

***L' APPRODO  
LETTERARIO***

***23-24***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 23-24 Anno VIII, Luglio-Dicembre 1963***

***ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana***

# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI  
NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GOFFREDO PETRASSI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

*REDATTORI*

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

*RESPONSABILE*

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Via del Babuino 9 - Telef. 664 - AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 21 - Telef. 57-57  
UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

N. 23-24 (nuova serie) - Anno IX - Luglio-Dicembre 1963

CARLO BO	<i>La letteratura di domani</i>	pag.	3
GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Traduzioni</i>	»	23
ALESSANDRO BONSAANTI	<i>Una vicenda coniugale</i>	»	40
ALFONSO GATTO	<i>Poesie</i>	»	61
ALFREDO RIZZARDI	<i>«L'ago e il filo» del poeta Allen Tate</i>	»	69
ALLEN TATE	<i>Ode ai morti confederati</i> (trad. di Alfredo Rizzardi)	»	72
ALLEN TATE	<i>Narcisso alla maniera di Narcisso</i>	»	78
ROBERTO TASSI	<i>Note su due mostre</i>	»	95
ANTONINO DI GIORGIO	<i>L'amico di mio fratello</i> (racconto)	»	107
MARIO BÈRGOMI	<i>Poesie</i>	»	131
CESARE SEGRE	<i>L'originalità della «Celestina»</i>	»	137

### LE IDEE CONTEMPORANEE

LEONE PICCIONI	<i>Appunti su televisione e società</i>	»	145
LUIGI SANTUCCI	<i>Latinorum e italici pregiudizi</i>	»	150
MARIO BÈRGOMI	<i>L'equivoco dell'attualità nella cultura contemporanea</i>	»	152
ALDO ROSSI	<i>Crepuscolo della polemica</i>	»	154
NICOLA CIARLETTA	<i>Tendenze del teatro d'oggi</i>	»	157

### DOCUMENTI

LEONE PICCIONI	<i>In occasione del telefilm sul «Taglio del bosco» di Cassola</i>	»	161
CARLO CASSOLA	<i>Il taglio del bosco</i> (racconto sceneggiato)	»	165

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	231
GIULIO CATTANEO	»    » <i>Narrativa</i>	»	234
LANFRANCO CARETTI	»    » <i>Critica e filologia</i>	»	236
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	»	241
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	245
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	248
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola e ispanoamericana</i>	»	252
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura nordamericana</i>	»	262
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	265
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	273
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	278
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	281

Illustrazioni: CONSTANT PERMEKE - RENATO BIROLI - LUIGI SPAZZAPAN  
ALBERTO MAGNELLI - ASGER JORN

# LA LETTERATURA DI DOMANI

di

Carlo Bo

Cominciamo con una distinzione che ci sembra essenziale: tutte le volte che si parla dell'avvenire della letteratura o di quella che sarà domani la letteratura, il nostro pensiero corre esclusivamente al quadro delle tecniche e fatalmente è portato a fare un bilancio di quegli che sono stati negli ultimi tempi gli sperimentatori più accreditati e in base al loro successo o al loro fallimento si prevede il futuro. È ancora il predominio delle leggi del momento: scegliendo una materia toccata dalla moda, si lascia da parte tutto il resto che è molto, soprattutto si mette da una parte quella che per noi è la questione fondamentale: di quale uomo si occuperà la nuova letteratura?

Una domanda, come ognuno vede, quanto mai aperta a infinite correzioni e suscettibile di trasformazioni ma che ha un suo fondo inequivocabile e su cui ci sembra opportuno insistere. La domanda, dunque, ci porta a un'altra considerazione: la letteratura deve restare legata all'uomo? O al contrario, libera sulla china delle soluzioni gratuite, ha il diritto di considerare l'uomo soltanto come un oggetto, un oggetto fra mille, un segno incomprensibile in un mondo fatto per l'oscurità e destinato alla generale incomprensione? È chiaro che, se si ammette la seconda ipotesi, il campo degli esperimenti diventa infinito ma la sua straordinaria ampiezza viene di colpo bloccata da un'assenza centrale, da un rifiuto che compromette qualsiasi soluzione di ordine più alto; diciamo pure la parola, qualsiasi soluzione spirituale. Ora

se si guarda bene come stanno le cose e si porta l'occhio al di sotto delle correnti di parole che illudono il nostro tempo, si vede immediatamente che proprio di questo gravissimo problema si tratta, oggi, fra le due parti contendenti. Chi sostiene la più sfrenata libertà non ha cura dell'uomo né si interessa della sua sorte, anzi per questi l'uomo diventa un'ipotesi da offrire alla prima occasione, un'ombra probabile ma di cui nessuno saprebbe fissare un margine di consistenza. È chiaro anche che per questa famiglia tutte le cose che ci stanno più a cuore non hanno senso comune; sarebbe infatti cedere al registro dei libri bruciati dal conformismo, moltiplicare la cifra dei luoghi comuni e soprattutto dare importanza a una voce illusoria. Ma le cose stanno proprio così? La letteratura è autorizzata ad andare avanti senza riferimento, annullando quello che per noi resta un dato essenziale, il mondo morale?

Se noi facciamo un passo indietro e cerchiamo di fissare in quale tempo è cominciata questa frattura, dobbiamo subito ammettere che gli arbitrî e le libertà gratuite d'oggi cominciano in un periodo il cui vanto è stato proprio quello di radicare nella coscienza dell'uomo il lavoro letterario. L'errore di cui noi siamo vittime e di cui la nuova letteratura non si è ancora stancata di fornirci infiniti esempi, probabilmente nasce dall'equivoco di questo oggetto morale. Per giustificare gli scarti, le infrazioni, le rotture che segnano il passo di quasi un secolo di ricerca letteraria si è fatto ricorso a un fantoccio, all'idea, cioè, di rapporto morale nell'arte e nella letteratura, dando al termine un'accezione estremamente corretta fino al punto di falsarla e di corromperla. È evidente che la letteratura non deve avere né un fine di consolazione né uno scopo di illustrazione pedagogica: la letteratura non deve insegnare. Ma di qui a sostenere che la letteratura non deve avere un suo fondo morale, né deve obbedire a un più largo rapporto umano il passo è lungo e nessuno lo saprebbe giustificare a cuor leggero. La cosa più curiosa è che nel corso di questi divincolamenti, di queste lotte fatte in nome della libertà si è arrivati spesso a delle concessioni che, mentre non riescono a nascondere la loro miseria o il loro opportunismo, illuminano indirettamente quelli che sono i doveri dello scrittore. Alludo a tutte le speculazioni politiche, all'abbandono o alla caduta di certe letterature che hanno accettato di spe-

gnere il loro spirito di creazione sotto il peso soffocante delle dittature morali, politiche, falsamente religiose. Tutto questo ha portato ad allargare il campo e i termini della confusione, per cui a un certo punto siamo caduti in un'altra divisione fittizia e gratuita; la letteratura che serve un'idea politica e la letteratura che muore di sterilità per difendere il principio di una libertà senza nome, non giustificata. Ma erano due immagini diverse? Anche qui se si presta un po' di attenzione al problema, si vede che da tutt'e due le parti è venuta meno quella responsabilità che restituisce l'accento dell'autentico e del necessario al lavoro dello scrittore. Che differenza passa fra chi, scrivendo, stende un velo su una parte più o meno grande della realtà e chi dicendo di voler fare soltanto opera d'arte toglie ogni credito alla figura dell'uomo e non si accorge neppure di precipitare sotto gli ingranaggi delle stupende macchine che ha a sua disposizione ma che non sa adoperare e soprattutto non sa perché le usa? I risultati nei due ordini sono fatalmente gli stessi, in quanto un uomo snaturato, dimezzato ha lo stesso valore di un uomo sconciato e privato della sua stessa autonomia. Ora purtroppo gran parte delle ultime stagioni sono andate perdute nel più vano dibattito che la storia ricordi e forse nel più equivoco giuoco che abbia afflitto la storia della letteratura. Si consacrava il distacco dall'uomo o si intendeva offendere l'uomo, nelle sue diverse immagini, rappresentandolo come uno spirito che ha rinunciato a conoscersi?

Questo è il punto che butta all'aria le costruzioni sottili e abili, troppo abili, delle diverse poetiche che regolarmente vengono assunte e proposte contro l'assenza dell'artista o, per essere più precisi, dell'artefice che opera una trasformazione. Ne consegue che la maggior parte delle discussioni di questo secondo dopoguerra ha avuto come primo compito quello di allontanare sempre di più dal nostro campo d'osservazione il tipo dell'artista che è chiamato a far sue le proprie scelte, moltiplicando fino alla nausea figure d'accatto, immagini gratuite, ipotesi di lavoro, formule sperimentali. In questo senso l'arte ha subito il fascino della tecnica, peccato però che tutti questi sacerdoti provvisori, fatescenti non abbiano mai prestato ai loro giuochi un attimo di vera attenzione né, per cominciare, si siano mai domandati: perché scegliamo questo? Il non porsi la domanda ci lascia vedere

che lo scopo non è più quello di sapere, di conoscere ma di imitare la vita, l'arte, insomma di sposare un abito, una forma. Ammessa a priori l'impossibilità di fare coincidere l'arte con la vita o, comunque, di portare avanti qualsiasi confronto di questo genere, la categoria del « necessario » è stata sostituita da quella del « gratuito ». Il segnare il passo, l'incertezza, la fragilità delle nostre ricerche si spiegano con questa sostituzione e con lo scambio perpetuo delle famose ipotesi di lavoro. Misurate il loro vocabolario e vedrete quale dato di stanchezza e di sfiducia ci sia alla base di un linguaggio che apparentemente obbedisce alla legge della discrezione e della prudenza.

La crisi è antica, possiamo farla cominciare dal ritratto del signor Teste di valeriana memoria ma per riconoscere che col tempo è stata declassata e diciamo pure la parola « industrializzata », si pensi a quello che è seguito alla rinuncia di Teste, che lungo giorno di ricerche, di speculazioni dirette e autentiche. Ora dietro alle nostre proposte non c'è nulla o ben poco, caso mai se ci accordiamo su un dato, dobbiamo dire che tutti ci ritroviamo nell'impegno del non comprometterci, nel desiderio di salvaguardare le vie della fuga, della sottrazione. Questo è il termine vero della nostra realtà: anche lo scrittore è uno spirito che obbedisce con la furia dell'idolatra a questa inumana vocazione del sottrarre se stesso al mondo, nell'illusione di salvare la libertà dell'analisi. Ma aggiungiamo subito, tutte queste analisi non corrono mai verso un giudizio, al contrario non suppongono neppure che ci possa essere nel nostro mondo un tempo e un luogo per il giudizio. Nonostante tutto, il signor Teste approda a un giudizio, risponde alla vita: noi ci limitiamo a lasciar colare tra le nostre mani la materia stessa dell'esistenza e i fili dei sentimenti. È chiaro che tanta debolezza iniziale, che sfiora alla fine la condizione più vile dell'uomo, produce soltanto delle carte provvisorie, dispone degli ordini di marcia che servono alla giornata e ancora una volta quella che potrebbe a tutta prima apparire come virtù di attenzione, scrupolo, soggezione della verità, è soltanto incertezza, ignoranza di quello che forma la nostra prima ragione. Misurate le tecniche che fanno dell'invenzione romanzesca la ripetizione della gratuità del giuoco delle carte, misurate la tecnica del riferimento suggerita dal Burroughs, esse non fanno

che inseguire l'ombra delle cose per dimenticarne la sostanza e sottrarsi così al compito insostituibile dello scrittore. E qui arriviamo a un'altra questione fondamentale: è davvero possibile sciogliere la nostra lezione, la nostra interpretazione, i nostri testi dal nostro essere, dalla nostra presenza, dalla parte delle risposte che ogni uomo è tenuto a dare? I tentativi al riguardo parlano chiaro: la stessa trama dei discorsi che sono di moda non restituiscono alcuna preoccupazione in questo senso. Non si direbbe, se sposiamo il punto di vista della letteratura nelle sue accezioni più comuni, oggi, che il dire presupponga un atto, un dato, il rispetto di un'antecedente interrogazione. Anche qui si è rovesciata la condizione dell'ascolto, nella illusione di rispettare l'autenticità della voce. Ma l'autentico non nasce alla fine, sotto il fascio di luce della composizione, no, l'autentico si stacca al primo momento della visione delle cose, coincide con l'atto del sentire.

Ora di quest'ultimo particolare nessuno sembra più prendere cura, al punto che spesso il lettore è costretto a domandarsi nel corso delle sue letture: di che cosa si parla? c'è stata un'esperienza? o anche la rappresentazione, tutta la rappresentazione, si spegne nella fedele accettazione della tecnica, quasi che lo scrittore fosse soltanto un salariato, legato a un ordine di servizio, chiamato a fare funzionare delle macchine? Come vedete, le contraddizioni si moltiplicano, per lo meno tutte le volte che si assiste a un'opera di divisione. Da una parte la vita, dall'altra la letteratura: da una parte il patrimonio delle cose provate, sperimentate e sofferte e dall'altra il laboratorio che consente di tracciare delle imitazioni, delle riproduzioni, ma non di più. Che cosa mettiamo nelle nostre macchine? Quale carne introduciamo nelle vaschette dove le spire sono pronte a fare una nuova materia irricognoscibile, senza forma e senza gusto? Davvero sarà tutta colpa della tecnica o la certezza di poter disporre di tutti questi nuovi congegni non fa sì che tutta la parte della creazione, la materia che pure ha un peso determinante nel giuoco dell'invenzione, non sia più considerata o possa essere scambiata con dei surrogati, con della materia plastica? Non potrebbe darsi che il procedimento del « come se » fosse anteriore alla tecnica e noi ormai ci servissimo soltanto di prodotti sofisticati al punto di rispettare soltanto il nome esteriore e la forma del prodotto di cui si finge per lo meno

di rispettare la necessità? Ma a volte ho il sospetto che neppure questo punto sia rispettato e che ormai si dia per scontata l'inutilità del prodotto, in altre parole che gli scrittori abbiano imparato a fare a meno della sostanza umana, di quella che un tempo si chiamava anima e che abbiamo fatto di tutto per smontare e denominare secondo gli apporti della psicologia, della psicanalisi, della surrealtà. Oggi siamo in grado di misurare i primi risultati di questa lotta contro l'unità dello spirito ma non basta, ormai siamo andati più in là. Altro che unità, altro che responsabilità, soltanto una sterminata dilatazione dei nostri poteri fino a ottenere un campo di ombre, di piccoli residui di luce, di allusioni, neppure più di memorie. Lo scrittore ha paura di non allargare abbastanza per conto suo il campo delle detrazioni e delle sottrazioni e per queste ragioni, nel migliore dei casi, finge di non vedere, col pretesto che non ci è dato di vedere nulla.

A questo punto ci è consentito di far una prima domanda sul futuro, sul domani della letteratura. Sarà ancora così per molto tempo? Lo scrittore di domani crederà irrimediabilmente a questa lezione negatrice, non positiva della realtà o, toccato il fondo dei vari inganni con cui ha nutrito il suo bisogno di illusione, ricomincerà a credere in qualcosa, a farsi delle domande concrete, riprenderà a credere nell'utilità o almeno della possibilità del proprio lavoro? Anche su questo tema dell'utilità si sono dette molte cose senza senso comune, dal tempo dei romantici ad oggi. Ma mentre un Baudelaire dava un senso ben preciso all'errore della letteratura utile, noi siamo arrivati a sciogliere questo elemento dell'utile nell'altro del possibile e a poco a poco abbiamo smantellato ogni traccia di costruzione letteraria. Dicendo che si è negato qualsiasi credito alla validità delle costruzioni, si è inteso alludere anche a qualcosa di assai più grave e siamo arrivati al rovesciamento completo di quella che è stata la grande posizione dei Mallarmé e di quanti hanno investito l'attività letteraria di una luce sacra. Se Mallarmé pensava che l'artista potesse sostituirsi a Dio nella caccia della verità, oggi non c'è più nessuno disposto a riscattare un'ambizione così alta: anzi, la verità non costituisce più né un'ambizione né uno stimolo, è una ridicola probabilità, una vana parola, se non il segno di un'età irrimediabilmente perduta e sconfitta. Per noi ci sono soltanto come possibili e quindi

come utili degli eserciti di guastatori, illusi di favorire il futuro distruggendo soltanto il patrimonio del passato. Generalmente l'abilità viene misurata dall'impegno che si mette nella distruzione delle vecchie categorie, dal peso del rigore che si intende applicare nella riduzione degli oggetti al livello del nulla. Tutta la forza che lo scrittore romantico consumava per costruire un mondo, un altro mondo dalla realtà, oggi quella stessa forza viene impiegata dallo scrittore che si vuole anonimo, frigido, senza reazioni per mettere il mondo in pezzi, alla sbarra del nulla, del non-significato. La mano che si alzava per chiamare Iddio stesso a testimone dello sforzo, oggi tende a confondersi con l'informe degli oggetti che non possono più essere chiamati ma soltanto elencati. Eppure questa volontà di negazione nella pulizia, questo lavoro di sterilizzazione alla lunga presuppone un rovesciamento, un inizio, per lo meno una ripresa. Era sbagliata la lettura del mondo fatta dai vecchi romanzieri che credevano all'unità dei loro personaggi e al tessuto dei sentimenti e delle passioni? Ebbene, se si trattava di un errore, lo stesso segnare l'errore sta a indicare che esiste una possibilità di salvezza in un altro senso e che, finito il tempo del nulla, della lettura impossibile, della pura definizione statistica, ricomincerà il tempo del nome alle cose e quindi quello di una nuova sistemazione dell'uomo nel mondo. E che la lunga stagione degli sperimentalismi e delle avanguardie abbia un significato diverso da quello che vorrebbero dare gli adepti, i fedeli, gli allegri e ingenui *aficionados* delle diverse scuole giornaliera lo sappiamo dall'altro fatto, cioè dalla continuità nell'errore, dalla loro presenza sul campo: se davvero la letteratura fosse inutile, impossibile, degli spiriti conseguenti da gran tempo avrebbero smesso le loro brave operazioni, scegliendo il silenzio. Ora anche allo spettatore più disinteressato e puro non sfugge questo perpetuo ricorso al parolismo, si direbbe che lo scrittore di esperimento sia vittima di una frenesia verbale, dove il tumulto spesso gratuito e fortuito o frutto di simpatie intellettuali occupa tutto il posto che andrebbe riservato alla conoscenza, all'interrogazione. Certo lo spreco di gesti, di atti che è stato fatto negli ultimi vent'anni sta a denunciare per un altro verso la disponibilità passiva dello scrittore-tipo, di chi, rovesciando i termini della questione, ha messo l'ascolto dall'esterno al posto del confronto indispensabile fra

ascolto e recezione pura. Nessuno si meraviglia che sia stato bruciato lo spazio fra immaginazione e tipografia e che lo stato di *trance* che piaceva tanto ai surrealisti venga usato *à tort et à travers* dallo scrittore che lavora col magnetofono e che non si avvede della suprema contraddizione che lo ha condotto all'equivoco: il surrealista in *trance* lasciava la porta aperta all'ignoto, all'ombra, mentre lo scrittore che adopera il magnetofono pratica la più sterile e banale delle fotografie, illudendosi di trasferire o a dirittura di stampare quello che la realtà ci consegna dal di fuori e rinunciando a tutto il tempo di peso, di confronto e di naturale metamorfosi che è collegato all'opera d'intelligenza.

Certo i vari passaggi non smettono di metterci in allarme. Il romanticismo ha portato la guerra sul campo della ragione, il simbolismo su quello della realtà, il surrealismo ha aperto l'occhio sull'irreale ma in tutti c'era come termine comune, il lavoro dell'intelligenza. Se dopo il '45 c'è un'intesa, essa è registrabile soltanto su questo punto, nel rifiuto dell'intelligenza delle cose. Perfino in Sartre, dove pure sembra che l'intelligenza resti il primo e ultimo limite delle cose, non si può non avvertire un senso di sfiducia nel lavoro dello scrittore. E così ci spieghiamo il suo silenzio di romanziere, la sua impossibilità a portare a termine *Les Chemins de la liberté* e il curioso vezzo di porsi la domanda fatale: che cosa è la letteratura? Senonché qui siamo colti da un altro dubbio e, cioè, che le domande di Sartre non siano domande, ma programmi, ma polemiche. Per avere con un unico colpo la differenza che passa fra la domanda alla du Bos e quella di Sartre, basta confrontare i due testi. Le date vogliono dire ben poco e il mutamento è assai più grave di quello che registra il calendario e forse ci aiutano assai di più i termini delle due diverse concezioni. In un du Bos sussiste veramente il dato dell'interrogazione, il suo lettore ideale è un collaboratore, un continuatore dello scrittore, di qui l'idea del commercio spirituale e intellettuale che porta infine a ribadire il concetto di eternità. In Sartre nulla di tutto questo; il commercio, l'unico commercio consentito ha un tempo bruciato, ristretto e forse andrebbe definito meglio come dimostrazione e quindi come imposizione. Non c'è più divisione, non c'è corresponsabilità e la letteratura stessa è diventata un'arma del

tempo e che nel tempo stesso va spezzata e seppellita. Ne consegue che, naturalmente, crolla qualsiasi speranza di eternità e l'opera d'arte viene equiparata a un oggetto da consumarsi subito o come termine di passaggio (verso la filosofia pratica e la politica) o a dirittura come pretesto intellettuale. Ma lo stesso Sartre sembra appartenere a un altro tempo, un tempo molto superato. Chi oggi è ancora disposto a chiedersi che cosa è la letteratura, se serve? Tutt'al più le domande sono risolte e annullate nella pratica, nel rifiuto dei problemi, nell'aperta intenzione di non dar un peso eccessivo a quello che si fa. Non si fanno più correzioni di fondo; dal momento che si abbonda o esagera nella ricerca e nell'uso delle nuove tecniche si ammette tacitamente che la letteratura è quello che è e che al massimo si tratta di accrescerne il capitale di mezzi esteriori, di sistemi, di trovate. In questo sono tutti concordi, insistono sulle suggestioni linguistiche, arricchiscono il guardaroba, lavorano di occhi, a segni, ammiccano, lasciando vedere che allo scetticismo di fondo sulla loro opera vogliono soltanto aggiungere una rappresentazione nuova, il più possibile ampia, non pregiudicata, non chiusa. Ma se andate sotto, se vi divertite a scrostare tutto quello che hanno lasciato crescere o fatto crescere sopra il muro della tradizione, se fate il calcolo degli additivi, vedete che di solito il risultato è molto povero e che tutto è andato a coprire le spese d'orpello, di divertimento, di ozio letterario. Al contrario del gongorismo, al contrario, cioè, di un movimento che sapeva fondere nuove interpretazioni con nuove materie, qui il procedimento è unilaterale e prettamente esteriore. Mettete da parte l'irritazione, la polemica, il rigore della costruzione e vedrete che sul punto della sostanza non è mutato nulla, caso mai registrerete una fatale diminuzione degli interessi reali e una sostanziale incapacità ad afferrare il mondo dei sentimenti. Non è soltanto uno strattagemma della bravura, no, c'è qualcosa di più: c'è una grave deficienza d'ordine morale. Noi non chiamiamo lo scrittore sul banco degli accusati perché c'insegni a vivere; no, noi diciamo soltanto che lo scrittore deve avere vissuto o deve vivere nell'atto dello scrivere e che una separazione del genere comporta uno stato di futura corruzione. Non bisogna essere profeti per sapere che tre quarti della produzione letteraria d'oggi è votata all'autodistruzione: quando il

tempo si sarà portato dietro gli elementi della moda, quando verrà il momento di verificare a nudo le strutture di tanti libri che oggi hanno avuto una funzione particolare, non si potrà fare a meno di notare questo formidabile scacco, questa mancanza di risposta, questo silenzio di fondo e di accusare una vacanza che ha moltiplicato i falsi interessi e ha allontanato il lettore dalla tavola dei valori. Beninteso, quando mettiamo l'accento su queste cose intendiamo promuovere un ritorno a valori che non sono affatto valori tradizionali, termini di compromessi ma interiori, legati a una vera e autentica facoltà critica e di individuazione critica. Soprattutto per l'ultimo motivo mi sembra che sia indispensabile un lavoro assiduo, in profondità. La letteratura che più si spinge verso il domani, che meglio sembra accreditata in un prossimo futuro non dimostra di possedere preoccupazioni del genere e anche quando si dichiara apertamente critica, il più delle volte si limita a dare un aggettivo alla realtà che intende studiare. Tutta la stagione del neorealismo è fallita proprio per questa inutile e arbitraria accentuazione e ha dimostrato che non c'è critica derivata che possa sostituire la critica della conoscenza: si pensi alla leggerezza con cui scrittori d'arcadia sono passati sulle piazze, nelle fabbriche. Il risultato è stato d'ordine teatrale, programmatico e di attualità e non a caso è stato registrato favorevolmente da chi non ha preminenti interessi letterari e cerca nella letteratura la possibilità di continuare lo spettacolo delle proprie preoccupazioni di superficie. L'idea di nutrire la letteratura e di ringiovanirla, immettendovi degli interessi inediti ma strutturali, formali è una vecchia illusione. Zola, a suo tempo ne ha sofferto abbondantemente ma per salvarsi ha dovuto aprirsi un varco nel mondo delle ombre e dell'ignoto: lo scrittore che doveva « sapere » trovò la sua salvezza in ciò che non poteva sapere e apparteneva alla fantasia, alla più sfrenata delle fantasie presurrealiste.

La stessa poesia che resta, nonostante tutto, il capitolo più bello della nostra letteratura ha sciolto le sue grosse riserve nell'illusione di un discorso più largo ma il risultato non è stato pari alle ambizioni: da una parte sono rimasti gli stimoli d'un tempo, dall'altra le grosse navi inabili alla naviga-

zione. Non bastano i materiali, non basta una materia che si presenta per nuova ad allargare il mondo dell'intelligenza, bisogna che tutto venga macinato, conosciuto, trasformato dalla critica. Ora è proprio questo che non si è verificato e, per esempio, se restiamo nel campo della letteratura italiana il colore della provincia ha tenuto nonostante tutto e spesso siamo stati costretti a esaminare dei prodotti ibridi: di fuori vantavano una consonanza con una determinata attualità, dentro denunciavano uno spaventoso squalore, un'incapacità a muoversi, insomma ripetevano la vecchia condanna di una classe letteraria chiamata a inventare un mondo e non a leggerlo. Del resto, le diverse metamorfosi di questi ultimi vent'anni non solo ci autorizzano a stabilire che per molti casi il mutare era una legge delle nature conformistiche ma era la riprova di una insensibilità morale abbastanza grave: non si può cambiare senza che la nostra figura morale non ne porti traccia e uno scrittore vero non è fatto soltanto per dire, qualunque cosa in qualsiasi situazione: no, lo scrittore secondo la nostra immagine e la nostra lunga attesa è fatto, prima di tutto, per gettare un ponte, per stabilire una comunione di interessi, per aprire un discorso che si prolunga liberamente, per conto suo e contro la nostra volontà. Purtroppo l'accezione è stata corretta e corrotta al punto che lo scrittore nuovo obbedisce a un invisibile direttore d'orchestra che è quasi sempre o la moda o il gusto dell'imitazione o la convenienza del momento. Uno scrittore che prenda direttive da se stesso, dentro se stesso è diventato uccello rarissimo.

Questo potrebbe far pensare che il futuro sarà basato su una larga collaborazione e che il lavoro — nonostante le apparenze di anarchia e di disciplina programmatica — sarà soprattutto di *équipe*, legato a una forza di traduzione collettiva. Una prospettiva del genere ci porta a considerare il futuro, questo futuro, con molta perplessità: se lo accettassimo, vorrebbe dire che la salvezza sta nella forma più volgare di anonimato e che la letteratura, così come buona parte di noi l'ha intesa e favorita, è morta e degna di essere morta. Ma è anche vero che qualsiasi forma di morte deve essere determinata, convinta, deve avere le sue carte in regola. Ora purtroppo non siamo neppure

in grado di fare questo, di opporre una negazione assoluta. Non ci sarebbe nulla da eccepire se la nostra evoluzione in questo senso fosse stata documentata, provata ed è inutile aggiungere che per questo ci vuole sempre un atto di coscienza, un'assunzione di responsabilità che non è più praticata, e da molti anni. La morte della letteratura avrebbe un senso se qualcuno ci avesse convinto della sua inutilità, al contrario se cerchiamo di cogliere il senso reale della situazione dobbiamo riconoscere che si tratta di una morte finta, di una morte come strada aperta verso il divertimento e il rifiuto d'ogni compito. In altre parole, la letteratura muore perché non sappiamo più a quale immagine di uomo intenda riferirsi o perché all'uomo come centro o soltanto ipotesi accettabile del mondo abbiamo sostituito delle nozioni di comodo. Ne consegue che per restituire una vita reale alla letteratura è indispensabile rispondere prima a due o tre quesiti: la letteratura ha ancora un rapporto con l'uomo o invece ne può vivere completamente staccata? Deve dare un senso alle sue ricerche o le ricerche devono essere fine a se stesse? Infine, deve aiutare l'uomo a formarsi, a trovarsi, e prima ancora a cercarsi o lo deve soltanto distrarre, tenere lontano da ragioni del genere ed esaurirsi in una caccia al nuovo, all'inedito, a tutto ciò che costituisce un termine di evasione?

Stando alle ultime soluzioni si dovrebbe supporre che c'è stato e in futuro ci sarà sempre di più, uno scambio pernicioso fra retorica di fondo e retorica apparente: intanto comunemente si chiama «rettorico» tutto quello che rispetta il cielo dell'uomo e si sposta l'accento sulla strumentazione delle nuove rettoriche, della scomposizione, dell'annullamento o a dirittura della decomposizione. Ammettiamo pure che siano mutati i centri propulsori ma perché togliere di mezzo, sradicare dal suo naturale corpo quello che per noi è il fondo stesso dell'invenzione. Si direbbe che non ci siamo ancora stancati di avvilito l'uomo, di diminuirlo, di metterlo di fronte ai suoi risultati approssimativi e a tutto vantaggio delle cose. Ammettiamo per un momento la validità di questo caos perpetuo, ebbene non c'è posto in questa visione di disordine e di anarchia per l'uomo, per la sua coscienza, per la

sua volontà? Non ci si accorge che sulla spinta polemica, nel bisogno di contrapporre alle visioni tradizionali le nuove ipotesi di lavoro si finisce per aprire un varco, per stabilire un'idea di vuoto come termini di convenienza e quindi per eliminare uno dei termini di confronto. Il realismo critico che dovrebbe essere la strada maestra dello scrittore di domani viene continuamente mortificato da gesti senza conseguenza, da interventi che sembrano avere come unico scopo quello di impedire la ricostituzione dell'immagine umana. La letteratura muore anche di queste violenze programmatiche, superficiali, di questa spietata negazione del diritto alla conoscenza. Fino a ieri si pensava che anche con un'opera di distruzione si contribuiva ad arricchire la memoria e la coscienza dell'uomo: oggi, tolto il punto di arrivo, abbattuta ogni antenna di ricezione, qualsiasi lavoro risulta inutile, condannato in partenza. Non solo si sente raramente lo scrittore domandarsi perché scrive, quali sono le ragioni della propria opera ma lo si vede sempre di più travolto dalla macchina di cui è diventato un servitore. Se l'ultimo termine non è più la conoscenza, beninteso la conoscenza intesa come stato d'attesa e di indiretta formazione, tutto rientra nel giuoco del caso, del gratuito e forse per questo ci sorprende la smorfia ossessiva di certi esperimenti, il costante riferimento allo stato d'avanguardia. L'avanguardia accettata e inseguita come evasione è perfettamente il contrario dell'avanguardia dei tempi bloccati, la quale aveva una funzione storica e rappresentava l'altro anello della catena. Oggi quasi sempre l'avanguardia ha un valore di rappresentazione, è spettacolo e si brucia nell'atto stesso della sua prima espressione: non ha più nulla da rinnegare e le sue proposte hanno un valore fittizio, occupano il tempo, nascondono quelle che sono le ragioni essenziali d'ogni lavoro artistico.

Così si è creduto che fosse necessario procedere a una demistificazione dello scrittore, lo scrittore inteso come creatura particolare, come essere di eccezione, ma il risultato è stato il rovescio di quanto si sperava di ottenere, vale a dire la mistificazione dell'opera e la vanificazione dello scrittore. È lecito infatti chiamare artista, dare il nome di scrittore a chi ha come primo

scopo del suo lavoro quello di aumentare il disordine e di rendere grigia e inerte la materia stessa della lettura del mondo? Insisto sempre sullo stesso punto, non ci sarebbe gran che da obiettare se lo scrittore lavorasse contro l'uomo; no, ciò che colpisce è che egli lavori saltando la figura, anzi la memoria stessa dell'uomo. Di tutto ciò abbiamo mille conferme, sia che lo scrittore ripeta la lezione di ordine politico sia che egli rifletta lo stato di sordità dell'invenzione anarchica o dell'invenzione senza senso. La denuncia da fare riguarda proprio questo spreco, questa forma di arbitrio che si traduce praticamente o nella fabbricazione di fantocci a servizio di determinati sentimenti legati a determinate opinioni o nella fabbricazione di fantocci che hanno la funzione di lasciar passare idee, forme, parole senza ritenerne mai una traccia, sia pure minima, e provocare uno stato d'ignoranza totale della realtà. La letteratura di domani ha, dunque, questo primo compito di ritrovare sul suo cammino l'uomo e ritrovarlo significherà riprendere a registrare i suoi impulsi autentici, i suoi bisogni eterni, insomma quella facoltà d'anima che oggi appare un abito fuori moda, se non un intralcio sulla strada della verità. La verità che ammettiamo non è che un lungo atto di rinnegamento, anzi si arriva al punto di far cantare all'infinito i galli per indurci in tentazione di rifiuto di umanità. Che cosa non abbiamo rinnegato che un tempo serviva non già a coprire di vanità la nostra immagine ma ci aiutava a farci trovare un posto nell'ambito della realtà: il carattere sacro dello scrittore è scomparso da anni e c'è chi si compiace di questo svuotamento, di questo pareggiamento con il banale, il vuoto, il nulla. Tale rifiuto organico dà al lavoro della letteratura un carattere di disponibilità e di funzionalità, quasi che la nuova immagine servisse meglio i bisogni della società. E qui tocchiamo un altro punto molto grave. Lo scrittore deve identificarsi, servire fino al punto di scomparire nel tessuto della sua società o, al contrario, deve cercare di rimanere libero nei suoi collegamenti, disponibile ma cosciente, pronto, ma attento alle conseguenze? La storia degli ultimi trent'anni è abbastanza illuminante al proposito e ci spiega il perché di certi impensabili mutamenti, l'improvviso spostarsi da un modo all'altro di in-

venzione. Che cosa pensare dello scrittore che aspetta l'ordine dagli avvenimenti? Non diremo che lo scrittore di domani debba ignorare gli avvenimenti, i contraccolpi della realtà: no, vorremmo che egli fosse pronto ad accettarli e ad esaminarli, in una parola che ne fosse degno. Ora è proprio di mancanza di dignità che spesso noi abbiamo fornito delle prove scandalose, paurose e la prontezza con cui si facevano gli atti di contrizione e si cambiava musica stava a denunciare che l'errore non era già nel calcolo ma in una profonda e organica insufficienza nell'affrontare la realtà. Tutta la *querelle* dello scrittore impegnato ci appare oggi come una storia edificante a rovescio e come una stupefacente mancanza di qualsiasi ordine critico. Ecco dove bisogna insistere: la nuova letteratura ritroverà la sua libertà, la sua autenticità sulla strada dell'intelligenza critica. Con questo non si vuole a nessun patto suggerire che la nuova letteratura debba essere un'espressione di ideologie, debba essere dottrinarica: no, siamo disposti a concederle la più ampia, la più larga delle libertà ma a patto che si tratti di libertà conquistate, composte, approfondite.

Critici, e non d'altra derivazione saranno il romanzo, la poesia, sarà l'invenzione e con questo si vuole intendere che non potrà fare a meno di vivere a contatto con un esame quotidiano, non soltanto formale, un esame sostanziale. E in questo la letteratura di domani non potrà fare a meno di riportarsi a quelle che sono state le ultime grandi stagioni letterarie, a un modo di letteratura che abbiamo creduto morta con la seconda guerra e di cui troppe volte abbiamo creduto di celebrare la scomparsa.

È ridicolo sostenere cose di questo genere, ridicolo immaginare un futuro che si fonda sul passato prossimo? Non lo so, né noi siamo venuti qui a fare il lavoro del profeta, anche perché non è quasi mai riuscito a nessuno di fare con qualche dignità questo mestiere. Noi ci limitiamo a registrare dei fatti e questi fatti dovranno avere una soluzione dal futuro; prima di tutti, quello dello sradicamento dell'uomo. Dobbiamo restituire all'uomo la letteratura o conviene lasciare tutto, lasciare andare tutto alla deriva? Guardate i nuovi, le nuove leve, sono dei piloti in questo genere di navigazione ma

come immaginare che non arrivi mai per loro il momento del bilancio? È possibile che una navigazione del genere continui all'infinito e non si esaurisca a forza di gettare sul fondo della stiva degli oggetti senza senso? A volte si ha la sensazione che queste nuove leve di piloti non si chiedano neppure più perché sono stati imbarcati, a quale funzione obbediscono.

Bastano i segni che tracciano sul loro libro di bordo? Penso che difficilmente essi stessi ammetterebbero che le loro operazioni non inseguono un uomo nuovo, un mondo nuovo e che tutto si debba risolvere senza un costrutto. Ecco l'altro compito della letteratura, dopo quello di promuovere il ritorno all'uomo, indicare il senso di quest'uomo, dargli un volto. Con questo non si pensa che la letteratura debba a dirittura precedere la vita, si vuole ribadire il concetto della contemporaneità, del dialogo e del collegamento. Ritorniamo ancora una volta alla questione che ci sta più a cuore: il fondo del lavoro letterario, le sue radici, la sua sostanza. Abbiamo detto la parola, infatti troppa parte della nuova produzione è priva di sostanza: non cerca perché non è fatta per cercare: non risponde perché ignora questa categoria della vita. Se ne ha una conferma a un esame anche sommario dei risultati: le questioni di fondo sono evitate, i sentimenti accettati se contraffatti, se maschere dell'eterno divagare nel nulla, la passione ignorata. Questa letteratura ignora la sofferenza e ha confuso l'autenticità di superficie con la ribellione formale. Un giorno bisognerà pure valutare le conseguenze di questa permanenza sulle apparenze delle cose, di questo scambio di responsabilità. Lasciare alle cose, agli oggetti, alle reazioni supposte della massa ogni responsabilità non credo che voglia dire rispetto della realtà ma ancora una volta fuga, evasione, la peggiore forma di letteratura. Se a questi giuochi corrispondesse un'attenzione sul fondo, nulla da obiettare: il brutto è che sono castelli di carta e contro questa tendenza la nuova letteratura dovrà opporre un rifiuto di principio. Conoscere, non c'è altra via di uscita e si sa che cosa significhi un'opera di conoscenza: anzitutto comporta uno spostamento dei tempi, riammettere un margine di futuro, abolire l'idea che la letteratura sia un bene di consumo immediato, un riflesso della stagione, un'appendice del

quotidiano, soprattutto significa rimettere nel giuoco l'uomo, restituendogli la libertà che oggi gli neghiamo nell'atto stesso di cancellarlo dalla probabilità d'intervento. Tutto questo comporta un minimo di fede non solo in ciò che si fa ma in ciò che si è: il lungo capitolo delle dimissioni è stato messo insieme a forza di non volere sapere quello che siamo. Le famose ipotesi sono state delle comode maschere: stare nel giuoco senza pagare, senza compromettere né noi né il nostro piccolo margine di futuro. Una letteratura senza maschera è il presupposto per questo ritorno alla ragione dell'uomo e potrebbe significare finalmente l'uscita dal museo.

Tutto il nostro discorso potrebbe, anzi dovrebbe essere collegato a una questione che abbiamo passata sotto silenzio ma che, arrivati a questo punto, ci sembra opportuno riportare: vedere cioè se il libro — con la maiuscola o senza — ha ancora sufficiente vitalità per inserirsi nella storia della nostra vita. Quando si parla di morte della letteratura è evidente che per prima cosa si mette in luce la nostra profonda passività o a dirittura l'incapacità a stabilire un equilibrio fra quello che ci viene suggerito e la nostra attenzione. Anche quando diciamo di credere, lasciamo cadere nella nostra professione una grave riserva, l'insidia del sospetto: crediamo o fingiamo di credere e questa è la ragione di tanto fervore apparente a cui corrisponde in uguale misura una sfiducia di fondo. L'immagine di Amleto, del giovane triste con un libro in mano, è un'immagine che difficilmente siamo disposti a riscattare mentre preferiamo quella del simulatore nel giuoco della storia: di qui la stessa provocazione della letteratura al compromesso, al baratto e, per ultima, la solita domanda: la letteratura serve la società, contribuisce alla vita della città? Scartata l'opzione morale, ha sempre di più contato la convergenza di ordine politico e sociale, naturalmente con gli squilibri e le reazioni che tale situazione comportava. In queste condizioni la stessa critica era costretta a restringere in modo clamoroso le sue ragioni e non deve scandalizzare se ultimamente è stata avanzata la proposta della fine della critica, almeno di quella militante. Certo la critica ha un peso, conta, ha una sua fisionomia se gli è consentito di inserirsi nel discorso generale: non ha ra-

gione di esistere quando già in partenza si pongono dei limiti alla ricerca letteraria o a dirittura se ne mette in dubbio la consistenza spirituale. In questi nuovi limiti conserva il compito della registrazione, provvede al catalogo ma non consuma, non passa nessun materiale carico di vita. Da una parte e dall'altra esistono delle regole di convenienza ma la vera preoccupazione è di camminare a mani pulite, senza entrare nell'ordine delle responsabilità. Vedete che tutto il nostro affannarsi gira e insiste principalmente su un punto, la mancanza di fondo, il non voler dividere con nessuno meriti e colpe, la sollecitazione di una letteratura asettica, irresponsabile, essenzialmente inerte. Continuerà su questa strada o, piuttosto che sciogliersi nel mercato dell'industria letteraria, opererà una profonda correzione su se stessa e tornerà a quelli che sono i suoi compiti, i suoi doveri, tornerà alla misura della presenza?

Seguendo il filo della nostra educazione e anche della nostra passione, se la letteratura vuole salvarsi nel senso della sua storia non ha altra scelta che quella di rinnovare i suoi contenuti, non può fare a meno di contenuti reali, non fittizi, non gratuiti. Ciò non ne limita la libertà di movimento e di azione e non c'è spettro di censura che la possa bloccare: al contrario c'è una sorta di censura che mina ormai da molti anni il momento della scelta. Le scelte sono il più delle volte condizionate dalla legge del mercato e si traducono in schemi d'arcadia: la facilità degli scambi, l'illusione di possedere una specie di letteratura universale, di aver rotto i confini che hanno tenuto fino al quaranta non hanno altra conseguenza che quella di fornire degli strumenti, degli strattagemmi, mettendo tutto il coro della letteratura su determinate note. È un'illusione che si trasforma in un grave errore storico, sociale: la facilità degli scambi favorisce un livellamento negativo, al minimo delle conoscenze e trasforma gli uomini in fantocci e il mondo in una fiera priva di attrattive, spesso ridicola, sempre falsa. Di qui l'abitudine ai travasi immediati che sono altrettanti stimoli ad accettare la realtà dal di fuori: alla fine non interessa più capire, interessa soltanto illudersi di partecipare a un discorso di cui in realtà non si è afferrata la prima parola. Lo

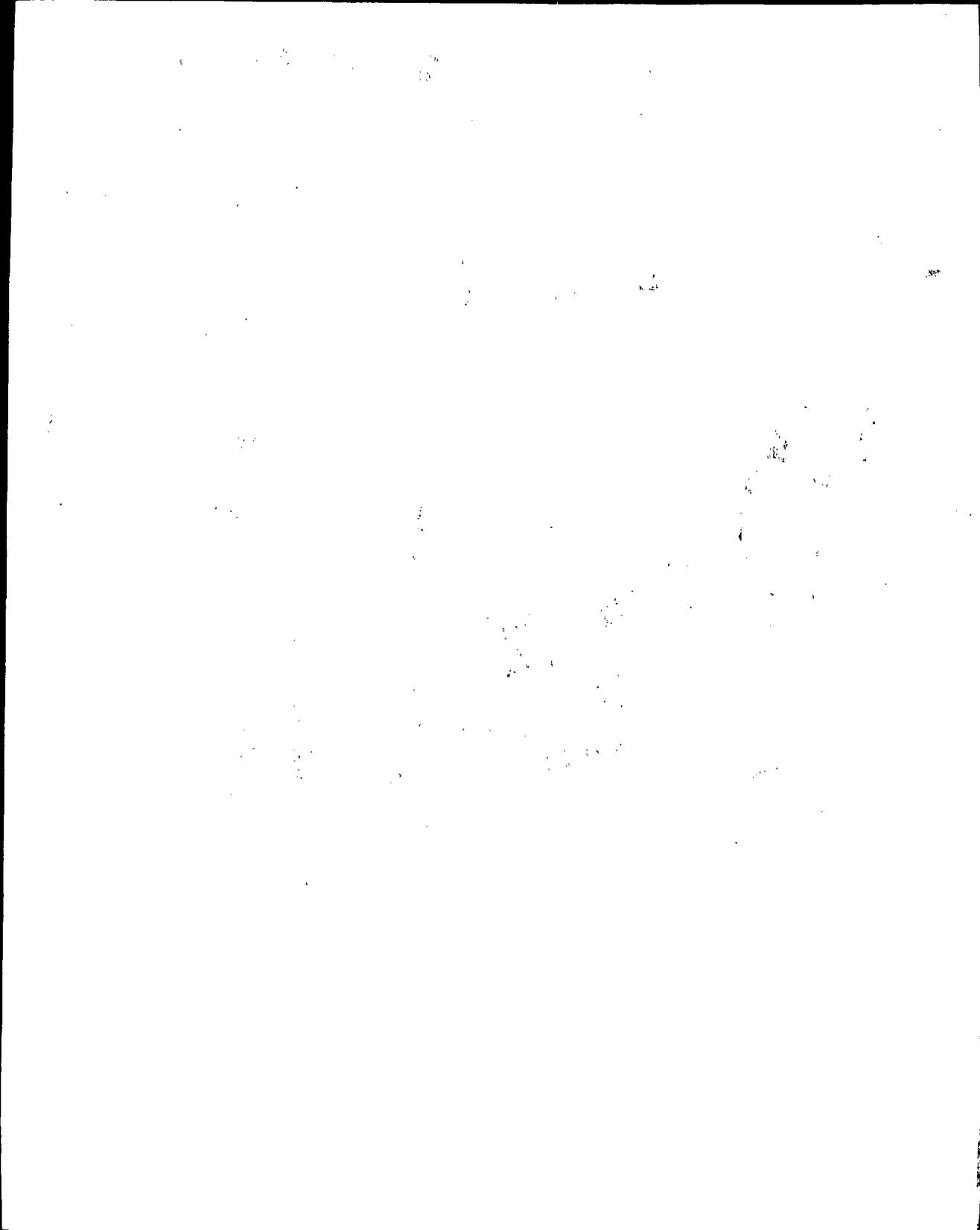
stesso disegno della nostra vita subisce una tale contrazione per cui si ha la sensazione di muoversi fra dei fantasmi mentre la sostanza tradita è quella umile, semplice, delle nostre abitudini casalinghe, provinciali: il risultato è visibile a tutti, dei testi grotteschi, dei fenomeni di avanguardia tradotta, senza alcuna radice concreta e la vittoria spetta a un modo violentato di anonimato, a delle finzioni di spasimi, di sensazioni di cui si ignora tutto. A nessuno viene in mente che ci deve essere una corrispondenza fra Amleto e quello che legge Amleto, che il lettore in qualche modo deve pagare, soffrire quello che gli viene suggerito. La nozione che il mondo sia un caos perfettamente inutile è diventata moneta spicciola, almeno a badare a certe prove di orchestrazione letteraria. Con questo non si intende rifiutare a questa letteratura sperimentale la sua importanza, né tanto meno il godimento della sua libertà, ci si chiede soltanto a che cosa è allacciata e se potrà vivere a lungo priva di fondo reale com'è. Per lo meno di fronte alla spregiudicata capacità di movimento che dimostrano i più giovani, non è possibile fare a meno di restare perplessi o di chiedersi: perché si muovono? dove vanno e che cosa vogliono? Mi si dirà che è proprio di un'arte giovane tanta inquietudine ma si tratta di inquietudine? Spesso si ha l'impressione che assistiamo a un fenomeno di generale, totale supinità, dove peraltro la finzione ha un carattere predominante. È stato un brutto scambio, barattare l'inquietudine con la finzione, anche se per onestà si deve portare avanti l'attenuante dei tempi, della legge che ci condiziona.

Che cosa possiamo infatti chiedere alla letteratura costretta a lavorare su un uomo provvisorio, più che provvisorio estremamente labile, quasi fantomatico: un uomo che ha imparato a misurare la vanità di molte fedi e ora ha scelto di non vedere la morte. È questa la componente che manca alla nuova letteratura e invece dava un peso al lavoro dei Proust, dello stesso Valéry, di Mann. Tolta questa risposta dal numero delle nostre ansie, si apre una larghissima strada verso lo spirito di divagazione: così come si è abolita ogni fede, si passa al tavolo del giuoco e delle probabilità. È chiaro quale compito spetti alla nuova letteratura, non solo riprendere a dare un nome alle cose

ma anche restituire un posto all'anima, allo spirito e infine chiamare uomo l'uomo, non più delle immagini gratuite, solubili all'infinito. In altre parole, la nuova letteratura sembra contraddire nei termini l'immagine stessa del mondo che ci aspetta: a un mondo fondato esclusivamente sulle cose dovrebbe corrispondere una letteratura che va al di là delle cose e dopo averle esaminate, conosciute, spremute impari di nuovo ad assaporare qualche certezza o almeno a supporre che esistono anche delle certezze in mezzo alla foresta dei simboli vanificati, sterili, crudeli fino alla disperazione. Ci sarà questa possibilità di equilibrio? Lo sapranno i nostri nipoti; quello che possiamo dire noi è soltanto un augurio o forse più esattamente il riflesso di un'antica e profonda memoria.



Constant Permeke: *Origine* (1932)



# TRADUZIONI

di

Giuseppe Ungaretti

## LUCREZIO

(99-55 circa av. Cr.)

### DE RERUM NATURA

(Lib. I, vv. 1-16)

*Genitrice degli Eneadi, voluttà degli uomini e degli dei, Venere che ristori, per te sotto i segni erranti del cielo, il mare navigato, le fruttifere terre si animano, poiché ogni specie viva il concepimento ti deve e l'ergersi suo a vedere luce di sole: mentre sopraggiungi venti e nuvole fuggono, Dea, e, industrie, la terra leggiadri fiori fa sotto i tuoi piedi sbocciare, l'onda dei mari ti sorride, si placa il cielo e, di luce diffusa, risplende.*

*Disserrato, insieme al dischiudersi dell'aspetto primaverile dei giorni, riprende vigore il soffio del Favonio, gli uccelli dell'aria, primi, Diva, danno, scosso il cuore dalla tua forza, notizia che arrivi. Fiere poi, mandrie balzano incontro alle pingui pasture, a nuoto passano torrenti: tanto, di te invaghito, ciascuno di seguirti brama dove l'induci a volgersi <sup>(1)</sup>.*

---

<sup>(1)</sup> A scuola spiegavo la canzone *Alla Primavera* di Giacomo Leopardi, che fu mossa, come è noto, dall'inno a Venere lucreziano. Per chiarirmi il commento, volli raffrontare da vicino le due ispirazioni, ed ecco la ragione che mi spinse al lavoretto, buono o cattivo, che qui si stampa.

## WILLIAM BLAKE

### LO ZUFOLARO

*Andavo via per valli brulle  
Zufolando giulivi ritornelli,  
Su una nuvola vidi un bimbo  
Che mi disse ridendo:*

*« Zufola un'aria dell'Agnello! »  
La zufolai tutto gaio.  
« Zufolaro, di nuovo ... »;  
Ripresi e nell'udirli pianse.*

*« Ora lascia lo zufolo felice,  
Cantami le arie gaie ... »:  
E canto l'aria dell'Agnello,  
Nell'udirli pianse di gioia.*

*« Siediti, zufolà,  
Scrivi un libro per tutti ... ».  
Dicendo ciò sparì.  
Colsi allora una canna,*

*Ne feci una penna rurale,  
E fu turbata l'acqua chiara,  
Furono scritti i motivi felici,  
Nell'udirli ogni bimbo gioisce.*

(1789)

## IL BIMBETTO NERO

*Nell'aspro Sud mi partorì la mamma,  
E sono nero, ma ho l'anima bianca;  
Come un angelo, il bimbo inglese è bianco,  
Ma, come senza luce, sono nero.*

*Mamma mi fece scuola sotto un albero,  
Prima delle ore calde, si sedeva;  
Presomi sulle ginocchia baciandomi  
M'indicava l'Oriente e mi diceva:*

*« Guarda il sorgente sole — là Dio vive,  
E la sua luce dà e dà il suo caldo;  
Il fiore, l'albero, la bestia, l'uomo  
Consola di mattina,  
Al tocco riceviamo la sua gioia,*

*« E per avvezzarci i raggi  
D'amore a sopportare,  
Un poco ci destina sulla terra;  
E il corpo nero, il viso abbrustolito  
Non è che nube, a ombra di bosco simile.*

*« E quando le anime nostre la sferza  
Abituate le avrà a patire il caldo,  
La nuvola sparita,  
Udremo la sua voce che dirà:  
— Fuori dal bosco, via,  
Mio amore e mio pensiero,  
E giunti, in girotondo all'aurea tenda,  
Come spetta agli agnelli, rallegratevi. — »*

*Così disse la mamma e mi baciò;  
E dico al bimbo inglese.  
Quando io ed egli liberi saremo  
Dalla nuvola bianca, dalla nera,  
E alla tenda d'Iddio  
Gioieremo come agnelli,*

*Gli farò da riparo contro il caldo,  
Gl'insegnerò a soffrirlo,  
A prepararsi a riposare un giorno  
Con gioia sulle ginocchia del Padre;  
Gli potrò stare quel giorno davanti,  
I suoi capelli argentei toccherò,  
Sarò il suo simile,  
Ed egli da quel giorno mi amerà.*

(1789)

#### MI STESI

*Mi stesi sopra un argine  
Dove posava addormentato amore;  
Di tra l'umide carme udii  
Pianti, pianti.*

*Allora andai verso una landa  
E verso solitudine,  
Verso i cardi e gli spini del deserto;*

*Ed essi mi narrarono  
Come avvenne che furono ingannati  
Scacciati e costretti alla castità.*

(circa 1793)

## IO VIDI

*Io vidi una Cappella tutta d'oro,  
Dove nessuno ardiva entrare,  
E molti fuori stavano piangendo,  
Piangendo, lamentandosi, adorando.*

*Vidi un Serpente ergersi  
Tra i candidi pilastri della porta,  
E forza, e forza, e forza,  
E strappa i cardini dorati.*

*Per tutto l'allettante lastrico  
Sperso di perle e vividi rubini,  
La lunghezza lucente strascica  
Finché sopra l'altare bianco*

*Il suo veleno vomita  
Sul Pane e il Vino.  
Allora andai verso un porcile,  
Mi giacqui tra i maiali.*

(circa 1793)

## A BABBONEMO

*Perché sei tu silente ed invisibile,  
Padre di Gelosia?  
Perché ti celi in nuvole  
A ogni occhio che ti cerchi?*

*Perché tenebre e oscurità  
In ogni tua parola e legge  
Tanto che niuno osa mangiare il frutto, se non dalle  
Mascelle del serpente astuto?  
Forse perché segretezza riscuote l'applauso clamoroso delle donne?*

(circa 1793)

## NON SONO PIÙ DOLCI LE GIOIE DEL MATTINO

*Non sono più dolci le gioie del mattino  
Di quelle della notte?  
Hanno forse vergogna della luce  
Le gioie gagliarde della gioventù?*

*L'età e la malattia silenziose predino  
Le vigne della notte;  
Ma chi di gioventù gagliarda brucia  
Ne colga i frutti innanzi luce.*

(circa 1793)

## NEL PERCORRERE

*Nel percorrere la foresta,  
In mezzo a verdi foglie,  
Un Fiore Selvatico udii,  
Cantava una canzone.*

*« Io dormivo per terra  
Nella silente notte,  
Mormorai le mie paure  
Ed io sentii piacere.*

*« Me ne andai al mattino,  
Roseo come l'aurora,  
In cerca d'altra gioia;  
Non incontrai che scorno ».*

(circa 1793)

## SE CIÒ CHE SCRIVONO I PROFETI

*Se ciò che scrivono i Profeti, è vero,  
E sono ciocchi e pietre tutti gli dei pagani,  
Vorremmo noi, per parere educati,  
Con il succo delle midolla nostre alimentarli?*

*E se Bezaleel ed Aboliab imitarono  
Gli oggetti che puntava al loro sguardo il dito di Dio,  
Soffriremmo che le Romane e Greche verghe  
Ci forzino a adorarli come dei?*

*Li sottrassero al tempio del Signore,  
Li adorarono e resero aborrita l'arte ispirata;*

*Si chiamarono cose sante il legno e il sasso,  
E ne fu l'intento sublime riservato ai re;  
Ogni riconciliazione con Gebovah ebbe ripulsa,  
Furono ai sacrifici i criminali abilitati.*

(1800-1810 circa)

## IL VIAGGIATORE MENTALE

*Viaggiai in un Paese degli uomini,  
Paese di uomini, anche di donne;  
E tali udii e vidi cose orrende  
Quali non conobbero mai gli erranti della fredda terra.*

*Poiché in gioia il bambino ivi nasce  
Generato in atroce doglia;  
Mietiamo nella stessa guisa in gioia il frutto  
Il cui seme spargemmo in lacrime aspre.*

*E se il nato Bambino è un maschio  
Viene dato a una Vecchia Donna,  
Che giù, sulla roccia l'inchioda,  
Cogliendone gli strilli in coppe d'oro.*

*Gli cinge il Capo di spine di ferro,  
Le due mani e i due piedi gli trafigge,  
Con un taglio nel fianco il cuore  
Gli espone al caldo e al freddo.*

*Usa i diti a enumerargli ogni nervo,  
Esattamente come fa un avaro se conta l'oro;  
Dei suoi strilli e dei suoi pianti si nutre,  
Cresce di gioventù quanto egli invecchia.*

*Finché egli non divenga sanguinante Gioventù,  
E non divenga la splendida Vergine;  
Egli si spezza allora le manette,  
E la incatena a terra per godere.*

*In tutti i nervi di lei egli si pianta,  
Giusto come il bifolco adopra terra;  
E il luogo essa diventa dove egli abita  
E un orto che settanta volte frutta.*

*Egli a un'Ombra annosa si riduce presto,  
Che gira attorno a una terrena culla,  
Piena zeppa di gemme e d'oro  
Che si guadagnò con industria.*

*Sono le gemme dell'anima umana,  
I rubini e le perle d'occhio infermo d'amore,  
D'un cuore dolorante l'oro non calcolabile,  
Il gemito del martire, il sospiro d'amante.*

*Questo è il suo cibo, questa è la bevanda;  
Il mendicante, il misero  
E il viaggiatore in cammino alimenta:  
È sempre aperta la sua porta.*

*La sua pena è l'eterna loro gioia;  
E ne fanno echeggiare i tetti e i muri;  
Finché sopra il focolare dal fuoco  
Non spunti un Bimbo Femmina.*

*Essa è tutta di fuoco solido  
E oro e gemme, e la mano niuno  
Osa stendere a toccarne la forma bambina,  
Per avvolgerla in fasce.*

*Ma va da sé lei verso l'uomo che ama,  
Sia vecchio o giovane, povero o ricco;  
Subito espellono l'annoso Ospite,  
Mendico all'altrui porta.*

*Errando in lacrime egli va lontano,  
Finché non l'accolga qualcuno;  
Spesso già cieco, prostrato dagli anni, in desolata pena,  
Finché non possa attrarre una Donzella.*

*Ed a placare la sua età glaciale,  
La prende il poveretto nelle braccia:  
Dalla sua vista il tugurio scompare,  
L'orto con tutti i cari incanti.*

*I invitati sono sparpagliati per il paese,  
Poiché alterandosi l'occhio altera tutto;  
I sensi s'aggomitano in paura,  
La piatta terra diventa una palla;*

*Stelle, tutto svanisce, sole, luna,  
Si fa vasto un deserto, senza limite,  
Non resta cosa da mangiare o bere,  
Deserto tutt'in giro buio.*

*Col miele delle sue labbra infantili,  
Col pane e il vino del suo sorriso dolce,  
Con le azzardose fantasie d'uno sguardo incostante,  
Fa lei che sino al punto dell'infanzia egli s'incanti;*

*Poiché via via che mangia e beve cresce  
Più giovane e più giovane ogni giorno;  
E nell'aspro deserto  
Vanno entrambi vagando nel terrore e la costernazione.*

*Come cerva selvatica essa fugge,  
Selvagge macchie pianta il suo timore,  
Mentre egli seguita a inseguirla notte e giorno,  
Indotto dalle varie arti d'amore.*

*Da varie arti d'amore e d'odio  
Finché il deserto immenso non si copra tutto di piante  
Con labirinti dell'amore indocile  
Dove gironza il leone, e l'orso, e il lupo.*

*Finché egli non divenga un capriccioso Bambino,  
E lei una desolata Vecchia Donna.  
Ci gironzano allora in folla innamorati;  
Roteano il sole e gli astri più vicini;*

*Gli alberi espandono una dolce estasi  
Per tutti quanti quelli che in deserto stanno errando;  
Finché ivi non s'erigano città  
Ed accoglienti case di pastori.*

*Ma quando trovano il Bimbo Accigliato,  
Il terrore si sparge nell'immensa regione;  
Essi gridano: « Il Bimbo! il Bimbo è nato! »  
Fuggendo da tutte le parti.*

*Poiché a chi osi toccare quell' Accigliata Forma,  
Si brucia sino alla radice il braccio;  
Leoni, orsi, lupi, tutto fugge urlando,  
E ogni albero si spoglia dei suoi frutti.*

*E niuno può toccare quella Forma Accigliata,  
Salvo una Vecchia Donna;  
Essa la inchioda giù sopra una roccia,  
E ogni cosa succede come dissi.*

(1801-1803 circa)

da IL MATRIMONIO DEL CIELO E DELL'INFERNO

#### ARGOMENTO

*Rugge Rintrab e i suoi fuochi sommuove  
Nell'appesantirsi dell'aria;  
Fameliche pendono  
Nuvole sull'abisso.*

*Mite una volta, per pericoloso sentiero  
Compiva l'uomo giusto il suo tragitto  
Nella valle di morte.  
Il gambo hanno le rose dove crescono spine,  
E sulla brulla landa  
Le api da miele cantano.*

*Il pericoloso sentiero ebbe poi piante,  
E un rivo ed una fonte  
Su ogni roccia e ogni tomba,  
E sulle ossa imbianchite  
La terra rossa germinò.*

*Finché l'Abbietto i comodi  
Per i pericolosi sentieri non smise  
E non si mosse a ricacciare  
Il Giusto negli aridi climi.*

*Ora strusciante il serpente s'aggira  
In untuosa umiltà  
E furente va il Giusto nei deserti  
Dove vagano leoni.*

*Rugge Rintrab e i suoi fuochi sommuove  
Nell'appesantirsi dell'aria;  
Fameliche pendono  
Nuvole sull'abisso.*

(circa 1790)

dal MILTON

#### EPISODIO DELLA CREAZIONE DEI SESSI

*Urizen giaceva nelle tenebre e nella solitudine, incatenato nella mente.  
Los afferrò il suo Martello e le sue Tanaglie; si mise al lavoro alla sua risoluta  
incudine  
Fra rocce Druidiche indefinite e nevi di dubbio e di dialettica.*

*Rifutando ogni Forma Definita, l'Orrore Astratto si fece un tetto, duro sasso;  
E un primo Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura.*

*Affondò con spavento un Globo rosso rotondo, ardendo, in fondo,  
In fondo profondamente sotto dentro l'Abisso, ansando, addensandosi, tremando;  
E un secondo Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura.*

*L'uno e l'altro avvolgendosi dentro un piccolo Orbe, e chiusi in due piccole Cave,  
Gli Occhi nel timore che le salde ossa non si facessero crosta di ghiaccio, su tutto  
guardarono l'Abisso;  
E un terzo Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura.*

*Dal di sotto di ciascun Orbe di Visione, due Orecchie in serrati viluppi  
Sbucarono dalle fitte tenebre e si fecero di sasso crescendo;  
E un quarto Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura.*

*Sospese sui venti, due Narici presero garbo nell'Abisso;  
E un quinto Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura;*

*Con patire atroce, una Lingua di fame e di sete fuori schizzò infiammata;  
E un sesto Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura.*

*Furente, soffocando nell'interno e all'esterno di sé dall'orrore e dal dolore, lanciò il suo  
Braccio destro verso il nord, il suo Braccio sinistro verso il sud e il suo piede  
Stampò l'imo dell'Abisso fra tremiti, gridi, paura;  
E un settimo Evo trascorse, e uno Stato di lugubre sciagura.*

*Atterrito, Los si teneva ritto nell'Abisso, e le sue membra immortali  
Crescevano mortalmente pallide: divenne ciò che guardava, per via d'un rosso  
Rotondo Globo che gli era grondato dal Seno nell'Abisso; torturato  
Si librò sopra il Globo piangendo e tremando; sospeso scosse  
L'imo dell'Abisso; tremando pianse sopra il Globo, lo colmò tanto di cure  
Soffrendo mortalmente, che il Globo si sciolse in una Femmina pallida  
Simile a nuvola recante neve; dalla sua schiena allora  
Un fluido azzurro trasudò che si formò in Muscoli, indurendosi nell'Abisso tanto  
Che si sciolse in una Forma Maschile urlante di gelosia.*

(1804-1809)

# STÉPHANE MALLARMÉ

## CANTICO DI SAN GIOVANNI

*Il sole che sua sosta  
Sunnaturale esalta  
Subito ridiscende  
Incandescente*

*Sento come alle vertebre  
Lo spiegarsi di tenebre  
Tutte quante in un brivido  
Ed all'unisono*

*E la mia testa sorta  
Solitaria vedetta  
Nei voli trionfali  
Di quella falce*

*Piuttosto con il corpo  
Tronca rottura franca  
Gli antichi disaccordi  
O li reprime*

*Che ostinarsi a seguire  
Ubriaca per digiuni  
In un assorto balzo  
L'occhio suo puro*

*Lassù dove gelura  
Eterna non sopporta  
Che voi la superiate  
O Ghiacciai tutti*

*Ma secondo un battesimo  
Per luce del medesimo  
Principio che m'ellesse  
Cenna un saluto <sup>(2)</sup>*

(1867?)

---

<sup>(2)</sup> Per l'ultimo verso, a seconda dell'interpretazione che alla poesia verrà data, potrebbero preferirsi le seguenti varianti:

*cenna commiato  
» riscatto  
» salvezza*

ritenendo da parte mia sola interpretazione corretta quella che traduce *salut* con *saluto* o con *commiato*; al posto di *cenna* potrà darsi che qualcuno scelga *china* o *piega*.

## ARTHUR RIMBAUD

### VERGOGNA

*Finché non avrà la lama  
Dato un taglio a quel cervello,  
A quel paccume bianco, verde e grasso,  
Dal vapore non mai nuovo,*

*(Ah! dovrebbe, quello, il naso  
Tagliarsi, il labbro, gli orecchi,  
Il ventre! e fare abbandono  
Delle gambe! o meraviglia!)*

*Certo, credo che finché  
Per il suo capo la lama,  
I sassi per il suo fianco,  
La fiamma per le budella,*

*Non avranno agito, il bimbo  
Molesto, sì stolta bestia,  
Non smetterà un momento  
D'essere astuto, di tradire,*

*E, come gatto dei Monti Rocciosi  
Di dare a ogni sfera puzzo di sé!  
O mio Dio, alla sua morte  
Qualche prece s'innalzi tuttavia!*

(1872)

## A UNA RAGIONE

*Un colpo del tuo dito sul tamburo scarica tutti i suoni e dà principio alla nuova armonia.*

*Un passo da parte tua è la leva dei nuovi uomini e il loro avanti-in-marcia.*

*Si svolta la tua testa: il nuovo amore! La tua testa si volta, — il nuovo amore!*

*« Le nostre sorti cambia, vaglia i flagelli, principiando dal tempo », ti cantano quei ragazzi. « Alleva non importa dove la sostanza delle nostre fortune e dei nostri voti » te ne preghiamo.*

*Tu arrivo di sempre, che te ne andrai dovunque.*

(1872-principio 1873)

Queste traduzioni fanno parte di due volumi dello *Specchio* di prossima stampa presso Mondadori: *Poesie di Blake e Traduzioni varie*.

# UNA VICENDA CONIUGALE

di

Alessandro Bonsanti

*Scene inedite del «Don Giovanni»*

ELVIRA (*di fuori*) — Giovanni, marito mio, sei qui? Posso venire su? È da questa parte l'ingresso? Non trovo la porta. Nel buio dedalo di queste scale può smarrirsi anche una donna che ricerca il legittimo sposo. Oh, marito mio, finirò col rintracciarti o prima o poi.

DON GIOVANNI — Per dare un'idea dello stato d'animo in cui mi trovo, basterebbe descrivere gli impulsi contraddittori da cui in questo momento sarebbero guidati i miei atti se non mi restasse ancora tanto dominio sopra di me da riuscire a frenarli prima che arrechino quei guasti di cui diventerei la prima vittima. L'impulso è di sottrarmi alla scena che ormai non può mancare di svolgersi in questo ambiente creato per usi completamente diversi, sul quale dovrebbero vegliare semmai la discrezione e il riserbo. È vero che ho fornito io stesso ad Elvira l'indirizzo, ma in che modo sottrarmi a quanto mi è imposto dalla parte che mi sono assunto? Così, non mi nasconderò dentro l'armadio o sotto il letto, né mi calerò dalla finestra, evitando tra l'altro il rischio di precipitare; e neppure ricorrerò ai buoni uffici di Leporello perché mi renda invisibile. Se così facessi, niente m'impedirebbe di restarmene tranquillamente seduto in quella poltrona d'angolo fino a tanto che durasse ad Elvira la pazienza d'aspettare, o di prender la via dell'uscio non appena fosse entrata, abbandonandole una volta per sempre il campo. Mi sono però accorto da tempo che su Leporello ci posso contare tanto meno quanto più ne ho bisogno, quasi che, facendo il mio interesse, non facesse contemporaneamente quello di coloro che lo impiegano, e quasi fosse addirittura convinto, facendolo, di promuovere invece il loro danno.

ELVIRA (*di fuori*) — Giovanni, dove sei? Nessuno si mostra; nessuno risponde... Un'altra branca di scale... L'ultima. Devo essere arrivata; le indicazioni corrispondono.

---

L'autore rimanda chi volesse conoscere i criteri a cui si è attenuto nello stendere il *Don Giovanni*, al suo saggio «Don Giovanni: un giuoco di società» apparso sulla rivista *Letteratura*, Fascic. 46-48, anno 1960.

DON GIOVANNI — Prima o poi troverà la via giusta e mi capiterà qui, con l'aria magnanima di chi è disposto a perdonare. In quanto a Leporello, quando vede che le acque s'intorbidano, ne gode com'è logico che avvenga, ma fa anche presto a vacare ad altre faccende. Se la dà poco dignitosamente a gambe. Insomma, quella porta che io non posso varcare se non quando tutto è stato consumato, costituisce per lui l'ancora di salvezza nelle difficoltà piccole o grandi che siano; senza tener conto del fatto che, come è ratto nello sparire, altrettanto lo si mostra nel ricomparire, sempre dalla solita porta, e come si è visto nei momenti meno adatti. A questo proposito mi son chiesto a volte se non sia mosso, per comportarsi così, da un sentimento di gelosia nei miei confronti, e l'incombenza che mi è stata affidata, in cui lo dovrei avere mio fedele seguace, non ambisca di portarla a buon fine da solo e cerchi pertanto appena può di darmi lo sgambetto. Tuttavia, se può esser facile imbrogliare me, sprovveduto delle malizie in cui è maestro, non lo sarà altrettanto darla a intendere a coloro che me lo hanno inviato e da cui dipende. Il suo contegno, più che ai motivi che talora, preso dalla diffidenza, m'invento, sarà forse più giusto attribuirlo alla sua natura mutevole, irrequieta, che mai conosce posa, in tutto adeguata infine a uno spirito folletto. Intanto, starà ad origliare, e forse aspetta che solleciti il suo aiuto. Può aspettare un bel pezzo. Oh, ecco mia moglie. (*Entra Elvira*). Devo confessare, sebbene con mia grande confusione e vergogna, che niente mi fa pruder le mani quanto la vista di questo volto lungo e aggrondato, dove si legge una perenne protesta verso il mio modo di vivere. Ma poiché la tentazione di metterle le mani addosso, oltre a non esser degna d'un gentiluomo e benché non sia mai stata messa in pratica, provoca di consueto in me, subito dopo, un sentimento di rimorso e il bisogno di chieder perdono d'una colpa non commessa, quindi m'induce a mostrare un animo completamente diverso da quello che nutro, queste mani sarà meglio sprofondarle nelle saccocce, a evitare gesti di cui pentirsi e imbarazzanti fraintendimenti. Eccola. Mi sembra, contro il solito, di buonumore. Giuro che almeno in questo ci ha da esser lo zampino miracoloso di Leporello.

ELVIRA — Come sei stato gentile, Giovanni, a invitarmi in un luogo di cui di solito i mariti si mostrano gelosi. Non c'è una, tra le mie amiche, che abbia ottenuto dal consorte quanto tu mi hai offerto spontaneamente. Prendi ad esempio il marito di Rosetta; non le ha voluto dire nemmeno dove è situato lo studio. Ed Emma non si trova forse nella stessa situazione? Vado via, vado al lavoro, le dice al mattino il marito; e se ne va senza che lei sappia dove, e neppure di che lavoro si tratta. Non dico nulla di Cesira perché i rapporti fra lei e lo sposo sono come fra cani e gatti. Tu almeno mi hai considerata amica più che moglie.

DON GIOVANNI — Per esser sincero, non posso giurare che le mie intenzioni fossero proprio queste. Ma sono lieto che tu le abbia interpretate in tal senso. Nei rapporti col prossimo non sono le intenzioni che contano, bensì il modo come si manifestano. Poniamo che fossi animato da cattive intenzioni; se riuscissi a farle prender per buone, meriterei forse lodi ingiuste? Insomma, ci troviamo in cospetto di una situazione fluida, aperta ai com-

promessi. Le ragioni dell'avversario sono altrettanto legittime delle nostre, altrimenti non le combatteremmo; potremmo scambiarcele senza far torto a nessuno.

ELVIRA — Caro Giovanni, lo sai che nella maggior parte dei casi i tuoi discorsi mi riescono incomprensibili. Sono una donna semplice, senza grande cultura e neppure troppo intelligente, per cui mi si deve parlare con semplicità, senza disseminare il discorso di citazioni erudite, e riducendo l'essenziale a poche idee, tanto più alla buona quanto più il loro significato è difficile. Quando mi parli su questo tono, vuol dire che non desideri di essere capito. Ma considerato che nessun altro è qui ad ascoltare, mi chiedo perché lo fai. Forse ti diverte esprimere ad alta voce pensieri in una lingua che non è la mia anche se ne conosco le parole prese ad una ad una; nello stesso modo che a certuni piace d'imprecare fra i denti. Che tu sia guidato dallo scopo d'umiliarmi e mettermi fuori strada, non posso crederlo. Ho imparato già da molto tempo a non competere con una mente tanto al disopra della mia. So che per non essere presi a noia, conviene farsi ancor più piccini di quanto non siamo, e ancor meno ingombranti così da venire persino dimenticati. Ma tu mi ami, non è vero? Benché abbia avuto molte volte motivo di dubitarne, non mi sono ancora stancata di sentirmelo ripetere, e di crederlo.

DON GIOVANNI — Non si può non amare la propria moglie. Al contrario di quanto pensi, le mie idee sono addirittura quelle di un sempliciotto e corrispondono a quanto desideri ascoltare dalle mie labbra, mentre chi può sapere ciò di cui il cuore è gonfio? Io stesso ne diffido; tanto vale che tu gli faccia tutto il credito di cui hai bisogno. A elargir consolazioni è abituato. Né certo dimenticherai d'esser moglie, e d'aver quindi diritto a un trattamento preferenziale. Purtroppo non riesco sempre ad impedire che il mio cervello e il mio cuore non abbiano a far baruffa tra loro; donde le lotte intestine che m'alleva dentro come si allevano con cura nel pollaio due bizzosi galletti di rossa cresta. Ma per amarti, lo ripeto, ti amo. Da queste mura l'ipocrisia è bandita una volta per sempre. Restano quelle della casa comune per ospitarla regalmente.

ELVIRA — Anche se non sempre ti capisco voglio dire che sono orgogliosa di trovarmi nella sede delle tue fantasie e dei tuoi sogni, da cui, interprete meraviglioso delle une e degli altri, ricavi le opere che ti devono procurare la fama. Perciò concedimi di guardarmi intorno lungamente, tanto da imprimere nella memoria i particolari di questo luogo dove forse non metterò più i piedi. Cos'hai da brontolare tra te? Posso aver detto cosa che ti dispiaccia, pur non volendo? Tieni conto che mi sento timida e imbarazzata come il giorno delle nozze.

DON GIOVANNI — Non farci caso. Dicevo che se l'eremita si fa diavolo, ebbene, allora io stesso rinunzio a comprendere qualcosa negli avvenimenti. Che fossero capricciosi, incalzanti e un tantino paradossali, era ammesso fin dall'inizio. Ma sarà il diavolo, tutt'al più a farsi eremita. Altrimenti, che ci sto a fare in questo imbroglio? È forse il momento di

chiedere delucidazioni a Leporello. Può capitarmi il peggio, che finga di non udire il ripetuto squillo di campanello; e se mi ostinerò a suonare, rimarrò con la nappa del cordone in mano, vittima di un trucco.

ELVIRA — Continuo a non capire. Il nome di Leporello tuttavia non mi è sfuggito. Sono contenta che tu abbia scelto per collaboratore un giovane così a modo, simpatico e nel quale si può riporre la massima confidenza. L'ho incontrato anche poco fa in fondo alle scale, e mi ha anche munita delle indicazioni esatte per arrivare sin qui. L'ho ritrovato poi sul pianerottolo dove mi aveva preceduta, di certo usando un passaggio di servizio. È davvero compito; mostra per me la massima deferenza, con una serie d'inchini a cui dà inizio non appena gli avvenga di avvistarmi e che seguita a compiere mentre gli parlo, né mai l'ho visto interromperli, anzi sono persuasa che continua a ripeterli anche quando gli ho voltato le spalle. Un giovane davvero servizievole; mi sento proprio tranquilla pensando che lo hai accanto.

DON GIOVANNI — Allora Leporello ti piace? Ero persuaso non fosse nelle tue grazie ... Ti confesserò anzi, che cercavo di evitare che tu lo incontrassi, nel che egli, quanto me timoroso che la sua vista ti fosse importuna, mi assecondava premurosamente.

ELVIRA — Anche questo discorso, sebbene chiaro in apparenza, deve possedere un significato recondito. Con Leporello sono in ottimi rapporti, e lo avrei già lodato prima se tu me ne avessi offerta l'occasione. Mi sono anzi volentieri impegnata a farti il suo elogio e mantengo la promessa. È sempre pieno di zelo anche verso di me e sempre si offre di servirmi come se non gli bastasse il lavoro che gli procuri. Mi sbriga certi affarucci ... Le incombenze delicate le affido poi tutte a lui; anche ieri mentre mi consegnava con bei modi il mazzo di fiori che mi mandasti, recitò a perfezione il complimento che gli avevi affidato. Insomma, quando non è con te, puoi esser sicuro che va in giro a far commissioni per la casa.

DON GIOVANNI — Ah, questo poi ... Sono stato messo in mezzo, o quanto meno in una situazione equivoca. Che si ricorra all'ipocrisia se è un modo per assicurare il quieto vivere, lo capisco bene; vi ricorro io stesso. E che sia l'arma preferita della meschina genia a cui appartiene Leporello, mi può andare bene egualmente purché non mi si ritorca contro. Ma il significato della tresca di lui con mia moglie mi sfugge, sebbene non possa esser rivolta ai miei danni, è ovvio. Il mio nemico, in questa faccenda, non è colui che tutti chiamano con questo nome fornito d'iniziale maiuscola. In quanto poi al mazzo di fiori ... Ebbene, tutto ciò è incomprendibile, incompatibile e non si può passare sotto silenzio. Che venga qui dunque, questo mezzo fedifrago, subito, ipso facto, all'istante, senza che sia ammesso il menomo ritardo. Giura e spergiura che riesce a interpretare la mia volontà anche di lontano; inutile sarebbe convocarlo per nome, o dar piglio al campanello. Ma ad evitar contestazioni, grido a squarciagola: Leporello! Leporello! E m'attacco alla nappa, dovessi staccar dal muro tutto l'apparecchio. Nessuno risponde, nessuno appare, ed io

insisto: Leporello ... Inutilmente. Non c'è peggior sordo di chi non vuol udire; in tal caso non servono neppure le virtù magiche. Leporello ... Per uno che passa il tempo a entrare e uscire da quella porta, talché, quando non è qui, lo si immagina intento a curiosare dal buco della serratura, si mostra improvvisamente tanto riservato da dissolversi nell'aria. Ma anche pessimo servitore, infingardo e menzognero; infine, per dir le cose come stanno una fiera canaglia. (*Entra Leporello*).

LEPORELLO — Il signor padrone mi comanda?

DON GIOVANNI — Eccoti dunque, buona lana. Sul tuo conto ne ho udite or ora di belle; mi devi una spiegazione riguardo a un certo mazzo di fiori. Ma è l'ultima volta che sopporterò impertinenza e negligenza. Sta' dunque attento: alla prima che mi fai ... Intanto parla.

LEPORELLO — Signor padrone, se ho mancato in qualcosa mi scuso, faccio ammenda, imploro la sua tolleranza e la sua bontà. Come servo, siamo d'accordo, posso lasciare a desiderare; non son pronto, educato, infine *stylé* come dovrebbero essere i servitori di buona famiglia. Difetti ne posseggo, non lo nego, e la buona volontà non basta. Tuttavia, prego il signor padrone di riflettere che non è un mestiere facile da imparare in un giorno come in un giorno non s'imparano la lealtà e la segretezza. Nutro perciò ferma intenzione di emendarmi. Prometto di migliorare se mi lascerà il tempo di farlo.

DON GIOVANNI — Ciò che ho saputo or ora ...

LEPORELLO — Forse la signora Elvira si è lamentata di me? Non posso crederlo. A parte le manchevolezze imputabili a difetto di esperienza, non le ho dato, almeno volontariamente, motivo a lamentele.

ELVIRA — Non mi sono lamentata di te, Leporello. Ho tessuto, al contrario il tuo elogio al padrone. Ripeto davanti ad entrambi che ti considero un servitore garbato, sollecito e in tutto molto capace. Se stesse in me, ti aumenterei perfino il salario.

LEPORELLO — Sono grato alla signora. Volevo ben dire ... Capisco che quanto ha indispettito il signor padrone, dev'essere la storia del mazzo di fiori.

DON GIOVANNI — Ecco, sentiamo un po' come riesci a spiegare questa faccenda. Un mazzo di fiori ...

LEPORELLO — Il signore ricorderà di avermi ordinato di comprare un mazzo di fiori e di portarlo alla donna che preferisce ed ama più di tutte le altre al mondo. Ho eseguito l'ordine, e ho portato i fiori alla signora Elvira. Non negherà, lo spero, di aver voluto fare una finezza alla signora Elvira. Perché ... No, non può essere ... Mi viene il dubbio ... ma non posso avere equivocato. Potrebbe mai darsi che i fiori dovessero essere destinati ad un'altra persona? Sarebbe stato davvero un goffo errore da parte mia, non perdonabile e foriero, me ne rendo conto, di strascichi imbarazzanti.

DON GIOVANNI — Se non indovinassi che ti muove una ragione recondita, dovrei concludere che oltre tutto sei anche un pericoloso gaglioffo.

ELVIRA — Lascialo parlare, Giovanni. In questa storia del mazzo di fiori ci voglio veder chiaro.

LEPORELLO — Ho finito. S'intende che il complimento col quale ho accompagnato il dono, lo inventai lì per lì. M'è sembrato più opportuno invece di ripetere tal quali le parole svenevoli che il signor padrone mormora in circostanze del genere. Non mi parevano troppo adatte alle orecchie di una moglie.

ELVIRA — Bravo signor marito. Dovrò sottostare senza ribellarmi a una beffa atroce? Mi si mandano fiori accompagnati da una filza di contumelie. Parla, Leporello, parla senza timore.

DON GIOVANNI — Ah, è così? Tanto vale mettere le cose in piazza. Innanzitutto, se c'è un fatto che deve venire spiegato, è la tua familiarità con Leporello. Poco prima che tu arrivassi egli mi ha confessato che non era nelle tue buone grazie, e ha detto che sei una donna di pessimo carattere, piena di risentimenti. Ora, a parte che posso capire soltanto io come abbia potuto trovarsi contemporaneamente qui con me e giù in fondo alle scale per insegnarti la strada, mi pare che i tuoi apprezzamenti siano in contraddizione con la stima di cui lo fai oggetto. Se gode il dono dell'ubiquità per una concessione speciale di cui talvolta abusa, ciò non lo esime ...

LEPORELLO — Possiedo un fratello gemello. Questa spiegazione, che offro a buon mercato, può essere accolta e registrata per buona. Infine, di Leporello non ce n'è uno solo. Sembra un giuoco di bussolotti; ma si trova sempre chi crede nei ciarlatani.

DON GIOVANNI — La storia dei fiori è inventata di sana pianta. Preferisco dirti, Elvira, che l'idea di regalarti un mazzo di fiori non mi è passata neanche per la testa. Che fosse una fausta ricorrenza, me ne ero dimenticato. Ordini in proposito a Leporello non ne avevo impartiti; e tu, gaglioffo, se non vuoi assaggiare il bastone, rimangiati una dopo l'altra le tue menzogne e implora la clemenza di mia moglie poiché non puoi aspirare alla mia.

ELVIRA — Voglio sapere la verità. Non so che farmi di una menzogna che si propone di lenire le mie piaghe. Leporello, parla dunque liberamente e non dubitare che apprezzerò la tua sincerità.

LEPORELLO — Non metto in dubbio l'onestà delle intenzioni che animano la signora nei miei confronti, e se ascoltassi insieme il mio dovere e la mia inclinazione, non mancherei d'obbedirla, considerando un comando i suoi desideri. Ma a parte che è ormai fornita di tutti gli elementi sufficienti a poter dare un giudizio esatto sulla vicenda e a trarne le debite conseguenze, non si può negare che mi sono state rivolte minacce anche troppo esplicite perché non ne debba tener conto. Se venissi licenziato su due piedi, mi troverei poco meno

alla fame, prospettiva crudele da non augurarsi neppure al peggior nemico. Per cui la signora vorrà scusarmi se mi metto dalla parte di chi mi dà da vivere, e se baderò d'ora innanzi che non m'escia di bocca parola da dispiacere al signor padrone. Del resto mi conviene ritirarmi in buon ordine, strisciando sino a terra sia per ossequio che per la speranza di rendermi inosservato. La mia presenza qui è diventata inutile; posto che mi avessero affidato un compito da assolvere, ho fatto del mio meglio, nonostante incomprensioni, rivalità e ostruzionismi, per condurlo a buon fine. L'epilogo non si è ancora avuto, ma il terreno è dissodato.

DON GIOVANNI — Non ti permetterò di cavartela a buon mercato. Ti ordino di rimanere, e di far luce sugli enigmi fastidiosi che ti sei divertito ad accumulare per nostro malanno.

ELVIRA — Al contrario; va' pure, Leporello. Te ne do licenza, se esiste un luogo dove ritieni d'essere più al sicuro. Non voglio che il mio egoismo e le mie disgrazie si trasformino per te in un danno peggiore di quanto non hai già sopportato. Sarebbe un modo curioso di ripagare una prova di attaccamento.

LEPORELLO — Tra due ordini contrari, il buon senso vorrebbe che ci si attenesse a una via di mezzo. Ma nel caso in questione non posso restare e nello stesso tempo andarmene. Dovendo scegliere, obbedirò a chi ha parlato per ultimo. Mi metterò se non altro al sicuro dalle legnate. (*Esce Leporello*).

DON GIOVANNI — Briccone impudente che non è altro; ecco la conseguenza di avergli condonato anche troppe marachelle nel passato. Ma una mancanza di riguardo come questa ultima non glie la perdono, e subito mi metto in cerca per sostituirlo. Purtroppo è anche la prova di quanto sia andata degenerando la categoria dei domestici, e di come si corra il rischio di mettersi in casa poco meno che un delinquente. Servitori pieni di rispetto, ligi al mestiere e al padrone come se ne trovavano una volta, oggi non ne esistono più. Servi padroni, tuttavia, non ho mai sentito dire che ce ne siano, e non sarà la mia casa ad offrire il cattivo esempio. Cara Elvira, è inutile che tu interceda a favore di Leporello. Gli ho dato già il benservito.

ELVIRA — Se c'è gesto che avrei compiuto volentieri e a cui mi sento anzi obbligata, è quello di difendere Leporello. Ma non mi piace di sprecar parole quando le so destinate a restar vane. Non riuscirai mai a perdonargli d'esser stato l'involontario artefice che le tue sofferenze venissero finalmente smascherate con tua vergogna ed obbrobrio, nonché con quel pizzico di ridicolo che s'aggiunge come un ultimo condimento, a un piatto già così ricco e variato. Non devi però credere che venendo a trovarti mi facessi delle illusioni. Di attori consumati, a questo mondo, non ci sei solo tu.

DON GIOVANNI — Ce l'ho contro Leporello perché ha costruito un cumulo di menzogne nel quale tu per prima sei incappata. Basta la storia dell'omaggio che, a mia insaputa ...

ELVIRA — Credi proprio verosimile, e tale da poter essere bevuto anche dalla creatura più credula, che un domestico qualunque, senza averne ricevuto l'ordine dal padrone e a rischio non solo di venir rimproverato severamente per l'arbitrio commesso, ma di rimetterci di propria tasca la spesa sostenuta, abbia ad acquistare e recare in omaggio un mazzo di fiori a nome del padrone ignaro? E credi possibile che mi si possa celare a lungo come si sono svolte le cose, e che Leporello è colpevole soltanto d'aver frainteso il nome della persona a cui doveva essere consegnato? Se una morale si può ricavare dall'accaduto, è che per certi servizi, come sarebbe reggere il moccolo, non tutti sono adatti, come pure che il diavolo insegna a farla, ma non a goderla. I fiori, a chi erano destinati lo so, e non l'ho detto finora per divertirmi a mia volta alle mie spalle.

DON GIOVANNI — Ma se è un'invenzione di Leporello. Un mazzo di fiori che non esiste benché tutti ci giurino sopra. Finirò col crederci anch'io. A meno che non lo si voglia considerare alla stregua di un simbolo; qualcosa di simile al pomo della discordia.

ELVIRA — Se invece di disertare la nostra casa per luoghi a dir poco equivoci; se invece di metter piede nella mia camera a ogni morte di papa, tu bazzicassi l'una e l'altra come fanno tutti i mariti di questo mondo, avresti constatato con i tuoi occhi che il mazzo di fiori esiste realmente, anche se lo debbo soltanto alla dabbenaggine di un servo sciocco. È un bellissimo mazzo che mi permette di farmi un'idea precisa della magnificenza con cui tratti le tue amanti. L'ho messo nel grande vaso di cristallo che mi regalasti per il mio onomastico nel primo anno delle nozze. E fa bella figura sullo scrittoio da cui ti ho sempre vergato le mie lettere durante gli anni in cui, alla mia gioia di scriverle, corrispondeva la tua di riceverle. Il mazzo esiste, e tu lo sai meglio di me.

DON GIOVANNI — Fra le tante qualità possedute da Leporello, c'è anche quella di poter dar consistenza di fatti e di cose concrete alle idee, alle intenzioni, insomma a quanto passa per la mente. Si vede che m'è passata per la mente l'idea di mandarti dei fiori e Leporello l'ha colta al passaggio e attuata.

ELVIRA — Ed io lo so meglio quanto te che dovevano essere destinati a Clorinda, dietro la quale perdi i tuoi giorni e le notti.

DON GIOVANNI — Che dici; Clorinda? Ma cosa diavolo ti salta in mente. Di bene in meglio: un mazzo di fiori che non esiste per una donna che è come se non esistesse. Dovresti conoscermi abbastanza per sapere che non corrisponde al mio tipo. Mi compete di metterti in guardia contro il rischio che corri andando in giro a sparger frottole di cui gli interessati potrebbero chieder ragione sia in via privata che dando querela. Ora, poiché nella qualità di tuo marito sono responsabile di certe tue azioni, e poiché fra l'altro posso assicurarti che

tra me e Clorinda non c'è mai stato niente, anzi sono disposto a giurartelo, a darti la parola di gentiluomo, oltre a fornirti quelle altre prove atte a convincerti ...

ELVIRA — Discorsi inutili ... non servono a smuovermi dal mio convincimento. Tuttavia ...

DON GIOVANNI — Non posso permettere che l'innocente Clorinda ... Devo protestare ...

ELVIRA — Tuttavia non sono venuta qui con l'intenzione di muover querele e far baruffa a causa delle tue infedeltà. Mi avevano ammonito quando mi sposai, ma come accade, avvertimenti di questo genere non servono che a fare incaponire sopra un divisamento dal quale ci sembra dipendere non già la rovina, come vogliono i familiari, ma la felicità della nostra vita.

DON GIOVANNI — Ti ammonirono? Chi dunque ti ammonì e in che senso? Si diceva forse male di me?

ELVIRA — Vorresti darmi ad intendere che non sei al corrente della fama di cui godevi e che non ne eri orgoglioso? Basta considerare come ti pavoneggiavi in giro, e con che sufficienza trattavi le ragazze. Devo però riconoscere che verso quelle di tuo gusto usavi modi premurosi e gentili. Se ti metti con lui, mi dissero per prima cosa, non ti sposerà mai. Poi mi recitarono l'interminabile elenco delle tue amanti e delle ragazze portate a spasso con la promessa del matrimonio.

DON GIOVANNI — Queste tue parole mi sembrano proprio una trovata per procurarti lo spunto che in questo momento ti fa comodo. Ma, qualora tutto ciò fosse vero ... e certo, se parlavano in tal guisa di me, dietro le mie spalle ... Infine, non nego di aver avuto una vita sentimentale movimentata, ma semmai sempre prima di sposarti.

ELVIRA — Vedi come subito ti gonfi e ti pavoneggi? Basta toccare appena questo argomento; sei proprio ridicolo a far la ruota, alla tua età. Io poi, voglio dirtelo sinceramente, mi sono chiesta tante volte che cosa ci ho trovato in te; anzi che cosa ci troviamo tutte noi. In certi momenti, mi appaiono soltanto i tuoi difetti. Non sei neppure un bell'uomo.

DON GIOVANNI — Non sono un bell'uomo? Ebbene, non lo sarò; del resto chi ha mai preteso di esserlo? E allora, perché non mi lasciate in pace, tutte quante ...

ELVIRA — Non sei bello, sebbene, sul primo momento, tu possa trarre in inganno e piacere. Ma ad osservarti bene, si vede che bello non sei, benché tu non sia neppure brutto. Sei così e così ... Intanto, stai ingrassando.

DON GIOVANNI — Questo poi non è vero. Mi sono pesato anche l'altro giorno e semmai sono dimagrito. La bilancia è imparziale.

ELVIRA — Ma non son venuta qui, lo ripeto, per dir cose sgradevoli. Non costituirebbe,



1 - Constant Permeke: *La lepre* (1934)



2 - Constant Permeke: *Marina*

fra l'altro, una buona tattica considerato che sono venuta a chiederti qualcosa. Non allarmarti. Si tratta soltanto di una domanda che intendo rivolgerti e a cui ti invito a rispondere senza ricorrere alla menzogna, o a una ipocrita considerazione. Non sono forse stata una buona moglie per te?

DON GIOVANNI — Più che buona, ottima. Posso certificarlo, e se lo desideri metterlo magari per scritto.

ELVIRA — Non mi sono mostrata leale, onesta, insensibile alle attenzioni che mi venivano prodigate dagli altri uomini, generosa verso di te del mio animo e dei miei sensi e pronta sempre a ricambiarti con le effusioni di un'amante? In quanto poi alle cure che la condotta della casa richiede, credo d'essermi comportata da massaia prudente, ordinata ed economica, senza tuttavia far pesare queste qualità come una virtù importuna; astenendomi dal propinarti piatti insufficienti e mal cucinati così da mandarti a letto con la fame, disgustato dai cibi una volta per sempre. Gli abiti li ho tenuti rassettati a dovere, difendendoli dalle tarme e togliendovi le macchie tutte le volte che ce ne fosse bisogno, il che non è stato infrequente. Ho rammendato i buchi nei calzini, stirato i colli inamidati delle camicie; nelle circostanze, poi, in cui occorreva far mostra di decoro e di tatto, infine di saper vivere, penso egualmente di non essermi mostrata inferiore al compito, e insomma immeritevole di esser moglie di Don Giovanni. Il mio rango in società l'ho sempre saputo tenere, e quando ti ammalasti gravemente non ti ho forse assistito con tutta l'abnegazione di cui è capace soltanto chi ama e antepone al proprio il bene della persona amata? Se ti elenco queste prove del mio affetto, del mio zelo e della mia carità, non è per sollecitare la tua riconoscenza a sacrifici corrispondenti, ma per sottoporla al vaglio di un leale apprezzamento. Per ultimo, ti chiedo anche se devo proprio esser considerata, sebbene non sia più giovane, da buttar via, e se il mio fisico non offra ancora quelle attrattive che ti piacquero una volta, che altri vi scorgono anche oggidì e che non sono comunque inferiori a quelle delle svergognate che mi preferisci, recando offesa al mio orgoglio, alla mia vanità e al sacramento che ci unisce.

DON GIOVANNI — Ora non ti mettere a piangere, e soprattutto non farmi una scena sproporzionata alle circostanze. Che ti ho sempre voluto bene, lo sai; che sempre ti ho apprezzata come donna e stimata come moglie, l'ho riconosciuto anche poco fa. I tuoi sospetti sono infondati, e se li hai manifestati per sentirti ripetere le cose che ti ho detto, dall'istante in cui questa soddisfazione ti venne accordata, puoi esser contenta. Se poi fosse vero che mi si può rimproverare qualche torto, commesso magari senza volerlo, o non rendendomi conto del danno che ti avrei procurato, ti prego di non volermene e di aggiungere così agli altri tuoi meriti, quelli della comprensione, della tolleranza e dell'indulgenza, infine

del perdono. Tu sai che ho il cuore tenero, e che non posso veder lacrimare nessuno; così son pronto a far tutte le promesse che desideri purché scorga rasciugato quel pianto che desta i miei rimorsi.

ELVIRA — Come vorrei che le tue parole fossero sincere! Esse sono un balsamo che basta a inaridire persino la sorgente delle lacrime. (*Entra Leporello*).

LEPORELLO — Oplà! Nonostante la dovuta riconoscenza verso colui che mi accolse sotto il suo tetto, e in cambio d'onesti servigi promessi e resi, mi concedette vitto, alloggio e un salario così modesto che potrei, se avessi poca memoria, dimenticarmene; nonostante il debito che verso di lui ho contratto sul punto d'ingaggiarmi, e la promessa di essergli sempre fedele anche quando lo vedessi compiere una sopercheria, o avvilirsi nella frode a danno d'innocenti; nonostante l'obbligo di lealtà che vorrebbe si tacevano i segreti appresi tra le pareti domestiche; non posso permettere che impunemente s'inganni sotto i miei occhi, o comunque a portata del mio udito, una creatura rispettabile come la signora Elvira. Quindi, ripeto: alto là!, e con tutto il riguardo che debbo al signor padrone, impongo alle parole che tendono trabocchetti di congelarsi sulle labbra perché non debbano venir pronunciate col loro suono provvisto d'echi di cui è noto come siano capricciosi e ribelli a ogni controllo, ma neppur sillabate silenziosamente.

ELVIRA — Ecco Leporello. Di nuovo qui. Che vuole? Che intende? Si esprime oscuramente, e il proposito che manifesta di parteggiare in mio favore, ridesta la mia inquietudine invece di concorrere a placarla.

DON GIOVANNI — È di nuovo Leporello che ha spiato dal buco della serratura.

LEPORELLO — Se la causa è nobile, non può esserlo il mezzo? Ora io supplico la signora padrona di non prestare ascolto alle proteste che le vengono propinate con una disinvoltura pari alla improntitudine. Le corna non spuntano solo sulla fronte dei mariti, sebbene sia il luogo dove spiccano meglio. In quanto al signor padrone, lo ammonisco a non ricorrere all'inganno, essendo esso, come tutti sanno, bastevole a squalificare un gentiluomo. Un impegno assunto con piena cognizione di causa, e di cui si può prevedere le conseguenze, non può essere rinnegato. Pertanto, di questo monito il signor padrone ne faccia il conto che crede; la signora padrona l'ho messa egualmente in guardia. Ormai, se questi due si rappacificano invece di prendersi per i capelli, vorrà dire non solo che io sono inadatto a seminar zizzania, ma che all'impresa affidatami sovrasta una jattura. (*Esce Leporello*).

ELVIRA — Costui è forse quel Leporello che mi sembrava amico? L'ho udito minacciare. Solo la tua voce, marito mio, potrà rassicurarmi ancora una volta. Eri riuscito a farlo prima che Leporello apparisse simile a una raffica di vento e quanto essa capace di sovvertire ciò che era disposto con ordine.

DON GIOVANNI — Aspetta; non è così semplice. Le parole di questo servo fuor del comune non erano vane, ma contenevano un avvertimento che non conviene ignorare. Tra l'altro, egli si preoccupava manifestamente per te; gode la tua simpatia e ti è a sua volta devoto. Occorre dunque fargli credito. Devo riconoscere che anche in questa circostanza, stimando Leporello come merita, ti sei mostrata piena di buon senso. Chi invece si è comportato con leggerezza sono stato io.

ELVIRA — Non desidero, marito mio, di dar ragione a Leporello. Ci sono casi in cui si preferisce aver torto.

DON GIOVANNI — Mi stavo dimenticando l'impegno che avevo assunto verso di te; di quello che mi sono addossato verso terzi, simile in questo ai servi invecchiati in casa che posson prendersi qualsiasi libertà coi padroni, ci pensa Leporello a ricordarmelo. Devo dunque mostrarmi sincero, e non c'è considerazione, per quanto in buona fede e rivolta al meglio delle cose, che possa giustificare un atteggiamento diverso. È proprio nei rapporti con la persona da cui siamo amati che occorre lealtà; e per quanto l'esperienza della vita ci abbia insegnato il valore di una bella bugia ... No, no; in questo caso Leporello ha ragione. La tua fedeltà ha diritto di ricevere in cambio una sincera descrizione dei miei sentimenti. Non è che le mie precedenti proteste, le mie assicurazioni siano false; esse uscivano dal mio animo. Eppure moti del genere non ne escludono altri completamente opposti; anzi sembrano presumerli; spesso sono questi ultimi, quanto più si dimostrano virulenti, a provocare i primi in una sorta di tardiva respiscenza. Dichiarandoti che ti amavo non ho mentito; ma ti mentirei se proclamassi di non aver mai amato, né amare altri che te. Spero che apprezzerai l'eleganza della distinzione.

ELVIRA — Taci. Non voglio ascoltare nessuna confessione. Oh, marito mio, perché non mi somministri ancora le tue dorate menzogne? Non ti chiedevo di più.

DON GIOVANNI — Non si può invocare la verità e poi tapparsi le orecchie per non udirla. Al pari di certe creature infernali le quali, per essere state evocate, prendono finalmente corpo, così essa può restare soltanto un'ombra finché non venga invocata. Dopo, non si possiede nessun potere su di essa, ed è facile che giunga ad esercitarlo sopra di noi, così da farci amaramente pentire di averla desiderata. Tuttavia, in quanto ad amarti, lo ripeto, ti amo; ma non più di quanto non ami dieci, venti altre donne, quando non siano piuttosto trenta, quaranta o cinquanta. Il conto non l'ho tenuto, ma poiché sei in buona con Leporello, puoi interrogare lui in proposito. La questione lo riguarda almeno quanto me.

ELVIRA — Ero venuta piena di buoni propositi, ma vedo che ho sbagliato a manifestarli. Mi sono mostrata umile e condiscendente senza risultato.

DON GIOVANNI — Fra di esse non si trova Clorinda che hai accusato d'essere la mia amante e che forse, ripensandoci su, possedrebbe i titoli per diventarlo. Passa per una bella donna, non avara di sé; che cosa posso chiedere di più, nella condizione in cui mi son messo? Non devo far troppo il difficile e alla qualità può sopperire il numero. Il conto preciso lo tiene Leporello.

ELVIRA — Non resterò un attimo di più ad ascoltare questi discorsi che offendono i miei orecchi. In quanto al tuo voltafaccia, me ne spiego facilmente la ragione. Appartiene alle nature malvagie spassarsela a spese degli inermi. Hai alimentato dapprima le mie speranze perché la delusione da cui ero attesa fosse più profonda.

DON GIOVANNI — Di questa Clorinda tutti lodano la splendida carnagione. Ma anche le sue forme, per quanto si può giudicare, e considerato gli abiti d'oggi...

ELVIRA — Non voglio più vederti. Sono sicura che se v'è ancora giustizia su questa terra, non mancherai di pentirti del tuo indegno comportamento. Addio.

DON GIOVANNI — Ecco come son fatte le donne. Se le inganni, ti investono di male parole accusandoti di menzogna; se ti mostri sincero, ti ricoprono ugualmente di contumelie, quando non giungano a lanciarti contro una maledizione che se cogliesse nel segno ti incenerirebbe. Se vuoi andartene, vattene pure, ma non accusarmi di averti cacciata.

ELVIRA — Me ne andrò. Che altro potrei fare ... e tuttavia, ahimè, ora vorrei fuggire, ora restare, e ignorando le offese, gettarmi ai piedi di questo ingrato nell'estremo tentativo di ammorbidirne il cuore di sasso. È pur vero che quanto ti uscì di bocca basta a distruggere le speranze di una mia pari, sprovvista delle risorse che permettono alle rivali di riportare la meglio. Ma non so rassegnarmi a ceder loro un campo che di diritto mi appartiene. Se il pensiero mi si posa sulle svergognate che insidiano la nostra pace legittima, vedo rosso per l'ira.

DON GIOVANNI — Ripeto che puoi andare o restare a tuo piacimento; ma prediche non voglio ascoltarne. Ci mancherebbe altro che mi fossi tirato in casa, oltre a una moglie, un sermone vivente.

ELVIRA — Sei inesorabile. Ebbene, se tu che dovresti essere il mio naturale protettore, in risposta alle mie esortazioni hai soltanto parole di scherno, mi rivolgerò a mio padre che mi scortò sino alle tue braccia nel giorno delle nozze. Oh padre mio, presto accorri dove tua figlia è vilipesa, difendimi da un marito che si è trasformato in aguzzino ...

DON GIOVANNI — Eh, che esagerazione. Ecco cosa accade quando ci mettiamo a discutere

con le donne. Tutto il vicinato tra breve sarà al corrente delle nostre faccende. Non capisco di che mi accusi. Non ho fatto che ripeterti il bene che ti voglio.

ELVIRA — Accorri, padre, accorri in aiuto di tua figlia ... (*Entrano Gonzalo e Leporello*).

GONZALO — Son qua, son qua io ... Eccomi pronto a difendere una donna disarmata, e che sia poi colei a cui detti i natali, questo è un particolare accessorio, non indispensabile. E tu, sguattero della malora che mi stai danzando intorno come folletto fastidioso, tirati in disparte se non vuoi assaggiare la punta dei miei stivali. L'ingresso sulla scena l'ho fatto come si deve, usando i termini più energici e in tutto i più appropriati. Avrò tempo in seguito di manifestare la mia indignazione sotto le altre forme che, per essere di prammatica, non escludono la sincerità. La parte di padre nobile non mi attira particolarmente, ma spezzai sempre volentieri una lancia in favore di una donna.

LEPORELLO — Sguattero a me? Nessuno mi ha mai investito con un'offesa altrettanto sanguinosa, e se non fosse che i domestici rifiniti devono saper sopportare le cattive maniere della gente educata; a non tener conto inoltre che lei è suocero del mio padrone; ebbene, non mancherei di ritorcerla nei modi che si addicono alla mia condizione. Di che mi si può accusare se non d'essermi provato a fare il dover mio?

GONZALO — Questo gagliofo voleva impedirmi d'entrare mentre le invocazioni d'Elvira risuonavano fin giù, nella tromba delle scale. Ripetutamente gli gridai chi ero senza risultato. Così ho dovuto forzar la consegna; ed eccomi qui, genero, a chiedervi ragione delle grida di vostra moglie prima ancora del fatto che abbiate chiuso la porta in faccia a vostro suocero.

DON GIOVANNI — Quante storie. Calma, calma. Avevo ordinato a Leporello di non far entrare nessuno; non potevo immaginar lei in agguato per le scale, pronto a intervenire alle invocazioni isteriche di sua figlia. Mi accorgo che si tratta di un piano preordinato. Se le cose stanno in questo modo, né vedo come potrebbe essere altrimenti, ed anche se le debbo riguardo, essendo padre di mia moglie, pur tuttavia posso farle osservare che non mi trovo di fronte a una donna, come accadeva con Elvira, ma ad un uomo il quale, sebbene anzianotto, ripicchiato alla pari di un vagheggino, può esser chiamato a rispondere del proprio operato. Per cui, se lei, Commendator Gonzalo, crede di esser venuto qui a commettere prepotenze, alzando la voce nei miei confronti e la punta degli stivali contro il mio domestico, e tutto questo in una casa dove è entrato di forza, le dirò francamente che avrà a vedersela con me, e cioè dovrà rendermene conto da uomo a uomo e che intanto, se dovesse persistere in un atteggiamento provocante, le insegnerò la via dell'uscio applicando a lei quegli stessi argomenti che ha minacciato di usare contro Leporello.

ELVIRA — Avete la prova, padre mio, che non ho esagerato quando vi descrivevo le maniere

orrende di Don Giovanni. Egli non possiede di gentiluomo che il nome, del resto usurpato. Vorrete compatire vostra figlia se non le regge più l'animo di sopportare sgarbi, umiliazioni e affronti di ogni sorta. Fornite pertanto a Don Giovanni la prova che non sono una misera creatura in balla dei suoi capricci, ma che una intera famiglia mi sostiene, e possiedo in voi un naturale paladino. Le sue smargiassate non vanno prese sul serio; occorre ribatervi tramutando in fatti le parole che volano.

GONZALO — Bene, bene ... S'intende che chiunque mancherà di rispetto al frutto del mio sangue e gli si dichiarerà contro, dovrà vedersela con me. Non si ingiuria impunemente un membro della famiglia. È inutile proclamarlo, e non mancano precedenti di persone ... di individui che dovettero pentirsi amaramente ... che ricevertero la punizione che si meritavano ... e magari soltanto per essersi comportati senza la dovuta deferenza. Tuttavia, nella circostanza presente, e sebbene deprechi, formalmente deprechi il linguaggio di Don Giovanni, e lo ammonisca a riflettere, a considerare ... dicevo che nella circostanza attuale i rapporti che intercorrono fra di voi, sconsigliano e anzi impediscono che venga assunta una posizione intransigente. Così, figlia mia, pur rendendomi ragione ... pur sentendomi colpito in ogni fibra ... ed essendo ogni offesa recata al mio sangue più grave che se fosse recata a me; pure t'invito a riflettere, a considerare ... insomma, prima di rompere un legame indissolubile, occorre pensarci su. Pertanto, dico a te e dico insieme a mio genero: figli miei, comprensione, tolleranza ... reciproca comprensione e indulgenza. Infine, chi ha giudizio lo metta in opra. Sì, intendo, non saranno dopotutto un paio di corna a buttare all'aria un matrimonio.

LEPORELLO — Come al solito, tutto finisce in un fuoco di paglia. Il fuoco di per sé brucia con una bella fiamma, ma il combustibile è di qualità scadente. Ho voglia a sprecar fiato soffiandoci su ... Un guizzo promettente, e presto tutto si spegna.

ELVIRA — Mi meraviglio, padre mio, che possiate esprimervi con tanta leggerezza. Don Giovanni, invece di metter capo a partito, si sentirà incoraggiato nei suoi stravizi. Gli uomini sono tutti eguali; sempre fan comunella fra loro.

DON GIOVANNI — Ho parlato senza peli sulla lingua perché mi pareva d'esser stato aggredito. Ma nessuno è più disposto di me a intendere la voce della ragione. Mia moglie si mostra diffidente, sospettosa, eccessivamente portata a ingelosirsi. A parte il fatto che i motivi d'esserlo esistano, sul quale argomento non conviene ora intrattenersi, come potrei lagnarmi di quanto costituisce la prova del suo attaccamento? Ho sempre sopportato allusioni, rimbrotti senza accumular dentro un fiele a cui dar sfogo alla prima occasione, a differenza di quanto essa ha fatto montandomi contro perfino un suocero col quale non ho avuto mai a ridire.

GONZALO — Uhm, uhm ... Questo discorso mi ha tutta l'apparenza di esser un modo per chiedere scusa, o perlomeno offrire una giustificazione. Ti consiglio di accoglierlo come

tale, figlia mia, attribuendogli l'interpretazione più favorevole. Fate la pace e non se ne parli più.

ELVIRA — Se è un comando, obbedirò. I miei sentimenti hanno bisogno che gli si usi violenza per ritornare quelli di una volta.

GONZALO — Poiché avete deciso di riappattumarvi, tanto vale farlo di buon animo, e senza conservar rancori. Orsù, gettatevi le braccia al collo.

LEPORELLO — Vecchio babbeo. Manutengolo della libidine che Don Giovanni va spargendo intorno nello stesso modo che un lumacone lascia dietro a sé una striscia bavosa. Qui, se non intervengo io, le cose volgeranno al peggio. Facciamoci dunque avanti e prendiamo la parola allo scopo di salvare il salvabile. Che spettacolo edificante ... Mi rallegro col signor padrone, un'autentica scena d'affetto coniugale. Qualche baruffa si dimostra efficace, di tanto in tanto per riaccendere sopiti sensi. Mi si voglia scusare se il mio linguaggio diventa, in determinate circostanze, poco adatto a un servo e se ne imputi l'attaccamento che nutro verso coloro cui son debitore d'una cuccia, d'un pane e talvolta, in soprappiù, d'un bicchier di vino; oltreché, sempre a discrezione di lor signorie, un cervello il quale dà talvolta in ciampanelle senza esser guasto del tutto. Così, se il mio contegno richiede di venir scusato e la mia fedeltà si merita un premio, mi contento di poter usare la lingua. Cattivo servo sono e cialtrone, altrimenti sarei più zelante nel togliere la polvere dal caminetto, del che ora m'avvedo e di corsa mi precipito ad afferrare il piumino. Il signor padrone avrebbe motivo di licenziarmi. Su questo ritratto ci son buone due dita di polvere.

DON GIOVANNI — Ti licenzierò su due piedi se non chiudi il becco e non prendi immantinenti la via dell'uscio. Chi ti ha chiamato e concesso di restare? La licenza che ti prendi posso sopportarla io, ma gli altri devono venirme risparmiati.

LEPORELLO — Vado, signor padrone, vado. Lo zelo è mal pagato, è notorio. Ma la natura mi ha fornito del senso della responsabilità. Vuol dire che la polvere da cui questo ritratto è ricoperto, la toglierò più tardi. È un così bel ritratto, dentro una così bella cornice. Il ritratto di una persona davvero avvenente.

DON GIOVANNI — Ti ho ordinato di andartene. Vattene, dunque, e non ritornare senza esser chiamato.

ELVIRA — Leporello, vieni qui. Lasciami vedere che cosa tieni in mano.

DON GIOVANNI — Non importa, è un oggetto di poco conto, privo d'importanza e senza alcun pregio artistico.

ELVIRA — Leporello, dammi quel ritratto.

LEPORELLO — Sissignora. In tutte le case dove sono stato a servizio, mi è sempre convenuto obbedire alla padrona. Sissignora, come comanda; eccole il ritratto. Ma ora devo proprio raccomandarmi alle gambe. Insieme alle spoglie che rivesto, un travestimento,

ne ho assunto forzatamente le deprecabili deficienze; infine, una pedata nel deretano ...  
(*Esce Leporello*).

DON GIOVANNI — Infernale individuo. Si direbbe che si diverta a giocare con me come il gatto col topo. Ebbene: sei soddisfatta? Avrai visto che si tratta soltanto di un'anticaglia, acquistata sulle bancherelle. Cosa credevi che fosse? Qui non ci sono segreti ... Se fosse stato un oggetto che non volevo farti vedere, non l'avrei lasciato esposto sul caminetto, in balla di tutti gli sguardi.

ELVIRA — Sfacciato mentitore. Un'anticaglia, un oggetto da nulla ... Il ritratto di Clorinda. Povera me, non sopravviverò a questa ignominia.

DON GIOVANNI — Eh! Il ritratto di Clorinda ...

ELVIRA — Pur ora negava, il ribaldo. Lo avete udito coi vostri orecchi, padre mio, protestare la propria innocenza. Ma questo documento della tua malafede non potrai smentirlo. Dovrò vedermi anche schernita. Il cuore mi si spezza, mi vien male.

DON GIOVANNI — Da' qui, fa' vedere. È davvero Clorinda.

ELVIRA — Mostro infame. Come non bastasse l'immagine della spudorata sguadrina, leggi a togliere ogni dubbio la dedica vergognosa che ci ha vergato sotto: « Al mio adorato Don Giovanni ». Tutto ciò è ripugnante, deve troncarsi, ed io non voglio restare di più in questo luogo.

DON GIOVANNI — Uno dei soliti giuochi di Leporello. Vi son ciurmatori che tengon nelle maniche ogni sorta di oggetti per esibirli al momento giusto a edificazione dei gonzi. Lui s'è accontentato di tenerci il ritratto di Clorinda. La mia situazione è imbarazzante perché la verità non posso raccontarla, e del resto nessuno la crederebbe. Tuttavia, quella dedica scritta in un linguaggio da serve ... potrei mai innamorarmi d'una donna che si esprime così banalmente? dovrebbe bastare a suscitare sospetto di mistificazione in chi mi conosce bene.

ELVIRA — Andiamo, padre mio. Fuggiamo da questo luogo dove la dignità viene continuamente calpestata e il vostro decoro misconosciuto.

GÓNZALO — Andiamo pure, figlia mia. Dopo i fatti di cui sono stato testimone, non posso consigliarti un contegno diverso. In quanto a voi, signor genero, ebbene, sappiate che se ora me ne vado, se vi lascio libero il campo allo scopo di farmi sostegno del sangue mio vilipeso; sappiate, dicevo, che saprò ritrovarvi. A presto, dunque. (*Escono Elvira e Gonzalo*).

DON GIOVANNI — Se ne sono andati davvero. A giudicar con imparzialità, devo concludere che il trionfatore di questa lamentevole storia è stato finalmente Leporello. (*Entra Leporello*).

LEPORELLO — Io, un trionfatore? Certo avrei potuto esserlo e non da solo, qualora fossi stato appena sostenuto. Ma colui da cui avrei dovuto ricevere l'ausilio più efficace, in servizio del quale m'ero dato tanto da fare e a cui infine era riservato di raccogliere i frutti

di un atteggiamento disinteressato, non solo si è mostrato indifferente, ma quasi deciso a compiere opera di sabotaggio contro di me e verso se medesimo. Quando non preferisca invece esser giudicato impari al compito che si era assunto come preso dalla timidità, dal timore, e disertato infine improvvisamente da quella presenza di spirito della quale si mostra abitualmente così prodigo, rivelandosi nella congiuntura un incapace ed esponendosi ad esser bollato come tale ... Bastava spingere ancora un poco le cose e dai nostri sforzi congiunti ci sarebbe scappato quel cadavere che la tradizione del caso richiede e che doveva essere nelle nostre aspirazioni di ottenere a tutti i costi. Ora lo avremmo qui, ancora caldo e palpitante nello squarcio mortale.

DON GIOVANNI — Qual è il significato di questo discorso? Forse mi rivolgi un'accusa? Le allusioni devo considerarle un rimprovero? Si fa presto a emettere apprezzamenti quando non si è parte in causa, e comunque se qualcuno ha diritto di formulare rimproveri, questi semmai sono io. Che ti è saltato in testa di esibire il ritratto della signora Clorinda? Nessuno sa meglio di te che codesta povera donna è innocente. Avessi almeno usato il riguardo di avvertirmi in tempo dei tuoi trucchi... In quanto poi al cadavere di cui parli, ti ricordo che non mi son mai impegnato a versar sangue, se non le poche stille del mio con le quali ho vergato e sottoscritto il patto.

LEPORELLO — Ci son clausole, è ovvio, che non si posson stendere in tutte lettere. Nessuno le avrebbe mai chiesto di mettere per iscritto che accettava di far fuori il Commendator Gonzalo suo suocero. Per un uomo di cultura pari suo, è ingenuo sostenere una tesi difensiva simile a questa. I precedenti della parte di sua competenza li conosce meglio di me. Esiste al riguardo una folta letteratura. Non mi venga dunque a raccontar frottole: stavo per consegnarle tra le mani il Commendatore già pronto per l'esecuzione. Bastava che lei avesse raccolto la sfida, e almeno uno di questi ferri che pendono inutilizzati dalle pareti, sarebbe stato tinto di un sangue che di certo non le apparterebbe. Invece lei si è lasciato apostrofare, minacciare senza reagire, in un silenzio più adatto a un colpevole che a un gentiluomo il quale mantenga fede alla parola data. Vuol proprio conoscere la mia opinione su di lei? Ebbene, non ha spina dorsale e peggio di così non avremmo potuto scegliere. E pensare che per accettar lei, a causa delle pressioni che venivano esercitate in suo favore da gente altolocata, fummo costretti a scartar fior di galantuomini di cui potrei elencarle i nomi, non fosse per un doveroso riguardo verso gli esclusi; il più inetto dei quali avrebbe certamente fatto prova assai migliore. Il peggio è che avrò voglia di sostenere: « L'avevo detto, io ... ». Ci andrò di mezzo egualmente, e per bene che vada ci rimetterò la riputazione che mi ero formato in questo genere di incombenze, si vede a torto. Chi dovrà rispondere di un fallimento così clamoroso, anche se destinato a restare a conoscenza solo degli interessati? Sarò io, infatti ... Nessuno verrà a importunar lei, al quale, per male che vada, si faranno presentare le dimissioni. Purtroppo, il forchettone che il mio principale impugna, non gli serve soltanto a rimestare nella caldaia. Non è la prima volta che me la cavo affidan-

domi alle gambe, e se non fosse per la decenza, potrei mostrarle come son bucherellate fitto fitto certe parti della persona che nel fuggire rimangono inevitabilmente più esposte delle altre. Perciò, se c'è qualcuno che ha diritto di fare osservazioni sono io, tanto più che lei vi ha impiegato tutta la cattiva volontà invece della buona. Eppure, al momento di concludere la convenzione, si era mostrato pieno di entusiasmo ... Come non crederlo sincero? Io stesso diffidavo semmai dei suoi requisiti, non della sua buona fede. A meno che la mancanza di serietà che le è obbligo osservare in amore, non sia diventata per lei una sorta d'abito mentale, e insomma una seconda natura ...

DON GIOVANNI — Impegno, patto, convenzione... tutte parole grosse, che offrono un'idea alquanto distorta dei nostri reciproci rapporti. Non escludo che essendomi state rivolte delle proposte, io, senza rifletterci su come avrebbero meritato e prendendole anzi alla leggera come l'argomento pareva comportare, e come anzi senza dubbio comporta ... infine, a non tener conto del fatto che ai giorni nostri certi lacchezzi è naturale prenderli per burla; non escludo, dicevo, d'essermi lasciato strappare qualche promessa, convinto a fornire qualche affidamento ... Non bisogna poi attribuire un'importanza esagerata ad episodi ... a vicende ... Insomma, caro Leporello, mi sono ingaggiato allo scopo di dar vita a una commedia, non per provocare una tragedia.

LEPORELLO — Innanzitutto se le abbiamo fatto delle proposte è perché abbiamo avuto pietà dei suoi lamenti, ai quali del resto non avrebbe resistito neanche un cuore di sasso. In secondo luogo, è perché lei si è rivolto direttamente a noi. Possibile che si sia già dimenticato delle invocazioni in cui se ne usciva quando era innamorato della signora Nerina?, e costei non si mostrava per niente propensa a darle ascolto? l'appello che ci rivolse il giorno in cui aveva ormai perduta ogni speranza di conquistarla? l'offerta a cui si mostrò disposto in cambio del possesso d'una donna crudele, amata invano? Sono invocazioni a cui la nostra ditta non resta insensibile; cosicché subito le venni indirizzato allo scopo di concludere l'affare. Già il giorno dopo ebbe la prova dell'efficienza dei nostri servizi, quando il contegno della suddetta signora verso di lei cambiò da così a così; quanto dire che dopo tanti dinieghi gli entrò nel letto di buon animo e quasi di prepotenza. Per tacer del contributo che successivamente abbiamo arrecato alle sue ulteriori fantasie. Ma in cambio di tutto ciò, nella pienezza delle sue facoltà di discernere e di volere, lei ci ha firmato una carta. Non si sarà dimenticato proprio di questo particolare.

DON GIOVANNI — No certo; l'ho ricordato io stesso poco fa. La questione consiste però nello stabilire quale importanza vada attribuita a un documento del genere. Un significato appartiene alla lettera, e un altro dipende invece dall'interpretazione che se ne dà.

LEPORELLO — Eppure il nostro testo è chiarissimo e non si presta ad equivoci. Eccone qui una copia di cui tanto per rinfrescarle le idee, posso dar lettura. « Fra il sottoscritto Don

Giovanni eccetera eccetera, e il nostro Signor Belzebù, si conviene quanto appresso. In primis ... ».

DON GIOVANNI — Alto là ... non c'è bisogno di rivangare ciò ch'è destinato a restare tra noi. Entrambi ne conosciamo perfettamente il tenore, e nessuna persona, a edificazione della quale lo si poteva ripetere, è presente. In quanto a me, basta che lo oda enunciare per trovarmi riaffondato in quella depressione in cui ero quando vi apposi il mio nome. Mentre mi disinteresso del contenuto, devo tuttavia compiere una osservazione. Nel foglio che firmai io l'espressione: « Nostro Signor Belzebù » non era usata, altrimenti non lo avrei firmato. Non la posso proprio accettare.

LEPORELLO — Che il nome del mio signore non ci fosse, sul foglio che lei ha firmato senza subire nessuna coercizione da parte nostra, è solo un'opinione, formatasi erroneamente in lei e non per questo meno radicata, come accade spesso quando si tiene molto a un'idea e si finisce per crederla realizzabile, anzi già realizzata, sebbene la realtà ci dimostri il contrario non appena vi si ricorra come a un tribunale che non concede appelli. Infatti, potrei farle constatare che detto foglio reca effettivamente quel nome, ed è stato debitamente da lei firmato dopo averne preso conoscenza, come ci si comporta con atti del genere, che possiedono efficacia legale. Ma invero, tutto ciò è inutile; lei signor padrone, non ignora ch'è mia facoltà far apparire e scomparire un nome sopra un pezzo di carta. Quindi, nello stesso modo che a mio piacimento, nel caso vi fosse, potrei toglierlo, così, se mancasse, posso anche aggiungerlo. In verità, si tratta solo d'una formula con la quale, al nostro paese, si intestano gli atti pubblici, quindi, niente più d'una formalità. La vera questione, quella davvero importante, anzi fondamentale, consiste nell'averlo firmato. E poiché è una firma apposta col sangue, essa risulta indelebile. Un inchiostro siffatto è a prova d'ogni contraffazione e sopercheria; quanto dire, che non ci posso nulla nemmeno io.

DON GIOVANNI — Ho capito: caddi in un tranello, e l'impegno che ho firmato equivale a una cambiale in bianco. Ma nel caso che ci riguarda, non si può imporre una signoria a colui cui il cuore ripugna. Perciò se mi rifiuto di credere al vostro Signor Belzebù, tanto meno sono propenso a riconoscerlo per monarca. A che serve farne apparire e sparire il nome con i soliti giuochi di prestigio, dal foglio del comune patto? Se vuole avermi, quel galantuomo sa come agire. Invece un primo errore lo commise deputando presso di me un messo che si dimostra pieno d'impertinenza e di vanità, quando dovrebbe invece comportarsi col dovuto rispetto e dar prova solo di zelo in ogni circostanza; un coadiutore che sappia essere il mio braccio destro nei compiti affidatimi senza manifestar biasimo negli insuccessi, e facendomi anzi animo proprio quando le cose vanno male. Tanto più che, a ben considerare come si sono svolti finora i fatti, comincio a credere che riportar

successi non sia facile, mentre la responsabilità di questo stato di cose dev'essere attribuita semmai a coloro con i quali ci trovammo a competere. Almeno fino a questo momento, si son mostrati più propensi a schivare che a ingaggiare la lotta, e pronti a sopravanzarci di loro iniziativa lungo quel cammino dove ci preparavamo invece a trascinarli per i capelli.

LEPORELLO — Il signor padrone ha proprio ragione. Non mi ero trovato mai ad operare su una materia umana così frolla. Riconosco anche di essermi espresso in maniera un po' troppo viva; non ero spinto da animosità nei suoi confronti, ma dal dubbio di mostrarmi inadeguato all'incombenza che mi venne affidata e della quale devo rispondere. Di qui innanzi non mancherò all'obbligo mio verso di lei, sicuro di ottemperare insieme al mandato ricevuto. Non ho perso la speranza di assolverlo, se lei vorrà continuare a valersi dei miei servizi.

DON GIOVANNI — Ciò che detesto più di tutto è vedermi intorno visi nuovi.

LEPORELLO — Restiamo uniti ... Tanto più che, se non m'inganno, presto sarà qui di nuovo il Commendator Gonzalo.

DON GIOVANNI — Mio suocero ritorna? Ne sei sicuro? Non avrei mai immaginato che avrebbe posto in atto con tanta sollecitudine una minaccia la quale, nel tono con cui fu proferta, parve venir affidata al caso e dilazionata di conseguenza.

LEPORELLO — È proprio qui che arriva. Eccolo davanti alla casa; si prepara a varcar la soglia. Ebbene, questa volta è affare fatto. Prepariamo subito le armi. Queste panoplie non saranno relegate a una missione puramente decorativa; infatti, l'arredatore non le aveva attaccate alle pareti soltanto per bellezza. Tiriamo giù spade, sciabole e pistoloni da sella. Già provvidi ad affilar le lame e ad asciugare le polveri. Disponiamo tutto sulla tavola a portata di mano. Lei si tenga pronto; giunto il momento, ci dia sotto. È inutile avvertirla che non corre alcun rischio, l'esito del duello lo conosciamo prima ancora che abbia ad ingaggiarsi.

DON GIOVANNI — Ho imparato a memoria la parte. Così attendo a pie' fermo la vittima, sebbene rimorda alla mia coscienza di non poterle offrire quell'alternativa ch'è generalmente egata a imprese del genere e alla quale si deve se possono venir giustificate qualunque ne sia l'esito.

LEPORELLO — Eccolo che entra, il pavone gonfio di boria. Fra poco gli tireremo fuori a manciate la stoppa che ha in corpo, o gli faremo sgorgare a fiotti, da un foro ben centrato, quel liquido vanitoso che gli scorre nelle vene, sino a che ne resti un goccio. (*Entra il Commendator Gonzalo*).



3 - Constant Permeke: *Marina* (1934)



4 - Constant Permeke: *Paesaggio d'inverno* (1935-42)

# POESIE

di

Alfonso Gatto

## UN GIORNO DI MARZO

*Arda nell'aria l'aria che riprende  
il volto e lo decide nel soggolo  
del bàvero, apparso fra le tende  
il bambino rifulga nel suo volo*

*di tramontana a correre nel cielo,  
la rondine che torna col suo lume  
di vespero sul petto stride al gelo  
di marzo, ne tintinna tra le piume.*

*E nel fragore delle ghiaie il mare  
alle sponde nevate tiene il duro  
silenzio dell'azzurro, così appare  
verde nell'oro della luce un muro.*

*Di sole le ombre riverenti insieme  
nello scaldarsi chiedono a quel volo  
un senso al tempo che ciascuno teme.  
Solo con tutti chi per tutti è solo,*

*a passo a passo infervorato coglie  
la sua mesta speranza dal lontano  
cielo che annuncia gioventú, le foglie,  
la nuova rosa del tepore umano.*

(1962)

## UN CANTO

*Una notte vicino alla tua casa  
e dal balcone aperto nella mite  
notte del Sud, la donna che t'apparve  
a udirla solo dalla voce, riso  
goloso di risucchio come un'acqua  
gelata. E non avrà mai volto...  
Sale alla gola chiara, scende al buio  
degli occhi avidamente salda.*

*Il marinaio ricorda che dormiva  
a bocca aperta nella pioggia, un nero  
grappolo gli lasciava goccia a goccia  
sapore di città — disse — di vento.*

(1961)

## LA CACCIA

*È solo il vento caldo di scirocco  
dalle plaghe radiose, i cacciatori  
spàrano sul novembre nel rintocco  
delle campane fùnebri, gli amori*

*riparano nel vino dei racconti  
a darsi tutto il bene che non hanno.  
Dilungano nel fiume questi ponti  
di legno, l'uomo è chiuso dentro il panno*

*della tristezza, il vento di scirocco  
gl'illumina di stralcio la memoria  
come una nebbia. Sibila lo schiocco  
d'una frustata, tintinnante in gloria*

*lustri e sonagli sul calesse arruffa  
il suo capo di vecchia la goliarda  
della favola antica. Quanta muffa  
sul legno fresco dell'amore! Tarda*

*la sera a riconoscersi nel morto  
giorno dell'anno, nella caccia vana.  
Accende i lumi del ricordo, il porto  
delle sue nebbie, si fa più lontana*

*della luna di cenere vogliosa  
d'aprirsi nelle nuvole. La smania  
della memoria attizza in ogni cosa  
morente il fuoco della trista insania,*

*gli spettri della cena che bivacca  
con gli amori infantili. Come è scempia  
la funebre allegria, una risacca  
di voglie amare e inconfessate, l'empia*

*paura di non reggere all'abbordo  
del tavolo rovescio ove dirupa  
la smargiassa invecchiata nel ricordo  
dei suoi sonagli di bambina. Cupa,*

*scoscasa dentro il lapidario volto  
dei suoi sepolcri, nelle storie vane,  
la morte che non dà sollievo e ascolto  
delle sue tombe povere e lontane.*

*Laggiù si spoglia la memoria e lascia  
al suo pascolo insonne l'armonia  
del silenzio e dell'erba, là si sfascia  
dalle sue bende il simulacro e oblia*

*L'estinta vanità di quel sorriso  
che prende i vecchi nella carne briaca.  
Tutti giovani i morti con il viso  
di luce inscritto sulla faccia opaca*

*e nell'eternità di pietra asciutti  
come la spoglia fragile e velina  
che sembra stretta ancora ai suoi virgulti  
di rosa morta sulla viva spina.*

*Solo, felice con l'inerte cuore  
di vittima, l'errante che sconfina  
dallo scirocco fradicio d'amore  
incontro al vento della sua mattina.*

*Cacciatori di frodo, farfalloni  
di lume, stralunati dai bengala  
dell'accesa esultanza, tutti buoni  
all'erta del progresso con la scala*

*poggiata alla sua croce, divampate  
all'unto delle facce, alla spettrale  
fede dei gesti per colpirlo, fate  
quel che la morte vi comanda, il male*

*ridicolo che lascia una palude  
di fuochi estinti e di bivacchi neri.  
La morte inesorabile vi chiude  
nei vostri nomi dentro i cimiteri.*

*Chi vi darà nell'aria l'aria nuova  
pulita che l'agnello appena nato  
come l'agnello appena ucciso trova  
inerte e solo in tutto il suo passato?*

(1963)

## CRONACHE

*Visti di scorcio nel passar del treno  
fummo detti felici tutti un giorno.  
Azzurro il cielo, azzurro il mare, intorno  
il luccichio di latta d'un baleno.*

*Sul piccolo gelato trasparente  
di verde e rosa caramello liso,  
come la lingua smemorata il niente  
il poco il tutto del sapore: il viso  
del ragazzo che lascia il suo pensiero  
su quel filo di ghiaccio all'accorrente  
avidità degli occhi per l'intero  
colpo nel duro della palla: il tutto  
dentro il suo petto di trionfo, il rutto  
sboccato. Ma ne ride, col suo riso.*

*Solo un cavallo bianco in mezzo al prato,  
ogni voce passava al suo passato.*

(1962)

## MARE DEL NORD

*Nevica, è chiaro, l'uomo e il suo spavento  
di non sapere. Sul mulino il vento  
muove la croce, il sale squama un pesce  
terribile dall'occhio che gli cresce  
nel suo vischioso mutamento. Inzuppa  
le sue viscere diacce la scialuppa.*

(1960)

## LA DONNA DI RIALTO

al pittore Virgilio Guidi

*È di Venezia il grigio il verde asilo  
d'un muro quando a ràffiche s'avviva  
il cielo della pioggia e corre un filo  
di nero al sale dei palazzi. Stiva*

*dentro i canali case tetti quadri  
d'un altro cielo il fondaco remoto.  
I poveri furtivi come ladri  
stretti alla giacca fissano l'ignoto:*

*da svolta a svolta s'incanala l'eco  
d'una barca che appare e sparisce dietro  
il suo richiamo, scivola di sbieco  
in quel chiaro annerendo. Spalle al vetro*

*della bottega, tenta sulle corde  
la sua voce d'addio per tutti i morti,  
in cieco solo. La laguna morde  
i cimiteri chiusi, i fondi, gli orti*

*col suo cupo mareggio, ad ogni flutto  
ch'urta il gradino. Il cieco chiede il volo  
di un'ombra, si ritrova nel costruito  
delle sue mani intente a dirlo solo.*

*Ora Venezia è una ghirlanda accesa  
dai suoi mesti chiarori, la laguna  
scivola al liscio buia ma sottesa  
dalle muraglie d'una grande luna.*

*Tutti i fiori dei brividi sull'uscio  
di questa notte che precede il vento.  
E la donna che invita, sul peluscio  
del suo bàvero nero affonda il mento*

*sino agli occhi di bistro perché porti  
notizia ai morti il suo novembre, l'ora  
che al deserto dell'anima più forti  
incide i suoi silenzi, questa bora*

*tagliante di vetrini. Esulta il cielo  
accanendosi in sé come lo smalto  
del suo colore. Fuma dentro il pelo  
del bàvero la donna di Rialto.*

(1962)

#### LA VEGLIA

*Piove su questa casa bianca, è sera.  
Lo squallore murario, nei balconi  
verdi, nei raspi delle sorbe, annera.  
I pavesi del lutto sui portoni*

*si vestono d'argento con quel lume  
di cielo che rimane in alto, fioco.  
Una sera di calma tra le brume  
dolci del golfo, sventola sul fuoco*

*del braciere una donna a sé traendo  
il bambino assonnato che le pesa  
sull'altro braccio. In quel che vedo intendo  
spiegata tenerezza, la distesa*

*del mare nel suo cèrulo sconfina.  
Io ti parlo così con questa calma  
che non è mia, è sempre più vicina  
l'ora di tutti, vedo sulla palma*

*del lungomare la stanchezza occidua  
della luce, la raffica silente.  
Di controvoglia questa mano insinua  
la carezza obliosa. Non è niente,*

*credimi, quest'effigie, questo fumo  
continuo, non è niente. Negli assorti  
pensieri della veglia mi consumo  
per avvenenza come tutti i morti.*

(1963)

---

La poesia « La caccia » si ispira al lontano ricordo di un banchetto funebre vissuto con umori e finzioni di gioventù da vecchi cacciatori novembrini, esaltati dal proprio vedersi vivi. Da questo ricordo, nell'aria agra e erratica della pianura intorno a Pesto, la poesia parte per altre domande e per altre risposte che sono chiare, spero, nei versi.

Per « La donna di Rialto », devo dire a intelligenza della quinta quartina che in quel « ... chiede il volo — di un'ombra... » è da vedere il cieco che chiede a una mescita, a un bicchiere di vino (*ombra, ombreta* in veneziano) l'aiuto e, come si dice, l'ala, della fantasia, per sollievo alla miseria sua. Ritroverà alla fine sempre e soltanto se stesso, chiuso e quasi « costruito » nella propria solitudine.

Trovo spesso scritto, nei miei appunti: « io e Graziana vegliamo una notizia ». Quante notizie insieme abbiamo vegliato: oggi la notizia di Kennedy, ieri la notizia del Vajont o dell'Algeria: la notizia di noi, privata, si intesse con quelle, che sono nostre, tuttavia. La poesia « La veglia », ambientata nel tardo autunno del golfo salernitano, vuol dire questo.

a. g.

# « L'AGO E IL FILO » DEL POETA ALLEN TATE

di

Alfredo Rizzardi

Nel presentare al lettore dell'*Approdo* la celebrata « Ode ai Caduti Confederati » di Allen Tate, non s'intende semplicemente offrire un testo che da molti anni ormai si considera una pagina favorita d'antologia, un passo obbligato, sia pure spesso abbandonato alla penombra critica, della letteratura americana di questo secolo. L'« Ode », nella sua ultima stesura, possiede una compiutezza tecnica e formale, e una suggestione tematica, che ne fanno in sé un prezioso oggetto poetico, un prodotto finito del fervido laboratorio sperimentale degli anni fra il trenta e il quaranta, e come tale autonomo, a una lettura panoramica, da quel complesso di ragioni minime che ne determinarono, negli anni gestativi, dizione e struttura e soluzione nel modo organico in cui oggi ci resta. L'« Ode » ha in sé gli elementi primi per proporsi come un testo esemplare: il tono epico che mai scade nella retorica, la sottigliezza lirica che mai s'attenua nell'estenuazione decadente, il taglio preciso dell'immagine che tuttavia non s'isola mai in se stessa, a splendida decorazione, ma è sostanza viva di un discorso compatto, di un meditare che è al tempo stesso percepire sensualmente i moti della mente. La stessa oscurità, s'avverte, non è una colorazione deliberata sovrapposta alla nervatura dell'espressione, ma ha origine dalla difficoltà da parte del lettore di sollevarsi al livello alto della parola, di seguire le rapidissime traiettorie, di mantenersi nella zona rarefatta di drammatica tensione che domina lo spazio dei versi.

Da questi presupposti è facile comprendere il successo dell'« Ode », ma non è questo che oggi ci interessa porre in rilievo. Ci sembra invece importante proporre il testo come un esempio di « lavoro » poetico in un tempo in cui l'arte della parola tende a trascurare la sua natura prima, la sua qualità (in senso greco) di *téchne*, per correre a conclusioni che, nei casi migliori, hanno la durata di una breve stagione di premi; mentre soltanto la consapevolezza del « fare » permette al poeta d'ogni tempo di fissare in forma indelebile la

materia della sua vita e della vita comune. Qualsiasi definizione, qualsiasi formula, fino alla più aperta e irriverente ai canoni di una religione dell'arte, o di non so qual altra eresia *démodée*, apparirà pericolosamente ingenua e immatura, se non mistificatoria, quando ad essa vien meno un atteggiamento critico dello scrittore verso gli strumenti del suo lavoro. La violenza dei fatti, a cui si riduce un modo poetico diffuso nel nostro tempo, deve la sua resistenza, in alcuni casi, all'operazione fisica sul linguaggio che il poeta (il Williams?) riesce a compiere in virtù del suo incessante studio formale, mentre nella maggior parte dei casi suggerisce l'irritazione dell'anonimia, la noia del gratuito e del libresco.

Molti passi, lo spirito stesso delle riflessioni di Allen Tate sul suo poemetto, ci trasportano naturalmente nel clima di una grande tradizione di poeti-critici anglosassoni, alla « Filosofia della composizione » di Poe, a certe pagine di sottile meditazione tecnica di Coleridge. Tale spirito, peraltro, non si compiace dell'oziosa artificiosità di una soddisfazione puramente formale, del narcisismo tecnico in cui si esaurisce, come in un recinto di giardino, ogni grande età di poesia. La poesia americana del tempo, nata sull'esperienza della prima guerra mondiale e sul rivolgimento spirituale che la segue, ha ancora in sé l'urgenza e l'energia di un mondo nuovo, quale era stato il romanticismo a Coleridge e a Poe, ed è tutta pervasa di una coscienza vertiginosa dell'abisso spirituale aperto dalla nuova cultura, da antropologia e psicologia, scienze esatte e morali, fra passato e presente, la cui azione demistificatoria allontana sempre più l'uomo del novecento dall'unità spirituale della tradizione. Questa è, infatti, la prima notazione dell'« Ode »: *ché ben oltre i segni e i riferimenti circostanziali, l'« Ode » costituisce una perfetta rappresentazione del dramma dell'uomo moderno, basato su un conflitto di ordine morale che provoca, nelle stesse parole del Tate « il distacco dell'intellettuale moderno dal mondo ».* Circondato dalle suggestioni del passato, che preme nelle sue forme più alte e significanti — l'epica del sangue versato come essenza stessa di una fede e di un ordine ideale di vita, l'intensa *purposefulness* della tradizione sudista difesa dai suoi figli fino all'ultimo, a colma misura dell'integrità della sua vita — l'uomo fermo dinanzi al cancello del cimitero di guerra altro non vede che i segni della morte fisica, le lapidi spezzate e i corpi in putrefazione, o foglie, le foglie trascinate dal vento dell'autunno. Non vi può essere comunicazione tra il linguaggio di un'epica, pur così concreta e pressante, e la sterilità interiore dell'uomo moderno che, al più, crea il mondo nell'atto di percepirlo e non può affidare la sua certezza a ciò in cui non crede: neppure a una visione fulminea del passato, alle forme eroiche dei cavalieri all'assalto, che per poco baluginano agli occhi suscitando un improvviso impeto nel sangue, ma che presto vengono scancellati dall'immagine naturalistica delle « ossa immonde / il cui anonimo verde va crescendo »... L'uomo fermo al cancello del cimitero devastato dall'autunno può solo accettare la certezza dell'esistenza fisica, della morte. Neppure di questa si appaga, perché sa che, se non riesce a ricreare un ordine, a ricostruire i frammenti di una fede, non potrà nemmeno « alzare la tomba nella casa, la tomba rapace ». Il poemetto ter-

mina con l'antico simbolo del serpente: l'uomo s'allontana dalla porta del cimitero lasciando ai morti il loro fervore ideale, ai vivi la dolorosa consapevolezza di un conflitto morale insanabile, mentre nell'intrico dei pruni il tempo, in cui siamo inestricabilmente avvinti, attende da sempre di sigillare, con questo, ogni altro conflitto.

L'analisi del processo creativo eseguita dal Tate ci fa ripercorrere alcune delle tappe compiute dal poeta per giungere a quell'approssimazione verbale della conoscenza che è, nella sua stessa definizione, la poesia. Non è quindi, come potrebbe erroneamente intendersi, un omaggio a una concezione formalistica dell'arte: la materia è troppo vasta e importante perché possa essere per un solo istante, per un solo giro felice di frase, dimenticata; e d'altronde si ricordi che come critico, sebbene non si stanchi mai di richiamarci all'aspetto tecnico dell'opera, egli è tutt'altro che un formalista. Ma proprio l'indagine dell'aspetto tecnico, quale è svolta nel commentario all'« Ode », ci restituisce l'oggetto e i limiti della competenza del poeta, né più né meno di come avrebbero potuto farlo in una pagina critica un James, un Eliot, un Joyce, un Pound: ciascuno con il suo accento inconfondibile, ciascuno con la sua dura parete di roccia da scalare.

« ... l'idea e la forma sono l'ago e il filo e io non ho mai sentito di una corporazione di sarti che abbia raccomandato l'uso del filo senza ago e dell'ago senza filo », scriveva il James. Seguendo l'autore nel suo laboratorio ci rendiamo conto che l'oggetto poetico che ci presenta, senza più segni della pazienza e della fatica, del calcolo e delle prove infinite, ma splendido e già enigmatico nella sua perfezione, è frutto della fusione completa di altezza intellettuale e d'una magistrale abilità d'artista.

# ODE TO THE CONFEDERATE DEAD

by

Allen Tate

*Row after row with strict impunity  
The headstones yield their names to the element,  
The wind whirrs without recollection;  
In the riven troughs the splayed leaves  
Pile up, of nature the casual sacrament  
To the seasonal eternity of death;  
Then driven by the fierce scrutiny  
Of heaven to their election in the vast breath,  
They sough the rumour of mortality.*

*Autumn is desolation in the plot  
Of a thousand acres where these memories grow  
From the inexhaustible bodies that are not  
Dead, but feed the grass row after rich row.  
Think of the autumns that have come and gone!—  
Ambitious November with the humors of the year,  
With a particular zeal for every slab.  
Staining the uncomfortable angels that rot  
On the slabs, a wing chipped here, an arm there:  
The brute curiosity of an angel's stare  
Turns you, like them, to stone,  
Transforms the heaving air  
Till plunged to a heavier world below  
You shift your sea-space blindly  
Heaving, turning like the blind crab.*

# ODE AI MORTI CONFEDERATI

di

Allen Tate

Traduzione di Alfredo Rizzardi

*Fila dopo fila con stretta impunità  
Le pietre tombali cedono il nome all'elemento,  
Il vento soffia senza memoria;  
Nei trogoli spaccati le foglie appiattite  
S'ammucchiano, sacramento fortuito della natura  
All'eternità stagionale della morte;  
Poi tratte dal violento esame  
Del cielo alla loro elezione nel grande respiro,  
Sussurrano la voce della mortalità.*

*L'autunno è desolazione nello spazio  
Di mille acri dove germogliano i ricordi  
Dai corpi inesauribili che non sono  
Morti, ma fila dopo ricca fila nutrono l'erba.  
Pensa agli autunni che sono venuti e andati!...  
Novembre ambizioso con gli umori dell'anno,  
Con particolare cura per ogni lapide,  
Macchia gli angeli scomodi che vanno in rovina  
Sulle lapidi, qui un'ala là un braccio scheggiato:  
La curiosità elementare dello sguardo fisso di un angelo  
Ti muta, come loro, in pietra,  
Trasforma l'aria ansante  
Finché tuffato in un mondo più pesante  
Tu sposti in un cieco ansare il tuo spazio  
Marino, e ti fai come il granchio cieco.*

*Dazed by the wind, only the wind  
The leaves flying, plunge*

*You know who have waited by the wall  
The twilight certainty of an animal,  
Those midnight restitutions of the blood  
You know—the immitigable pines, the smoky frieze  
Of the sky, the sudden call: you know the rage,  
The cold pool left by the mounting flood,  
Of muted Zeno and Parmenides.  
You who have waited for the angry resolution  
Of those desires that should be yours tomorrow,  
You know the unimportant shrift of death  
And praise the vision  
And praise the arrogant circumstance  
Of those who fall  
Rank upon rank, hurried beyond decision—  
Here by the sagging gate, stopped by the wall.*

*Seeing, seeing only the leaves  
Flying, plunge and expire*

*Turn your eyes to the immoderate past,  
Turn to the inscrutable infantry rising  
Demons out of the earth—they will not last.  
Stonewall, Stonewall, and the sunken fields of hemp,  
Shiloh, Antietam, Malvern Hill, Bull Run.  
Lost in that orient of the thick-and-fast  
You will curse the setting sun.*

*Cursing only the leaves crying  
Like an old man in a storm*

*You hear the shout, the crazy hemlocks point  
With troubled fingers to the silence which  
Smothers you, a mummy, in time.*

*The bound bitch*

*Toothless and dying in a musty cellar  
Hears the wind only.*

*Fuggendo si tuffano le foglie  
Stordite dal vento, solo il vento*

*Conoscete, voi che avete atteso presso il muro  
La certezza crepuscolare dell'animale  
Quelle restituzioni notturne del sangue  
Conoscete... i pini implacabili, la coltre fumosa  
Del cielo, la chiamata improvvisa: conoscete l'ira,  
La pozza fredda lasciata dall'onda che sale,  
Di Zenone e di Parmenide resi muti.  
Voi che avete atteso la decisione rabbiosa  
Di quei desideri che dovrebbero esser vostri domani,  
Conoscete la pausa insignificante prima della morte  
E lodate la visione  
E lodate l'occasione arrogante  
Di quelli che cadono  
Fila su fila, spinti oltre la volontà,  
Qui presso la porta vacillante, fermati dal muro.*

*Vedendo, vedendo le foglie  
A volo, tuffarsi e spirare*

*Volgete gli occhi all'immoderato passato  
Verso l'inscrutabile fanteria che suscita  
Demoni dalla terra... non dureranno.  
Stonewall, Stonewall, e i campi sommersi di canapa,  
Shiloh, Antietam, Malvern Hill, Bull Run.  
Persi in quell'oriente dei duri a morire  
Bestemmierete il sole che tramonta.*

*Bestemmiando solo le foglie in pianto  
Come un vecchio nella tempesta*

*Udite le grida, i folli pini indicano  
Con dita turbate il silenzio che  
Ti soffoca, mummia, nel tempo.*

*La cagna*

*Da caccia, sdentata e morente, in una cantina ammuffita,  
Non altro ode che il vento.*

*Now that the salt of their blood*

*Stiffens the saltier oblivion of the sea,  
Seals the malignant purity of the flood,  
What shall we who count our days and bow  
Our heads with a commemorial woe  
In the ribboned coats of grim felicity,  
What shall we say of the bones, unclean,  
Whose verdurous anonymity will grow?  
The ragged arms, the ragged heads and eyes  
Lost in these acres of the insane green?  
The gray lean spiders come, they come and go;  
In a tangle of willows without light  
The singular screech-owl's tight  
Invisible lyric seeds the mind  
With the furious murmur of their chivalry.*

*We shall say only the leaves  
Flying, plunge and expire*

*We shall say only the leaves whispering  
In the improbable mist of nightfall  
That flies on multiple wing;  
Night is the beginning and the end  
And in between the ends of distraction  
Waits mute speculation, the patient curse  
That stones the eyes, or like the jaguar leaps  
For his own image in a jungle pool, his victim.*

*What shall we say who have knowledge  
Carried to the heart? Shall we take the act  
To the grave? Shall we, more hopeful, set up the grave  
In the house? The ravenous grave?*

*Leave now*

*The shut gate and the decomposing wall:  
The gentle serpent, green in the mulberry bush,  
Riots with his tongue through the hush—  
Sentinel of the grave who counts us all!*

Ora che il sale del loro sangue

*Indurisce l'oblio più salato del mare,  
Sigilla la maligna purezza dell'onda,  
Che cosa noi, che contiamo i nostri giorni e pieghiamo  
La testa col dolore che commemora  
Negli abiti ornati con i nastri di una felicità sinistra,  
Che cosa diremo delle ossa, immonde,  
Il cui anonimo verde va crescendo?  
Delle braccia strappate, delle teste e degli occhi  
Persi in questi acri di verde demente?  
I ragni grigi, magri, vengono, vanno e vengono;  
In un folto intrico di salici senza luce  
Della civetta il canto singolare  
Invisibile e teso semina nella mente  
Il brusio furioso della cavalleria.*

*Diremo soltanto le foglie  
In fuga, si tuffano e spirano*

*Noi diremo soltanto le foglie mormoranti  
Nella bruma improbabile della sera  
A volo s'un'ala multipla;  
La sera è il principio e la fine  
E là fra le estremità della follia  
Aspetta, muta speculazione, la maledizione paziente  
Che impietra gli occhi, o come il giaguaro balza  
Sulla propria immagine in una pozza di giungla, sua vittima.*

*Che diremo noi, che abbiamo la conoscenza  
Portata sino al cuore? Condurremo l'azione  
Alla tomba? Alzeremo, con speranza maggiore, la tomba  
Dentro la casa? La tomba rapace?*

Ora lasciate

*La porta chiusa e il muro putrescente:  
La serpe gentile, verde nel cespuglio di more,  
Tripudia con la lingua nel silenzio:  
Sentinella della tomba che ci numera, tutti!*

# NARCISSO ALLA MANIERA DI NARCISSO

di

Allen Tate

Traduzione di Alfredo Rizzardi

In questa prima, e forse ultima, occasione di parlare dei miei versi, potrei addurre a pretesto l'esempio di E. A. Poe, che parlò di sé in un saggio intitolato « La filosofia della composizione ». Ma debole è nel nostro tempo il ricorso all'autorità, e io appartengo al mio tempo. Quanto mi accade di conoscere intorno alla poesia di cui parlerò è limitato. Ricordo soltanto le idee che avevo quando la scrissi; non so se la poesia sia buona, né conosco le sue oscure origini.

Come accade che si scriva una poesia? Di dove viene? Questa è la domanda che si pongono gli psicologi o i genetisti della poesia. Di recente non ho letto nessuna teoria genetica con grande attenzione: anni fa ne lessi una di Conrad Aiken; un'altra, credo, di Robert Graves; ma le ho dimenticate. Non intendo mettere in ridicolo i meccanismi verbali, i sogni o le repressioni come origini della poesia; tutti e tre, e altre cose ancora, possono averci molto a che fare. Altre teorie psicologiche si diffondono sulla compensazione. Una poesia, secondo queste ultime, sarebbe lo sforzo indiretto di un individuo insicuro per giustificarsi agli occhi di quelli più felici, o per fornire una spiegazione superiore dei suoi rapporti con un mondo che non gli concede che poca sicurezza, e che ne concederebbe altrettanto poca a quelli più felici se non portassero i paraocchi, a detta del poeta. Per fare

un esempio, poeta sarebbe anche uno che non riesca a trarre un'autogiustificazione sufficiente dall'essere venditore d'automobili (la cui sicurezza si fonda sulla vendita di un certo numero di automobili al mese), tanto da farci un comodo affidamento. Sicché il poeta, che vuole essere qualcosa che non può essere, ed è un fallito nella vita quotidiana, costruisce versioni fittizie del suo stato che interessano anche altre persone, giacché nessuno è un perfetto venditore d'automobili. Ognuno, ahimè, soffre un poco... Leggo continuamente questa specie di critica alla mia poesia: secondo i suoi dottori, mio unico irrefrenabile desiderio era essere generale dei Confederati, e poiché non potevo o non volevo diventare nient'altro, mi misi all'opera come poeta e cominciai a edificare costruzioni immaginarie su quelle ambizioni personali che la mia società non apprezza.

Per quanto una teoria possa non essere « vera », può tuttavia rendere validi certe intuizioni per un po' di tempo; e io ho stimato opportuno riferire alcune teorie appartenenti alla specie genetica perché ci si aspetta che un poeta che parla di sé spieghi, come la persona più autorevole e qualificata, le origini delle sue poesie. Ma coloro che si interessano alle origini sono poi raramente capaci di valersene. I poeti, a loro modo, sono uomini pratici che s'interessano dei risultati. Cos'è la poesia dopo essere stata scritta? Questo è il problema. Non da dove sia scaturita o perché. Il Perché e il Dove non possono mai oltrepassare lo stadio ipotetico giacché, nel linguaggio di coloro che lo credono possibile, la poesia non può essere portata « a condizioni di laboratorio ». L'unica prova concreta che un critico possa avere sott'occhio è la poesia ultimata. Chissà per quale motivo la maggior parte dei critici non vede più là del naso e prima di guardare l'oggetto in questione punta un telescopio all'orizzonte per scorgere da dove esso provenga. Tali critici sono simili ai tagliaboschi che fanno il loro mestiere cercando di sapere di « dove venga il minerale nel ferro dell'acciaio della lama dell'ascia che Jack si costruì ». Non dico che tale procedimento manchi di dare un suo contributo di indagini, ma esse hanno semplicemente valore di contributo e non dovrebbero sostituirsi alla poesia, che è l'oggetto su cui devono convergere. Una poesia può rappresentare un documento etico, di

condizioni sociali, di storia psicologica; può offrire tutte le sue qualità, mai una sola separatamente, o due, o tre; mai meno di tutte.

Le teorie genetiche, penso, sono state coltivate con distacco accademico. Fra i « critici » si sono dimostrate inutili e non del tutto disinteressate: io stesso le ho trovate applicabili al lavoro di poeti che non mi piacciono. Questa è la strada più facile.

Dico tutto questo perché mi sembra che i miei versi, o quelli d'ogni altro poeta, siano soltanto un modo di conoscere qualcosa: se la poesia è una vera creazione, essa è un genere di conoscenza che prima non possedevamo. Non è conoscenza « intorno » a qualcosa d'altro; la poesia è la pienezza di quella conoscenza. Noi conosciamo la particolare poesia, non quello che dice che possiamo riesprimere. In un certo modo, la poesia è ciò che conosce se stessa (*it is its own knower*), e né il poeta né il lettore conoscono altra cosa detta dalla poesia tranne le parole della poesia.

Ho espresso altrove e in altri termini questa concezione, che è stata accusata di estetismo, o di amore dell'arte per l'arte. Ma ricordi il lettore la posizione storica del Cattolicesimo: « nulla salus extra ecclesiam ». Questo dovrebbe essere religionismo. Probabilmente non c'è nulla di male nella concezione dell'arte per l'arte se si assuma la frase seriamente, e non per riferirsi al genere di poesia che si scriveva in Inghilterra quarant'anni fa. La religione dovrebbe sempre trascendere ognuna delle sue particolari applicazioni; e similmente la vera concezione dell'arte per l'arte può essere ritenuta soltanto da quelle persone che cercano sempre le cose che esse possono rispettare indipendentemente dal loro uso (per quanto possano essere utili), come le poesie, le canne da pesca e i giardini convenzionali... Questi sono postulati negativi, ed ora li illustrerò con alcuni commenti a una poesia intitolata « Ode ai Caduti Confederati ».

La poesia riguarda il solipsismo, una dottrina filosofica che afferma che noi creiamo il mondo nell'atto di percepirlo, oppure riguarda il Narcissismo, o qualsiasi altro « ismo » che denoti il fallimento della personalità umana ad assumere una funzione oggettiva nella natura e nella società. La società (e la « natura » nel modo come la società moderna la costruisce) sembra offrire

campi limitati alla piena realizzazione dell'uomo, che disperde la sua energia in modo frammentario in funzioni separate le quali dovrebbero convergere in un'unità di esistenza.

Fino all'ultima generazione soltanto certe donne erano prostitute, ed erano tenute in disparte come casi speciali di sesso nel contesto di uno schema sociale che nutriva universalmente la convinzione che il sesso debba essere parte di un tutto; ora convinzione universale è che il sesso debba essere speciale.

Senza unità noi acquisiamo la rilevante autoconsapevolezza della nostra epoca. Tutti parlano di questo male e moltissimi sanno che cosa si dovrebbe fare per correggerlo. Come cittadino ho anch'io le mie ricette, ma come poeta m'interessa dell'esperienza del « solipsismo ». E l'esperienza « di » esso non è proprio la stessa cosa che un'asserzione filosofica « su » di esso.

Sarà per me difficile mettere in relazione il solipsismo e i caduti confederati in una dissertazione razionale; dovrei espormi al ridicolo nella discussione, perché sui caduti confederati o sul solipsismo non conosco più di quanto sappiano centinaia di altre persone. (Forse meno: si presume che i caduti confederati abbiano una certa riservatezza; e per quanto riguarda il solipsismo mi sento arrossire di fronte ai filosofi che sanno tutto sul Vescovo Berkeley; uso qui il termine nel suo valore strettamente etimologico). E se io chiamo questo interesse per il proprio *io* Narcissismo, faccio di me logicamente un ignorante e mi prendo delle libertà con la mitologia. Uso il termine Narcissismo solo per significare l'attenzione rivolta a se stessi, sia essa originata da amore oppure da odio. Ma un bravo psichiatra sa che significa soltanto amore di sé, e d'altronde egli ne può parlare in maniera più coerente, e ne sa più di quanto io spero o desidero sapere. Mi guarderebbe con un'aria professionale se io gli dicessi che la moderna gabbia per scoiattoli della nostra sensibilità, l'estrema introspezione dei nostri tempi, ha qualcosa a che fare con i caduti confederati.

Ma quando il dottore osserva la letteratura, non è detto che la veda: il mare bolle e i maiali hanno le ali perché in poesia tutto è possibile se si è abbastanza uomini. È possibile perché in poesia gli elementi più disparati non sono combinati secondo la logica che può unire gli oggetti solo

sotto determinate categorie e secondo il principio di non contraddizione; essi vengono combinati in poesia piuttosto come esperienza, e l'esperienza ha deciso di ignorare la logica, eccettuato forse come un altro campo di esperienza. Esperienza significa conflitto, perché la nostra natura è quella che è, conflitto significa dramma. L'esperienza drammatica non è logica; potrebbe essere sottoposta al genere di coerenza che indichiamo, quando usiamo un linguaggio critico, con il nome di forma. Veramente, in quanto esperienza, questo conflitto è sempre una contraddizione logica o, in termini filosofici, un'antinomia. La poesia più seria tratta dei conflitti fondamentali che non possono essere risolti su un livello logico: possiamo prendere atto razionalmente di tali conflitti, ma la ragione non ce ne libera. L'unica ultima coerenza è la ricreazione formale dell'arte; che « fissa » l'esperienza in modo permanente come una formula logica, ma senza escludere, al contrario della formula, ogni elemento alogico.

Il Narcissismo e i caduti confederati non possono essere posti in rapporto logico e neppure storico; anche se il rapporto fosse un fatto storico, non potrebbero sussistere come arte, perché nessuno ha esperienza della storia in sé. La prova del rapporto deve trovarsi — ammesso che esista — nell'esperienza del conflitto che è la poesia stessa. Poiché un termine di riferimento per il conflitto consiste nel fatto storico dei confederati, la poesia, se è riuscita, è una parte di storia tramutata in esperienza, ma unicamente in questa occasione e in questi termini: perfino l'autore della poesia non ha esperienza della storia da lui trattata indipendentemente da quell'occasione e da quei termini.

Si capisce che non pretendo di essere riuscito, sia pure parzialmente, a collegare le due idee nella poesia che mi accingo a discutere. Descrivo un'intenzione, e il lavoro di revisione della poesia — un lavoro che si è prolungato per dieci anni — rivela già di per sé la mancanza di sicurezza che ho provato e che ancora provo. Tutte le analisi intese a provare il successo stilistico e metrico della poesia si ridurranno alla fine a un unico esame, a una risposta, sì o no, alla domanda: ammesso che i Confederati e Narcisso non siano congiunti da un solo atto di forza, è riuscito il poeta a convincere il lettore che, nella specifica occasione di questa poesia, esiste tra loro un rapporto

necessario per quanto fino ad ora nascosto? Per necessario voglio dire avente impostazione drammatica, un rapporto « scoperto » in relazione alla particolare occasione e non discusso storicamente o dedotto filosoficamente. Se la risposta alla domanda ora fatta dovesse essere affermativa, allora si potrà dire che questa, o qualsiasi altra poesia con il suo particolare problema, ha forma: ciò che prima era una qualità dell'esistenza appena avvertita è stata innalzata al livello dell'esperienza — è divenuta specifica, localizzata, drammatica, « formale » — vale a dire in-formata.

La struttura dell'Ode è semplice. Immaginate un uomo che s'arresta al cancello di un cimitero di soldati confederati in un tardo pomeriggio d'autunno. Le foglie cadono; le prime impressioni gli portano il « rumore della mortalità » e la desolazione lo conduce, all'inizio della seconda stanza, all'ipotesi convenzionalmente eroica che i morti arricchiscano la terra, « dove crescono queste memorie ». Dalle parole citate alla fine del passo egli si sofferma in una meditazione barocca sulle devastazioni del tempo, concludendo con la figurazione del « granchio cieco ». Questo essere ha movimento ma non direzione, energia ma, dal punto di vista umano, nessun mondo plausibile in cui esplicitarla: in tutta la poesia vi sono solo due simboli espliciti per l'incomunicabilità dell'individuo; il granchio è il primo simbolo e il meno scoperto, un accenno appena, l'idea in potenza che diventerà esplicita nella sua seconda figurazione, il giaguaro verso la fine. Il granchio è il primo indizio della natura del conflitto morale su cui si sviluppa il dramma della poesia: l'isolamento dell'« intellettuale » moderno dal mondo.

Il lungo passo successivo, o « strofa », che comincia « Voi che avete atteso presso il muro sapete », stabilisce l'altro termine del conflitto. È il tema dell'eroismo, non del puro eroismo morale, ma dell'eroismo in stile epico, che innalza perfino la morte dalla semplice dissoluzione fisica ad una forma rituale: questo eroismo è il fervore che investe lo spirito umano in una società intera, non un'illusione romantica e privata, qualcosa di più dell'eroismo morale, per quanto grande cotesto possa essere, perché, essendo personale e individuale, può essere raggiunto da determinati individui in qualsiasi epoca, perfino in tempi di decadenza. Ma il commento che ne ha

fatto il poeta Hart Crane in una lettera è migliore di qualsiasi altro io possa tentare: egli ne ha descritto l'argomento come *il tema della cavalleria, una tradizione di eccesso (non esattamente eccesso, piuttosto fede attiva) che non può essere continuata nell'universo frammentario del nostro tempo, quei « desideri che dovrebbero essere vostri domani », ma che sapete non dureranno né troveranno il modo di tradursi in azione.*

La struttura, dunque, è la cornice entro cui si oggettiva la tensione tra i due temi, la « fede attiva » che è decaduta e l'« universo frammentario », che ci circonda. (Devo ripetere che questa non è una tesi filosofica: è una esposizione analitica di un conflitto concreto nella poesia).

Meditando sul tema eroico, l'uomo fermo al cancello non può abbandonarsi completamente all'illusione che esso sia valido per lui. Tutt'al più, quanto può permettersi è l'immaginare che le foglie turbinanti siano soldati alla carica, ma poi ritorna rigorosamente alla ripetizione: « solo il vento » o « le foglie a volo ». Penso che l'uomo al cancello costituisca un commento alla nostra epoca: egli non raggiunge mai completamente l'illusione che le foglie siano degli eroi, così da identificarvisi, come Keats e Shelley, troppo facilmente e troppo magnificamente, con gli usignoli e con il vento occidentale. Ma più ancora, egli si ammonisce a esser cauto, richiama ripetutamente alla memoria la prigione soggettiva in cui è confinato, il suo solipsismo, spezzando la nascente illusione e tornando al ritornello del vento e delle foglie, necessario, come disse Hart Crane, alla « continuità soggettiva ».

I due temi lottano per il predominio fino al passo:

We shall say only the leaves whispering  
In the improbable mist of nightfall —  
*Diremo soltanto le foglie mormoranti  
Nella bruma improbabile della sera...*

che è vicino alla fine. Si noterà che il passo comincia con una frase tratta dalla ripetizione vento-foglie: è l'annuncio che esso ha vinto.

Tale ritornello è stato fuso con il flusso maggiore delle meditazioni dell'uomo, fino a dominarle; ed egli non può riportarsi neppure a una visione ironica degli eroi. Solo la morte esiste, il semplice naturalismo della morte,

l'estinzione dello spirito nel disfacimento del corpo. L'autunno e le foglie dicono morte; gli uomini che hanno magnificamente impersonato una « fede attiva » sono morti; rimangono solo le foglie.

Dovremo dunque venerare la morte...

... set up the grave  
In the house? The ravenous grave?...

*Alzeremo... la tomba*  
*Dentro la casa? La tomba rapace?...*

che ci prenderà prima della nostra ora? La domanda non ottiene risposta, per quanto, ricevendone una affermativa, come una specie di morboso romanticismo avrebbe potuto offrire all'uomo un'illusoria evasione dal suo solipsismo; ma egli non la può accettare. E nemmeno è stato capace di vivere nel suo mondo contingente, nell'universo frammentario. Non c'è soluzione pratica, nessuna soluzione offerta a consolazione dei moralisti. (A coloro che potrebbero identificare l'uomo al cancello con l'autore della poesia, dico: egli differisce dall'autore nel rifiutare una « soluzione pratica », poiché il dilemma personale dell'autore non si presenta forse in termini così assoluti come nel caso dell'uomo in meditazione). L'intenzione principale della poesia mirava a rendere il conflitto drammaticamente scoperto; a concentrarlo, a presentarlo, secondo la frase di R. P. Blackmur, come « forma sperimentata », e non come un dilemma logico.

L'immagine finale, quella del serpente, è l'antico simbolo del tempo, e ho cercato di dare ad esso l'attendibilità del luogo comune, situandolo in una siepe di more, con la pallida speranza che fosse in qualche modo implicito il baco da seta. Ma anche il tempo è morte. Se è così, allora lo spazio, o il Divenire, è vita; ed io credo che non ci sia nella poesia nessun simbolo che implichi spazialità. Allo « spazio marino » è ammesso il « granchio cieco »; ma il mare, così come appare chiaramente nel passo che comincia, « Ora che il sale del loro sangue... » è vita solo in quanto origine delle forme più basse d'esistenza, origine forse di tutta la vita, ma di vita indifferenziata, a metà strada tra la vita e la morte.

Questo passo è un'inversione in contrasto al convenzionale

... inexhaustible bodies that are not  
Dead, but feed the grass...

... corpi inesauribili che non sono  
Morti, ma... nutrono l'erba...

riduzione del precedente concetto letterario a una figurazione più naturalistica, derivata dalle moderne ricerche biologiche.

Questi « *Cesari sepolti* » non fioriranno nel giacinto, ma renderanno soltanto il mare più salato.

Il ritornello vento-foglie fu aggiunto alla poesia nel 1930, circa cinque anni dopo la composizione della prima stesura. Sentivo che il pericolo di aggiungerlo non era grave, perché nelle lunghe strofe sulla meditazione era già implicito il commento ironico sugli eroi scomparsi, che conferiva alla poesia una tensione drammatica già presente nella primitiva versione. Il ritornello rende il commento più esplicito, più scopertamente drammatico e, come ha dichiarato Hart Crane, rende del tutto manifesto il carattere soggettivo delle immagini che ricorrono in tutta la poesia. Ma c'era un'altra ragione, oltre all'accresciuta percettibilità impartita al conflitto drammatico.

Esso dà un miglior « tempo » alla poesia, offre al lettore frequenti pause nello sviluppo dei due temi e gli consente di assimilarli; e nell'insieme — questa era la vera speranza, la vera intenzione — il refrain fa sembrare la poesia più lunga di quanto sia in realtà e in tal modo alleggerisce la concentrazione delle immagini senza, spero, sacrificare un eventuale effetto di concentrazione.

Mi è stato chiesto perché mai abbia chiamato la poesia un'ode. In un primo momento l'avevo definita un'elegia. È un'ode solo nel senso in cui Cowley nel XVII secolo fraintese la vera struttura dell'ode pindarica. Non solo il metro e la rima non hanno un disegno fisso, ma sotto un altro aspetto la poesia è ancor più lontana da Pindaro di quanto non lo fosse Abraham Cowley: una meditazione puramente soggettiva non sarebbe chiamata una ode nemmeno nell'età di Cowley. Credo di averla chiamata così in senso

ironico: la scena nella poesia non è una celebrazione pubblica, ma un uomo solitario presso un cancello.

Il ritmo dominante è il « crescendo », il metro dominante il pentametro giambico variato in versi di sei — quattro — e tre accenti; ma ciò non era stato predisposto in anticipo per conferire varietà. Adattavo il metro all'effetto desiderato di volta in volta. Il « Lycidas » mi è stato a modello per le rime irregolari, ma anche altri modelli avrebbero potuto servire. In ogni strofa ho cercato di adattare le rime al ritmo e al tessuto dei sentimenti e delle immagini. Si prenda ad esempio il seguente passo nella seconda strofa:

Autumn is desolation in the plot  
Of a thousand acres where these memories grow  
From the inexhaustible bodies that are not  
Dead, but feed the grass row after rich row.  
Think of the autumns that have come and gone! —  
Ambitious November with the humours of the year,  
With a particular zeal for every slab,  
Staining the uncomfortable angels that rot  
On the slabs, a wing chipped here, an arm there:  
The brute curiosity of an angel's stare  
Turns you, like them, to stone,  
Transforms the heaving air  
Till plunged to a heavier world below  
You shift your sea-space blindly  
Heaving, turning like the blind crab.

*L'autunno è desolazione nello spazio  
Di mille acri dove germogliano i ricordi  
Dai corpi inesauribili che non sono  
Morti, ma fila dopo ricca fila nutrono l'erba.  
Pensa agli autunni che sono venuti e andati!...  
Novembre ambizioso con gli umori dell'anno,  
Con particolare cura per ogni lapide,  
Macchia gli angeli scomodi che vanno in rovina*

*Sulle lapidi, qui un'ala, là un braccio sceggiato:  
La curiosità elementare dello sguardo fisso di un angelo  
Ti muta, come loro, in pietra,  
Trasforma l'aria ansante  
Finché tuffato in un mondo più pesante  
Tu sposti in un cieco ansare il tuo spazio  
Marino, e ti fai come il granchio cieco.*

« There » fa rima con « year » (per molti forse è solo un'assonanza), e io speravo che il lettore inconsciamente non si aspettasse per un po' la ripetizione dello stesso suono. Così quando un momento dopo sopraggiunge il verso « The brute curiosity of an angel's stare » rimato con *year there*, speravo che la violenza dell'immagine sarebbe stata ancor più accentuata dalla ripetizione di un suono inaspettato. Volevo che l'impressione fosse violenta; perciò sentivo di non poter permettere di allontanarne in fretta il lettore finché non l'avesse ricevuta in pieno. I due versi successivi riprendono l'immagine con minore intensità: la rima, « Transforms the heaving *air* », costringe a fermare l'attenzione su quel passo, mentre nello stesso tempo dovrebbe cominciare a dissipare l'impressione con l'introdurre una nuova immagine e al tempo stesso con il ridurre il « significato » a uno schema fonico, le preme. Calcolai che l'uso di quel suono (*stare*) per la terza volta avrebbe prodotto sorpresa, per la quarta (*air*) monotonia. Ho fatto volutamente delle parole finali *below* e *crab* nel terz'ultimo e nell'ultimo verso rime ritardate di *row* e *slab*, essendo l'ultima una rima interna e semi-dissonante per comunicare un senso di smarrimento e incompletezza, sensazioni che possiedono in quel momento l'uomo al cancello.

Questo è molto semplice, ma non posso garantirne il successo.

Come la situazione drammatica della poesia consiste nella tensione che ho già descritto, così il ritmo è un tentativo di comporre una serie di « modulazioni » ondulatorie entro una regolarità formale per rendere l'emozione eroica, e un ritmo spezzato, con immagini sparse per rendere il venir meno di quella emozione. Si tratta di « forma imitativa », quella che Yvor Winters giudica un vizio meritevole di punizione. Ho fatto rilevare che il passo, « Voi

che avete atteso presso il muro sapete », presenta il tema eroico della « fede attiva »; si noterà che il ritmo, in maniera crescente dopo « Voi che avete atteso la decisione rabbiosa », è quasi perfettamente giambico, con solo poche sostituzioni all'inizio e terminazioni deboli. Il passo dovrebbe recare *una visione totale, la presenza reale* di quelli che hanno impersonato la fede attiva: in quel momento l'uomo al cancello è prossimo a concepirli nella loro realtà più che in qualunque altro momento della poesia; di qui il ritmo formale.

Ma la visione si spezza; sopraggiunge il ritornello « vento-foglie »; e il passo seguente « Volgete gli occhi all'immoderato passato », è un commento ironico della visione che precede. Con consapevole senso storico egli volge gli occhi al passato. Il passo successivo, che comincia « Udite le grida... », indica il venir meno della visione in entrambe le fasi, la *comprensione assoluta* e quella semplicemente storica. Egli non può « vedere » le virtù eroiche; c'è il vento, la pioggia, le foglie. Ma c'è il rumore; con questo per un momento egli s'inganna. È il rumore delle battaglie che ha evocato. Viene poi l'immagine del sole nascente di quelle battaglie; egli « è perduto in quell'oriente dei duri a morire », e maledice il suo momento, « il sole che tramonta ». Ho cercato di usare il « sole che tramonta » come triplice immagine, per il declino dell'età eroica e per la scena effettiva nel tardo pomeriggio, quest'ultima a suggerire una desolazione naturale oltre che spirituale. Per un momento ancora gli sembra di udire il clamore della battaglia, poi il silenzio lo raggiunge.

L'interrompersi del ritmo sostenuto corrisponde al disintegrarsi della visione ora descritta. Il ritmo si spezza completamente nelle immagini della « mummia » e della « cagna ». (Essendo *da caccia* è partecipe di una forma rituale). Il venir meno della visione riconduce l'uomo a se stesso, ma ridotto a quello che è, non riesce a sopportare l'intensità della fantasia esaltata. Vede se stesso in immagini casuali (casuali per lui, volute per l'autore) in cui si raffigura in qualcosa di inferiore a quanto dovrebbe essere: l'immagine umana è solo quella della morte imperitura; ma se egli è vivo, è un vecchio cacciatore che sta per morire.

I passi che si riferiscono alla mummia e alla cagna sono volutamente brevi, scarni frammenti ritmici. (Sono gli unici versi che ho scritto per i quali ho prestabilito il movimento e sui quali poi ho modellato i simboli).

Credo che il termine « modulazione » indichi nel linguaggio musicale il passaggio da un tono all'altro senza interruzione: non conosco il termine per il cambiamento del ritmo senza mutamento di tempo. Vorrei descrivere un passaggio simile nel ritmo dei versi; sarebbe opportuno pensarlo come una modulazione di una certa specie. Alla fine del passo di cui ho parlato le ultime parole sono « Ode solo il vento ». La frase chiude la prima divisione principale della poesia. Ho chiamato approssimativamente i passi più lunghi strofe, e se fossi abbastanza incauto da imporre la struttura classica dell'ode lirica a una poesia di gusto barocco, dovrei dire che queste parole chiudono la Strofa, dopo la quale deve sopravvenire la seconda divisione principale o Antistrofe, che era impiegata spesso per rispondere al tema proposto nella Strofa, o per presentarlo da un diverso punto di vista. E questo è precisamente il significato della seguente suddivisione principale che comincia: « Ora che il sale del loro sangue... ». Ma ho voluto che la seconda suddivisione della poesia sorgesse dal crollo della prima. È evidente che non avrebbe giovato al mio proposito concludere la prima parte con un qualunque ritmo convenzionale, così l'ho terminata con un verso incompiuto. La suddivisione successiva deve perciò cominciare completando quel verso, non solo nel metro, ma con un ritmo integro. Citerò il passo:

*The bound bitch*

*Toothless and dying, in a musty cellar*

Hears the wind only.

*Now that the salt of their blood*

Stiffens the saltier oblivion of the sea,

Seals the malignant purity of the flood...

*La cagna da caccia,*

*Sdentata e morente, in una cantina ammuffita,*

Non altro ode che il vento.

*Ora che il sale del loro sangue*

Indurisce l'oblio più salato del mare,

Sigilla la maligna purezza dell'onda.....

La cesura, dopo « only », cade così a metà del terzo piede. (Non lascio cadere su *wind* un accento principale, ma attribuisco a *wind* e alla prima sillaba di *only* un « accento sfuggente »). Il lettore s'aspetta che il piede sia completato dall'accento sulla parola seguente, *Now*, come in un certo senso è; ma la frase « Now that the salt of their blood », è anche l'inizio di un nuovo movimento; sono due « dattili » che continuano con maggiore ampiezza il ritmo decrescente che ha prevalso.

Ma al termine del verso, con *blood*, viene ristabilito il ritmo crescente; l'intero verso da *Hears* a *blood* è in realtà un pentametro giambico, con libere inversioni e sostituzioni intese a formare un contrappunto ritmico entro il verso. Dalla cesura in poi il ritmo cambia; ma ha — o si suppone abbia — un rapporto organico col precedente; e annuncia l'insorgere di una nuova enunciazione del tema.

Ho esaminato minutamente questo passo — avrei potuto sceglierne un altro — non perché pensi che sia ben riuscito, ma perché l'ho lavorato a lungo; se è un fallimento, oppure un successo di scarso interesse, dovrebbe offrire altrettanti insegnamenti tecnici come se fosse ben riuscito e interessante al tempo stesso. Ancora una parola: il movimento più ampio introdotto dal nuovo ritmo doveva corrispondere, come una specie di Antistrofe, al precedente movimento retorico che comincia « Voi che avete atteso presso il muro, sapete ». Si tratta di un nuovo movimento retorico, con nuovo sentimento e con nuove immagini. L'illusione, eroica ma provvisoria, del movimento precedente si è spezzata nei simboli personali della mummia e della cagna; la patetica finzione delle foglie come soldati alla carica e il tema convenzionale del « Cesare sepolto » sono diventati foglie putride e corpi morti che si sfanno nella terra, per tornare, dopo una lunga erosione, al mare. In mezzo a questo naturalismo che dirà l'uomo, che dirà l'umanità intera di fronte al disfacimento? I due temi, dunque, hanno lottato per il predominio; la struttura della poesia espone così lo sviluppo di due passi formali in contrasto con i due temi. I due passi formali si interrompono e il primo sfuma nel secondo (« Now that the salt of their blood... »), e il secondo si conclude con la figurazione del giaguaro, presentato con un ritmo spezzato lasciato sospeso da una finale debole, la parola *victim*. L'immagine

del giaguaro è l'unica trasposizione esplicita del motivo di Narciso nella poesia, ma al posto di un giovane assorto a contemplarsi in uno stagno, un animale da preda osserva un fiume nella giungla e vi balza dentro a divorare se stesso.

Il passo seguente comincia:

What shall we say who have knowledge  
Carried to the heart?

*Che diremo noi, che abbiamo la conoscenza  
Portata fino al cuore?*

È il conflitto di Pascal tra cuore e mente, tra *finesse* e *géométrie*. Se il lettore si prendesse la briga di pensare a questi versi come alla riunione dei due temi, ora fusi in una enunciazione finale, non avrei niente da obiettare a chiamarlo l'Epodo. Ma riguardo al significato di questi versi, da qui alla fine, non c'è bisogno di altri commenti. Ho parlato della struttura della poesia, non della sua qualità. È impossibile riconoscere la qualità dei propri versi così com'è impossibile afferrarne il valore, e tentare di rintracciare l'una o l'altro è come guardarsi allo specchio per vedere che effetto faccia il proprio viso sugli altri.

Se un lettore avesse voluto apprendere qualche cosa sulla poesia che non era in grado d'interpretare da sé, penso che ancora stia vagando nell'oscurità. Non riesco a credere di aver chiarito le difficoltà che alcuni lettori hanno trovato nello stile. Ma io non sono capace — non lo sono mai stato — di vedere le difficoltà di quel genere. La poesia ha subito molte revisioni. Credo tuttora che vi sia molto da dire circa l'originale *barter* in luogo di *yield* nel secondo verso, e *Novembers* invece di *November* nel quindicesimo verso. Le revisioni furono fatte non per comodità del lettore, ma per la chiarezza stessa della poesia, così che in ogni parola, frase, verso, passo, la poesia potesse, nel peggior dei casi, avvicinarsi alla sua migliore espressione.

## NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA PER ALLEN TATE

Nato il 19 novembre 1899 a Winchester nel Kentucky, Allen Tate ha studiato alla Vanderbilt University dove, insieme a uno scarso gruppo di giovanissimi scrittori, fra cui il poeta John Crowe Ransom e il romanziere Robert Penn Warren, dette vita tra il 1922 e il 1925 a una tra le più importanti riviste d'avanguardia del Novecento: *The Fugitive*. Con i testi e gli articoli pubblicati sulla loro rivista, questi scrittori sudisti portavano nel vivo delle lettere americane quel rinnovamento della poesia che era già stato predicato da Ezra Pound e magnificamente annunciato da T. S. Eliot. Nel 1928 Allen Tate pubblicò il suo primo libro di versi, *Mr. Pope and Other Poems*, dove già sono evidenti i nuovi mezzi stilistici (precisione asintattica, tensione ellittica, nuovi valori ritmici) e gli strumenti tematici (soprattutto l'ironia, il risentimento etico-storico, l'uso di metafore classiche e religiose) che rimarranno inalterati in tutta la sua poesia successiva. Parallelemente ai primi versi, quasi a documentare l'impegno del « man of letters » che tendeva alla purezza espressiva di Eliot, di Valéry, Tate pubblicava biografie di leggendari condottieri (« Stonewall » Jackson) e di uomini politici (Jefferson Davies) del Sud. Tra il 1928 e il 1930 è in Francia, dove vive con gli « expatriates » americani della Parigi degli anni venti. Di ritorno in America prende parte al simposio *I'll Take My Stand* (1930), con la collaborazione di dodici scrittori sudisti, i cosiddetti « Agrarians »: in tal modo ha occasione di esprimere pubblicamente la sua condanna di quella che chiamerà « la visione naturalistica » della società a cui oppone, eliottianamente, il suo senso di ordine, di una tradizione in cui « l'intera base economica dell'esistenza sia strettamente legata alla condotta morale, e sia sempre possibile comportarsi moralmente ». Seguirono, d'anno in anno, altri volumi di poesia: *Poems*, 1928-1931, 1932; *The Mediterranean and Other Poems*, 1936; *Selected Poems*, 1937; *The Winter Sea*, 1945; *Poems*, 1920-1947, 1948; *Poems*, 1960, nei quali l'affinamento della tecnica, che giungerà in un ultimo poemetto, *The Buried Lake*, al dominio della terzina dantesca assai ardua in inglese, s'accompagna a un approfondimento tematico orientato verso una ricerca d'ordine etico-religioso, purissima sorgente d'ispirazione all'ultima fase della sua poesia (si legga la stupenda sequenza di *Seasons of the Soul*). Integrano la sua singolare personalità di scrittore i sottilissimi saggi — *Reactionary Essays in Poetry and Ideas*, 1936; *Reason in Madness*, 1941; *The Hovering Fly and Other Essays*, 1949; *The Forlorn Demon*, 1953; *Collected Essays*, 1959 — e un romanzo, *The Fathers*, 1938, che possiede l'intelligenza d'impianto della migliore narrativa novecentesca.

Su Allen Tate, sul poeta e sul « man of letters » che è un aspetto fondamentale di uno scrittore spesso considerato come il più attivo agitatore d'idee letterarie del Sud, hanno scritto i maggiori critici di lingua inglese. Un elenco, sia pure parziale, in questa sede sarebbe fuor di luogo: si rimanda il lettore di questa nota alla bibliografia di Willard Thorp, completa fino al 1942, « Allen Tate: A Checklist », apparsa nella *Princeton University Library Chronicle*, III (1942) 85-98; e dal 1942 ad oggi, alla bibliografia completa contenuta nel volume di R. K. Meyners, *The Last Alternatives*, Alan Swallow, Denver, 1963, che è anche l'unico studio monografico sull'Autore.

In Italia la poesia di Allen Tate è stata tradotta da Gabriele Baldini (in *Poeti Americani*, Torino, 1949); Carlo Izzo (in *Poesia Americana Contemporanea e Poesia Negra*, Parma, 1949); Alfredo Rizzardi (in *Lirici Americani*, Caltanissetta, 1955); Salvatore Rosati (in *Prospetti USA*, VI, 69, 1954). Una vasta scelta di poesie tradotte dall'autore della presente nota è in corso di stampa per la collana dei « Poeti dello Specchio » dell'Editore Arnoldo Mondadori di Milano, alla cui cortesia si deve la riproduzione della versione della « Ode to the Confederate Dead ».

Nemi D'Agostino ci ha dato una bella versione dei *Saggi* (Roma, 1959); il risultato, superiore a ogni speranza a causa della difficoltà del testo, dovrebbe invogliarlo a completare, o almeno a estendere, la sua fatica. *The Fathers* è in corso di stampa nella traduzione assai vigile di Marcella Bonsanti (*I Padri*, Milano, 1963).

La « Ode to the Confederate Dead » venne pubblicata in origine nella raccolta *American Caravan* (1927), e quindi ristampata, di volta in volta con correzioni e aggiunte, a più riprese, fino alla stesura finale quale appare nei *Selected Poems* del 1937. L'importante introduzione del « refrain », ad esempio, fu fatta nell'edizione dei *Poems* del 1932.

Degna di nota è una buona traduzione francese, ad opera di Jacques e Raissa Maritain, « Ode Aux Morts Confédérés », che fu pubblicata per la prima volta in *Le Figaro Littéraire* del 24 maggio 1952; fu quindi ristampata nella *Sewanee Review* nell'estate del 1952, e nell'omaggio a Allen Tate tributato dalla stessa rivista nell'autunno del 1959.

La versione italiana, « Ode ai Caduti Confederati », eseguita originalmente per una trasmissione del Terzo Programma nel 1951, venne inclusa nell'antologia di Attilio Bertolucci, « Poesia Straniera del Novecento », Milano, 1958.

Il saggio « Narcissus as Narcissus » fu pubblicato per la prima volta nel volume *Reason in Madness*, 1941, pp. 132-151, quindi ristampato varie volte fino alla inclusione negli *Essays*, Denver, 1960. La traduzione italiana è inedita.

Per la comprensione di alcuni riferimenti e di allusioni familiari al lettore americano, contenuti nella « Ode », si noti che il nome « Stonewall » è appunto quello del leggendario e tragico generale confederato (Thomas Jonathan Jackson, 1824-1863, detto « Muro di Pietra » per la sua eroica resistenza che permise al generale Lee di vincere la battaglia di Chancellorsville dove il Jackson cadde ferito a morte); ed è subito seguito da una elencazione di battaglie, di sapore omerico, che sono battaglie sanguinose della Guerra di Secessione (Shiloh, 6 aprile 1862; Antietam, 17 settembre 1862; Malvern Hill, 1° luglio 1862; Bull Run, 21 luglio 1861 e 30 agosto 1862). Nel saggio, l'allusione ai « Cesari sepolti » è un riferimento alla famosa quartina di Omar Kayyan:

*I sometimes think that never blows so red  
The rose as where some buried Caesar bled;  
That every Hyacinth the garden wears  
Dropt in its hap from some once lovely Head...*

nell'inglese di Edward Fitzgerald. Inutile forse ricordare che Hart Crane, R. P. Blackmur e Yvor Winters sono, rispettivamente, il poeta di *The Bridge* (e amico suicida di Allen Tate), e i sottili critici e poeti di *Language as Gesture* e di *In Defense of Reason*. Vi è, inoltre, una divertita parodia della filastrocca infantile, *The House that Jack built*.

A. R.

# NOTE SU DUE MOSTRE

di

Roberto Tassi

## Realtà e natura in Permeke

In quella parte dei Paesi Bassi dove le provincie settentrionali del Belgio formano con le meridionali dell'Olanda una regione unica per conformazione geografica e per tradizione storica, zona del Delta Settentrionale, terre basse del Nord monotone, silenziose, rotte da fiumi tortuosi, affacciate al mare in dune di sabbie grigie, rosa, gialle, cieli alti, agitati e fangosi, luci e ombre improvvise e violente che sembrano unire in una sola sostanza le acque, le nuvole e i campi, in quella regione dove la vita degli uomini è così strettamente legata alla natura, nella Fiandra « charnelle, instinctive et rêveuse », nacque e si sviluppò l'arte di Constant Permeke. E, sorta da radici duramente sprofondate in quella terra, ne assimilò per tutto il suo sviluppo le caratteristiche più naturali, antiche, native e le espresse con grandiosa violenza. Dei due aspetti nei quali a volta a volta si configurò lo spirito fiammingo: uno fantastico, irrazionale, di mistero, l'altro più semplicemente diretto alla elaborazione dei dati naturali, Permeke assunse, con una decisione, una forza, una sicurezza che sono in parte alla base del suo « gigantismo », il secondo.

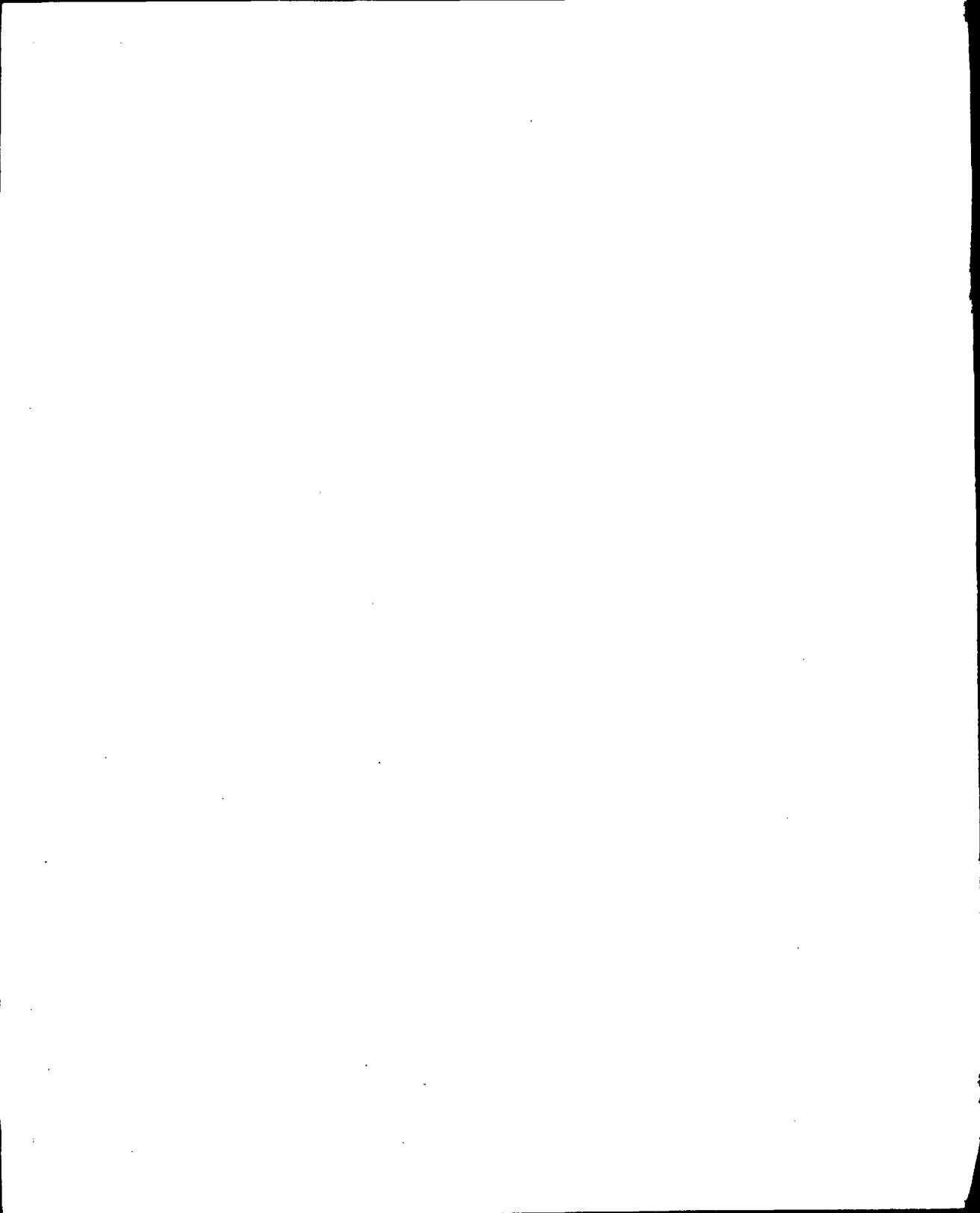
Raccoglieva così un'eredità antica di spiriti tradizionali, connaturati alla terra, e di forme tipiche in cui si era espressa l'anima artistica di quel paese: la tensione reale, quotidiana, umana che era nelle persone, negli oggetti e

nei paesaggi di Breughel; l'ipertrofia di Rubens e il senso panico della natura nei suoi paesaggi pullulanti di toni abbrustoliti e luminosi; l'opulenza di Jordaens e la sua ansia carnale di vita; la misteriosa naturalità dei rari paesaggi di Brower; o, dalla parte olandese, che, pur autonoma fin dal Seicento, aveva fornito però elementi preziosi e fondamentali a quella tradizione, i paesaggi gialli e bruni di luce dorata od opaca, radente o irradiata, dai cieli altissimi sul filo netto e interminabile dell'orizzonte, di Hercules Seghers, di Jan van Goyen, di Philips Koninck; e l'impasto sublime di spirito e materia della luce di Rembrandt, il miracolo dei suoi colori combustivi e splendidi, misteriosamente trasfigurati.

Permeke era un uomo solido, tenace, silenzioso, un contadino duro e delicato, saturo di istintiva forza umana e pittorica, deciso, potente; aveva vissuto nella dura miseria delle case squallide, delle osterie fumose nel porto di Ostenda e poi sulla terra, attento ai rivolgimenti della natura e alle cose, agli animali, al lavoro degli uomini, alla loro fame e alla loro fatica; la tradizione entrava nella sua vita, come la linfa in una pianta, per flusso naturale, non per tramite di cultura, questo peso, per lui, inutile. La sua opera si espandeva in tal modo, con inusitata forza dirompente, nel giro chiuso di una provincia d'Europa.

Per questo vi rimase soffocata e Permeke, che è uno dei grandi uomini europei del nostro secolo, sconosciuto o conosciuto male. Nella circolazione internazionale delle forme, tra i movimenti, le personalità, il gioco delle influenze, delle scuole, dei mercanti, l'opera di Permeke non ha trovato il suo luogo, per le difficoltà della catalogazione e dell'ingombro. È significativo infatti, per darne una dimostrazione molto semplice, vedere la sua situazione nelle grosse imprese della critica e dell'alta divulgazione artistica dei nostri anni, « L'Histoire de la peinture moderne » di Skira, per esempio, o il « Malerei im 20 Jahrhundert » di Werner Haftmann: nei tre grossi volumi della prima a Permeke sono dedicate due righe e una piccola riproduzione, nei due non meno grossi volumi del secondo, Permeke non è considerato, ma solo citato di sfuggita, e a proposito di Emilio Vedova! Ma anche nelle trattazioni che gli dedicano maggior attenzione, Permeke appare quasi solo per le sue figure, i suoi « personaggi » e ovunque si trovano riprodotti,





con esasperante monotonia, « I fidanzati » e « La roulotte ». Di rado si fa cenno ai paesaggi, che sono invece la parte più poetica, potente e nuova della sua opera.

In questa parte infatti, più difficile ad essere intesa, sta soprattutto la modernità, e la capacità di apertura e di influenza della sua arte; in essa la tradizione locale si mescola con una tradizione europea di più vasta portata.

È in alcune marine o paesaggi di Permeke, per esempio, che ha esito quasi esclusivo, con la diversità di soluzioni che comporta la diversità di secolo, il grandioso realismo naturalistico di Courbet, il suo senso misterioso, potente, immane della presenza naturale, dell'acqua, del cielo e della terra che diventano potenze incombenti, vere, ineliminabili della storia e della vita dell'uomo.

Nel 1951 viene esposto a Bruxelles « Gli spaccapietre », un quadro popolare, asciutto, decisivo. Dieci anni dopo, nel '61, Courbet stesso compie un viaggio ad Anversa, mentre nel '62 il pittore fiammingo Louis Artan soggiorna a Parigi e gli ricambia la visita frequentandolo insieme a Corot. Ora certe marine di Artan (quella per esempio del Museo d'Arte Moderna di Bruxelles), tutte trascoloranti nei bruni, nelle terre, avvolte di cupa, sinistra, malinconica luce, sono un precedente diretto di quelle di Permeke. Scendono insomma da questi rapporti del maestro di Ornans con la Fiandra quegli impulsi che andarono a fissarsi nell'opera di Permeke. Senza escludere i rapporti diretti, da ammettersi se si osserva che la discendenza va oltre il senso naturalistico, terrestre, immanente dell'opera, per palesarsi anche non di rado in fatti di tecnica, che sono poi all'origine di quel senso: la stesura della materia in spessori opachi, inerti, « volgari », che danno il peso alla forma, riscontrabile nell'« Inverno » del 1935-40 e in altri paesaggi di quel giro d'anni (esposti a Roma nella bellissima mostra de « L'Attico ») è la stessa usata con potente invenzione da Courbet nel « Renard suspendu à un arbre », nell'« Arbres sous la neige » nella « Marina » del Museo di Colonia, in quella del Museo di Montpellier, e in tanti mai altri capolavori.

Molto più incerto, e difficile da controllare, il rapporto con Albert Ryder; ma è indubbio che la suggestione, di radice romantica, dei suoi « Chiari di

luna sul mare», quando da visionaria si fa naturale e drammatica, nell'imbrunirsi dei cieli nuvolosi o nella violenza della luce che incide l'orizzonte sull'aggrumarsi denso delle acque, si ritrova in certe marine più misteriose di Permeke. E ricordiamo anche Turner, il suo modo di circonfondere in un sol gorgo la luce, diffusa come una nebbia, dell'acqua e del cielo.

Riavvicinandoci così alla terra di Permeke, siamo ormai giunti nel Boriage, regione nera, nebbiosa, distrutta, quasi disumana; siamo giunti a Neunen: i contadini di Van Gogh scuri, cupi, ottenebrati, curvi e scavati dal peso terrestre del lavoro e della monotonia fonda dell'esistenza, « i mangiatori di patate », i tessitori, i falciatori, qualche raro paesaggio denso di materia e di luce. Ancora una indicazione, anzi un rapporto da meditare, quasi ormai sulla stessa terra, per il Permeke della protesta umana e sociale anche lui pittore di contadini, e di campagne, di fattorie, di campi fangosi. Ecco infine nella sua stessa regione, e in anni di poco anteriori ai suoi, svolgersi la drammatica lotta con la luce di Jakob Smits, il lavoro duro e approfondito per rendere significativa l'opacità della materia di Albert Servaes; cose di cui Permeke non si dimenticherà negli anni creativi di Jabbeke.

Forse apparirà ora chiaro, da queste premesse, che Permeke è un realista, e non solo per il rapporto senza diaframmi con la realtà, ma per il senso morale di questo rapporto, per il modo di rendere ed interpretare la realtà, per il suo desiderio di creare un'immagine *che è*, che esiste, totalmente immanente e integra, un'immagine che appartiene alla storia e alla vita dell'uomo. Un realismo di tipo naturalistico, che coinvolge cioè direttamente i rapporti tra uomo e natura e affronta anche l'immagine della natura come matrice umana, come materia germinativa, non in senso lirico quindi, o mistico, ma in senso panico, drammatico, materialistico, ammorbidendola se mai con una disposizione vagamente romantica.

E poiché si è soliti inserire Permeke nell'espressionismo, sarà bene riconoscere anzitutto che in una determinata eccezione di questo, i suoi confini con il realismo non sono ben definiti, basta pensare a Grosz, a Beckmann, a Otto Dix o allo stesso Brecht; e chiarire in seguito che comunque l'espressionismo di Permeke è di un tipo del tutto diverso da quello originale

tedesco; quanto questo infatti è introspettivo, psicologico, viscerale, soggettivo, tanto quello di Permeke è rivolto all'esterno, dilatato sugli oggetti, pesantemente appoggiato sulla terra, quindi naturalistico.

Il debutto pittorico di Permeke avviene secondo i correnti moduli impressionisti e si configura in opere di qualche valore solo verso il 1912 quando già il pittore lavorava da quasi tre anni nel villaggio di Laethem Saint-Martin. Vi si era stabilito insieme a Gustav e Leon De Smet e a Frits Van der Berghe per sfuggire la vita gravosa della città e vivere in una comunità di intenti artistici e di adesione alla natura. Si formava così la seconda Scuola di Laethem Saint-Martin, che subentrava immediatamente alla prima e reagiva al simbolismo misticheggiante in cui essa si era invischiata, con maggior agguerrimento, violenza, modernità.

Permeke si differenziava però subito anche dai compagni di gruppo per il senso grandiosamente drammatico della sua visione. Che è già tutto evidente nel « Paesaggio invernale » del 1912, chiaramente ispirato al Breughel dei « Cacciatori sulla neve », nello squallore uniforme del cielo, nel violento contrasto degli alberi scuri e desolati con la distesa abbacinata della pianura nevosa; un'opera che presenta già il taglio tipico dei paesaggi successivi, mantenendo però ancora una analiticità descrittiva, da cui l'immagine andrà poi via via purificandosi; già vi appare anche l'uso espressivo della materia, l'impasto opaco e spesso che dà il peso alle cose, ma trattenuto ancora nel rigore di una definizione ben netta e precisa delle forme.

Questo senso di dramma si accentua ancora nell'anno successivo fino a diventar quasi fantomatico nella « Marina » con una luna chiara fra le nubi, con un battello errante come un'ombra, alla Ryder. In quell'anno 1913 appare anche la figura, già carica di quella monumentalità, di quel peso oscuro dell'essere, della carne umana, che diventerà in seguito la prerogativa più tipica dei suoi « personaggi », fino a un estremo limite di enfasi: la « Maternità » è come un'isola ferma, resistente, di sostanza dura, in un'Europa tutta agitata tra le estreme, estenuate morbosità del liberty e le nuove fiammate formali dei fauves, del cubismo, del futurismo.

Su queste immagini il lavoro di Permeke si interrompe per il sopraggiungere della guerra, e la conseguente ferita che lo porta in Inghilterra a trascorrervi la convalescenza; qui egli sceglie ancora la vita della campagna e riprende, nel 1916, il lavoro, dipingendo subito in quell'anno due opere bellissime: « Il bevitore di sidro » e « Lo straniero »; sono opere, specie la prima, che risentono ormai, ma molto alla lontana, di una plasticità, per scomposizione di piani, di tipo cubista e, in alcune deformazioni drammatiche, di Munch, ma la potenza immanente della figura umana, l'uso del colore, tutto un digradare di toni bruni, gialli, rossicci, mielati, luminosi, intensissimi, sono una creazione improvvisa e inaspettata di Permeke. E se qui ha inizio il suo espressionismo, si può vedere di che particolare sostanza sia stato, se la guerra anziché provocargli angosce, orride paure, nevrosi, come nei tedeschi, lo faceva solo malinconicamente meditare sulla nostalgia della casa, della famiglia contadina, del lavoro quotidiano. Dipinge anche in quella campagna inglese dove si era ritirato, nel Devonshire, dei paesaggi, luccicanti e abbrustoliti di messi, che rappresentano l'unico suo cedimento all'agitazione formale europea di quegli anni.

Nel 1919 ritorna in patria, si stabilisce a Ostenda nel quartiere del porto e conduce una vita difficile, dura, a contatto coi marinai, nelle taverne e spesso anche sul mare. Comincia col 1920 un lavoro ininterrotto, nel suo mondo già ben definito, e, per questi primi anni, tutto portato a illustrare ed esaltare l'uomo nella quotidianità più misera della sua esistenza, l'uomo che mangia nero pane sul legno usato del tavolo, l'uomo che lavora, l'uomo che si riposa, o la donna col paniere, i fratelli marinai, il marinaio e la fidanzata. Questi sono i suoi « personaggi »: esseri enormi, potenti di muscoli, di braccia, di mani, dure immagini di una umanità gigantesca e miserabile; spesso però gonfiate da un'enfasi inutilmente sgraziata e urtante. È probabile che sul Permeke di questo periodo abbia agito, in parte, l'ipertrofia formale del Picasso neo-classico e in genere il movimento di restaurazione neo-classica o neo-realista che serpeggiava in quegli anni in Europa e un po' in tutte le nazioni, in reazione alle splendide avventure dell'avanguardia; in particolare quel lato del movimento che va sotto il nome di « novecentismo ».

Che in Permeke ci sia stata una retorica del « far grande », che ha reso

spesso un po' irritante questa parte della sua opera, non c'è dubbio; in lui però non troviamo né il desiderio di ritorno al classicismo, né l'esaltazione del mito, né l'ansia di vita « eroica », che rendevano così sterile, vuota e preordinata l'arte novecentista. Si guardino per esempio due pittori, che gli sono stati avvicinati: Gromaire in Francia e Sironi in Italia; sorvoliamo sul « gigantismo » riduttivo, velleitario, tutto esteriore del primo; ma anche con Sironi il confronto non regge, l'uomo di Sironi è sclerotizzato, immobile, di gesso, o di calce o di non so che altro materiale da costruzione, è quindi un uomo negativo, negato; mentre se mai in Permeke è troppo umano, troppo vitale, esagerato, ma affermato e presente. Se poi guardiamo il gruppo di disegni, di nudi femminili del 1921, dove questa energia, contenuta, si risolve tutta nel rendere vibranti, solidi e delicati e luminosi i volumi, vi vedremo allora toccata, al di là di ogni influenza « novecentista », una misura poetica altissima.

Nel 1925 Permeke abbandona Ostenda per andare a vivere, ormai per sempre, sulla terra: si costruisce una casa a Jabbeke, una fattoria con alberi, maiali, galline, e qui riprende a dar sfogo alla sua enorme irruenza pittorica. Viaggia molto, cammina, si muove in quella stretta zona tra Ostenda, Anversa e Bruges, sulle rive della Schelda, nei polders o sulla spiaggia selvatica dell'Atlantico, a veder nascere e morire il sole, salpare i battelli da pesca, incupirsi le acque nelle bufere. È un secondo tempo della sua arte, nato dal nuovo, strettissimo rapporto colla natura, tutto dominato dai paesaggi e dalle marine: in quei dieci anni che vanno all'incirca dal '25 al '35, Permeke dipinge una serie di paesaggi che sono tra i più belli di tutta la pittura europea del '900, una continuazione, modernissima, del grandioso discorso courbettiano, ricca di vera, profonda, commossa poesia naturalistica, satura di umani fermenti, del grave peso terrestre dell'uomo, aperta alle possibilità di un proseguimento. Se ne ricorderà infatti De Stael nel 1952 di fronte al cielo e al mare di Honfleur.

La serie comincia appunto verso il 1925 ed ha il suo culmine tra il '30 e il '34: tramonti foschi sul cielo impolverato di Jabbeke, luci improvvise e violente che rigano appena di un misterioso chiarore il filo lontanissimo dell'orizzonte, fattorie disperse nell'alta solitudine della campagna, avvolte dalle

prime ombre della sera, nevi favolose che stendono bagliori di madreperla tra la terra e il cielo; alberi in fiore che si aprono come luce solidificata sulle verdi marcite dei prati; e la varietà stupenda delle marine: a volte tutte soffuse di una uniforme nebbia grigio-azzurra con appena l'ombra fuggente di una nave, delicate come un Guardi; a volte dense di flutti fangosi di una materia miracolosamente imbibita di luce, opaca, spessa, dolcissima e splendente a un tempo; a volte drammaticamente percorse da ammassi solidificati di luce gialla, nordica, implacata. I suoi colori hanno il sapore umido e forte delle sostanze naturali o un po' acre e sottile delle cose usate dal tempo: sono di tabacco chiaro, di miele dorato, di tenero fango, di foglie marce, di legno antico. Un grande pittore della luce e della materia. A saper portare luce e materia in un rapporto così stretto, in una significazione così assoluta, misteriosa e spirituale, e stringerle quindi in un nodo vitale e umano, c'erano in quegli anni in Europa soltanto Morandi e Soutine.

Questa creazione felice continua fino verso il termine del quarto decennio; poi comincia a riapparire con sempre maggior frequenza la figura; questa volta si tratta in prevalenza di nudi femminili. Già nel 1937 Permeke dipinge un « Nudo di adolescente » (Coll. privata, Bruxelles), nel quale l'ipertrofia formale che aveva rese così ingrate certe sue « figure » del passato è quasi del tutto scomparsa e resta invece un trepido, quasi delicato depositarsi della luce sulla carne, un estenuarsi sottile del colore, pur nella solidità dell'impianto plastico. In quegli anni inizia anche una esperienza parallela di scultura, quasi tutta di nudi femminili, solidi, potenti e decisi nell'espressione, sempre, quasi ancor più, presenze, non essenze, ma libere da eccessi, da retoriche deformazioni, tornite di tenera carne, sature di prepotenza sessuale.

Nei cinque anni della guerra, dal 1940 al 1945, egli continua a dipingere nudi femminili con quei nuovi interessi plastici che gli venivano dall'esperienza della scultura: vi appare talvolta ancora un di più di definizione formale, quasi un eccesso di forza vitale da sfogare, non trattenuta e trasformata in tensione poetica come quando dipingeva le marine e i paesaggi, in perfetta armonia con la realtà. Ma alcuni di questi nudi sono di nuovo potenti, percorsi da una corrente di vita primigenia, distesi, solidi e indifferenti come grandi idoli.

Per i sette anni che gli restano da vivere, nel dopoguerra, Permeke, forse stanco, un po' spaesato in mezzo al caotico travaglio dell'arte circostante, tenta una ripresa di vari temi: ritratti, ancora qualche « personaggio », ancora un capolavoro, « L'addio », una meditazione, ormai, sulla morte, e infine ancora una bellissima stagione di paesaggi in Bretagna. Ma la suprema armonia, la profondità umana e poetica delle sue vecchie marine non è più ripetibile.

## Renato Birolli

« Così la mia unità, sia pure nel minimo risultato, dirà che fui un uomo ed ebbi alcuni colori ». Con questa, che è una delle dichiarazioni più patetiche e umane dei « Taccuini » scritti tra il 1936 e il 1959, Renato Birolli fissa i punti fondamentali del suo lavoro, le due esigenze che agitarono, resero irrequieta, dolorosa e scavata la sua vita: l'esigenza morale e l'esigenza cromatica.

Birolli si affidò alla necessità di ordinare moralmente vita e lavoro con tutta la forza della sua intelligenza; raffrenò gl'impulsi e l'espandersi spesso e soffice dei sentimenti con l'amarezza e la rigidità di una schematizzazione assoluta, di un rigore duro e deciso; sistemò razionalmente la sua ispirazione con una necessità finalistica e sempre in vista di una concezione della vita come concatenarsi di fatti morali.

D'altra parte fu continuamente ossessionato dal colore; a leggere i « Taccuini » questa è la cosa che colpisce di più, risultandone un'ossessione innata, quotidiana, totale, come uno schermo attraverso il quale solo è possibile avere nozione delle cose: un'ossessione che fa parte della sua natura e che lo assale attraverso i misteriosi canali che collegano la storia umana con la terra originaria; in contrasto diretto con l'esigenza moralistica e con essa formante quell'antinomia sui cui binari scorre, incappando di frequente nell'ostacolo di complicati nodi critici, tutto il suo lavoro. Birolli così fu un nordico nato in terra veneta e portò di questa situazione il segno profondo.

Diventa allora chiaro come, con una simile natura, tutta la sua azione artistica sia stata, fin dai suoi primi atti, spontaneamente diretta contro il

Novecento, che aveva subordinato il colore alla necessità di resa plastica e volumetrica, e diluito l'impulso moralistico in una generica e vacua amplificazione.

La seconda Mostra del Novecento si tenne a Milano nel 1929. Birolli è tra i primi, nel 1930 e negli anni subito successivi, ad assumere punto per punto posizioni antinovecentiste; tre i primi, in armonia con Persico e Sassu e in concomitanza con gli Astrattisti e i Chiaristi; a questi anzi è molto vicino proprio nel periodo iniziale e per quella sua esigenza di dare la preminenza al colore. Ecco allora i suoi dati di partenza: colore chiaro contro colore cupo, opaco, triste, nessuna preoccupazione di formalismo plastico, spazio creato dal colore sull'esempio dei fauves, primitivismo «ingenuo» contro primitivismo classico, temi antieroiici «Taxi rosso», «I giocatori di polo», ricerche tonali in parallelo con la Scuola romana e con le opere coeve di Carlo Levi e, in fine, materia spessa ed espressiva secondo una indicazione morandiana. Presiedeva da lontano all'operazione Van Gogh, che fu per Birolli un costante punto di riferimento. Van Gogh e i fauves, poco più avanti Ensor, per un certo tempo anche Cézanne, sono tutti nomi europei, e servono a Birolli per dare alla sua azione una base culturale nuova, un allargamento di visione sui fatti più importanti della modernità.

Passando poi attraverso sfasature, crisi, deviazioni su un simbolismo allegorico e con sottofondi morali, puntate in campo espressionista e avendo abbandonato il dato primitivistico ma non la corrispondente deformazione e libertà espressiva, Birolli giunge tra il 1938 e il 1942, cioè all'incirca negli anni di «Corrente» di cui è uno dei maggiori protagonisti, a combinare miracolosamente le varie componenti della sua complessa formazione intellettuale e soprattutto le due fondamentali e antinomiche, moralità e colore, e a dare opere in cui la poesia di una emotività cromatica si fonde nell'espressione di una realtà sacrificata, difficile, ma vitale e ricca di fermenti e di verità. «Il roccolo abbandonato», «Piccola camera verde», «Sicilia», «Nudo col velo nero», «La cava», «Bozzetto per il grande gineceo», sono alcune di queste opere, che si possono vedere nella mostra storica preparata da Giuseppe Marchiori per commemorare il pittore e che, inauguratasi a Verona, dove egli nacque, si è poi spostata a Milano, dove trascorse la sua vita.

Il cromatismo di Birolli è trascolorante; egli cioè raggiunge quei risultati quando il suo colore ferve in un trascolorare di toni, messi giù con pazienza non con violenza, e gli accordi diventano sapienti e sensibili, o quando si estenua in se stesso, una superficie di giallo si estenua in gradazioni diverse di giallo, o l'azzurro si estenua in verde, o l'arancione in violetto: Birolli è un pittore sensibile non violento, un lirico non un realista.

Fino al 1942, abbiamo detto; il '43, il '44 e il '45 sono anni difficili, di guerra, di resistenza, di uccisioni e di violenze: Birolli partecipa a questi fatti con un'adesione completa. Nel 1944 produce quasi solo la folta serie di disegni che ritraggono quegli orrori. Vi possiamo cogliere il primo segno di una rottura dell'equilibrio, di una crisi che potrà in seguito assumere aspetti diversi, ma non arriverà più a risoluzione: Birolli non sa in questi disegni dominare il contenuto, non ha forse la prospettiva necessaria, certo è che questo rimane grezzo, trasferito senza mediazione sul foglio e non può mai raggiungere quell'alta pietà, quella denuncia drammatica e sublime di cui l'artista sentiva allora la necessità. Nei due anni che seguono, tra fine della guerra e grandi speranze del dopoguerra Birolli dipinge poco, solo qualche opera in cui si fa sentire, ma ancora dominato, lo sforzo per la violenza cromatica, per l'espressione realistica; fino a «La donna e la luna» del 1946.

Da questo momento il lavoro di Birolli subisce un rivolgimento che lo altera dal profondo e ne modifica la struttura; partito da un ricupero di moduli post-cubisti secondo una direzione francese, egli inizia un percorso che resta abbastanza tipico dell'arte formalista europea di quegli anni e proprio in questo trova il suo limite. Ma Birolli era più sinceramente europeo quando dipingeva i « ginecei » nello squallore milanese degli anni trenta o le « vigne morte » nel ritiro doloroso di una fattoria lombarda, che quando tenta, nel cuore di Parigi, di ravvivare col « suo » colore i cascami internazionali del cubismo.

Sono gli anni appunto del soggiorno francese, poi del « Fronte nuovo delle arti » e dell'« astratto-concreto ». Non è facile capire come abbia potuto prodursi e poi mantenersi, in un'arte così controllata, questo mutamento di tono, che è anche mutamento di intensità, di tensione all'interno dell'opera; sembra che Birolli, terribilmente irretito nella dialettica del suo

intellettualismo, non riesca più a fissare i contorni netti e sicuri della propria personalità artistica. Anche quando, sotto l'influenza delle correnti informali, gli viene facile ritornare alla sua antica, naturale poetica del colore, sembra che ne abbia perso ormai il senso più vero; non riesce più a calibrare i toni, a contenerli nella giusta misura emozionale; gli torna anzi in danno l'eccesso di libertà formale, per cui il colore è tenuto su un di più di « valore », come se dovesse esprimere da sé, in virtù della sua materialità.

Solo a tratti Birolli raggiunge ancora un'emozione vera, quando riesce a stringere in immagine il balenio della luce lunare in una roggia o il trascolorare dei verdi sulla campagna lombarda e a chiudere così su rare opere il suo cammino di poeta difficile, di uomo doloroso.

# L'AMICO DI MIO FRATELLO

Racconto di

Antonino Di Giorgio

**I**n quegli ultimi giorni di vita che ebbe mio fratello io uscivo tutte le sere con Davide. Adesso ne ho il rimorso ma allora non ci pensavo, non mi rendevo conto di nessuna delle due cose: né che Nino stava infine morendo né che in effetti io uscivo tutte le sere con Davide per nessun'altra ragione che l'essere lui uomo e io donna. Debbo anche dire che in quei giorni fui molto felice, di quella felicità assorta ed alienante che è così rara e di cui, mentre ci si sta dentro, non si ha coscienza. Adesso ogni volta che entro nella stanza di Nino e vedo le pile polverose dei suoi giornali penso a loro due, alla loro amicizia piena d'estro, al mio passato amore per Davide, due settimane che contano quanto i venti anni di bene che ho voluto a Nino.

Avevamo perso nostro padre in guerra, quando io ero in fasce, e poiché Nino aveva dieci anni più di me aveva preso anche il suo posto nei miei affetti. Per tante avere un fratello è come avere un estraneo in casa, s'ignorano, litigano; noi invece siamo andati sempre molto d'accordo. Intorno ai dieci anni ne fui gelosa; una volta, in una festiccioia a casa nostra, venne scherzosamente ad invitare me dopo che tutta la sera aveva ballato con la stessa ragazza: gli diedi uno schiaffo tremendo e corsi a piangere in camera mia. Mi lasciò fare, non mi picchiò né pretese di consolarmi come avrebbe fatto qualcun altro. Ma nei giorni dopo lasciò cadere qualche parola per farmi intendere che di quella ragazza non gli importava niente. Capiiva tutto così bene. Tutti dicono che ho parecchi dei suoi atteggiamenti, delle sue sprezzature, e se ho avuto sempre poca fortuna con gli uomini penso di doverlo alla influenza sua e a quella di Davide. In tempi e con scopi diversi ho

infatti cercato di adeguarmi a loro e perciò forse i miei modi hanno perduto un poco di femminilità. Gli uomini che mi avvicinano, perché non sono brutta, appena mi conoscono restano imbarazzati. Non so. Sarà anche perché come intelligenza li trovo tutti inferiori a loro due.

Volevo bene a mio fratello. Glie ne ho voluto prima, glie ne ho voluto durante la malattia e glie ne voglio adesso che è morto ormai da tre anni. Solo quel che mi accadde nei suoi ultimi giorni mi distrasse; proprio allora. Egoisticamente si potrebbe dire che fu un bene perché m'impedì di soffrire troppo, invece mi dispiace di non essere stata attenta alla sua morte e di non poterne ora testimoniare con quella fedeltà e spirituale partecipazione che i nostri stretti legami vorrebbero. Sapevamo da sette mesi che la sua malattia non perdonava e che sarebbe morto quindi di lì a poco, da un giorno all'altro; ma la lentezza con cui la morte si produsse e la sua estrema maturazione, fisica e morale, tolsero drammaticità all'avvenimento. Morì come un frutto dimenticato sull'albero, che prima di staccarsi dal ramo cui è tenacemente attaccato non finisce mai di marcire. Non riusciva a trovare una via, la sua fine pur sicura sembrava irraggiungibile e intanto si maturava nel suo letto di pena, si corrompeva come quel frutto col quale ho fatto il paragone. A ogni nuovo dolore, a ogni nuova privazione si assuefaceva e, col vigore del suo giovane organismo e la sua forza di rassegnazione, riusciva a renderli tollerabili a se stesso e a noi. Alla fine infatti morì per consunzione: oltre alle ossa e agli occhi, quando io glie li chiusi, non c'era altro di lui.

Che si stesse riducendo a zero ce ne accorgemmo quando venne Davide a trovarlo, un paio di settimane prima. Noi, standogli vicino ora per ora, non avevamo fino a quel momento visto la sua dissoluzione. Sebbene parecchi ci chiedessero di visitare l'infermo non avevamo in quegli ultimi mesi ricevuto estranei: Nino, cosciente del suo stato ed orgoglioso, non voleva; la mamma neppure perché sapeva che la gente, pur sotto a lagrime non finte, in fondo è confortata dalla morte degli altri, specie se giovani e con un posto nella vita come era Nino. Quando nella stanza entrò Davide e guardò mio fratello anche noi lo vedemmo con gli occhi di lui. Per quanto Davide fosse preparato a trovare l'amico ridotto allo stremo, pure si smarrì e ne distolse lo sguardo cercando scampo nelle pareti e nei nostri visi atterriti ma sani. La mamma dovette spingerlo nella schiena per indurlo a stringergli la mano e a sederglisi accanto. La mamma era stata attenta a non farsi vedere e Davide, dopo un breve silenzio, riuscì a parlare e a scherzare ma la scena, come la rivedo io oggi, era troppo eloquente perché Nino non la capisse. Eppure sono sicura che non la capì, lo spirito di attaccamento alla vita glie ne dissimulò il funesto significato. Parve non averci fatto caso affatto e anzi disse a Davide che da qualche giorno stava meglio. Alla fine è come se la natura, attenuando sempre più la coscienza del malato, s'incarichi di fare velo all'imminente trapasso.

Così Nino in quegli ultimi tempi faceva un parlare ambiguo, non siamo mai riusciti a capire se sapeva che sarebbe morto. Un giorno mi disse che dovevo scrivere una raccomandata al proprietario del locale dove teneva studio per disdire l'affitto. Noi l'avevamo fatta già da un pezzo, ma mi schermii e dissi: «Via, Nino, non è il caso; per l'autunno sicuramente torni a studio». «Tu scrivi — mi rispose — chi lo sa cosa m'aspetta!». In tutta la malattia furono queste le sue parole più esplicite. Né lui né noi parlavamo mai del grande cancro che lo divorava; neppure, io e la mamma, osavamo parlare di guarigione, non ci avrebbe retto il cuore; soltanto lui qualche volta la nominava, come una cosa molto lontana e vaga ma possibile. Allora io cercavo i suoi occhi loschi per vedere se veramente ci credeva perché questa curiosità mi struggeva. Egli evitava di guardarmi ma neppure oggi so se parlava di guarigione per ingannarci. Io lo ascoltavo con la compiacenza con la quale si ascolta un bambino che parla di quello che farà da grande, ma mi vergognavo e avrei voluto prenderlo per le spalle e dirgli: «Nino, non ti fare illusioni. Tu morirai, preparati». Volevo mettere in chiaro questo punto capitale che lui sempre eludeva sia per porre fine a quella faticosa finzione sia per il desiderio di vedere mio fratello morire con virilità. Non mi rendevo conto che il suo astenersi da domande e il paziente tacere erano una maniera già abbastanza dignitosa di andarsene.

Quando Davide si congedò la mamma e io lo accompagnammo, ma prima di uscire entrò in cucina e pianse, a lungo e con effusione, appoggiato al muro. Fu l'unica volta che vidi Davide commosso per il destino crudele del suo amico. In quel momento lo pianse morto, poi, sebbene tornasse tutti i pomeriggi e fosse presente al funerale, lo vidi sempre a ciglio asciutto.

Nino e Davide erano coetanei ed erano stati compagni dalle elementari fino alla laurea. Solo dopo la laurea si erano divisi: Nino era rimasto ad esercitare la professione nella nostra città; Davide, più ambizioso, era andato a stabilirsi a Roma, dove seguiva anche la carriera universitaria. Era tornato per le ferie estive che aveva anticipato per fare in tempo a stare un poco vicino a Nino. Io quindi Davide lo conosco, si può dire, da quando sono nata. Quando ero bambina il bene che mi voleva Nino aveva costretto anche lui a volermene un poco, dato che loro due stavano sempre insieme. Mi trattava come una sorellina allora e ci sono molte fotografie a casa sua e a casa mia che ci mostrano insieme. Moltissime, anzi, perché ci fu un periodo in cui loro due ebbero la mania della fotografia. Avevano comprato in società una macchinetta di un certo valore e l'attrezzatura per lo sviluppo, e io ero il loro soggetto preferito sia per la mia docilità a subire i loro esperimenti sia perché da piccola ero molto bellina. Ce n'è una, scattata da Nino sulla spiaggia, in cui Davide mi tiene a cavalcioni sul collo; le mie gambe nude, su cui egli posa le mani per tenermi, sono già abbastanza lunghe da arrivarci quasi alla cintola, sotto il costume mi si vede un leggero gonfiore nel petto. È una fotografia che in questi ultimi tempi ho guar-

dato più e più volte, collegandola a quello che poi è successo tra noi due. Mentre gli stavo seduta sulle spalle nude il mio cuore non doveva essere del tutto puro e da quell'epoca, appena la mia infanzia finì, Davide mi diventò antipatico. Penso che fu per un istinto di difesa; forse, per una di quelle sicure intuizioni del sesso, avevo oscuramente presentato la sua interiore frigidità e il suo disamore.

Quando Nino e Davide facevano gli ultimi anni dell'università e io i primi delle magistrali, spesso, nel pomeriggio, studiavano a casa nostra. Verso le sei io preparavo il tè e lo portavo in camera di Nino con tre tazze. Lo sorbivamo tutti e tre insieme, seduti sul letto, e infallibilmente loro cominciavano a discutere di qualcosa. A quel punto io avrei preferito andarmene ma Nino mi tratteneva, aveva un pallino pedagogico nei miei confronti e ci teneva ad istruirmi in fatto di cinema, di letteratura, di politica e, da quando ero diventata signorina, anche in cose del sesso. Gli sono grata per quello che mi ha fatto capire circa il cinema e la letteratura, se oggi infatti sono in grado di apprezzare un buon film e un buon romanzo lo debbo a lui. Ma per la politica il suo fu tutto fiato sprecato; per me, anche oggi, i partiti sono tutti uguali, non capisco che cosa ci stanno a fare e penso che sia una cosa che può interessare solo gli uomini, come il campionato di calcio. Delle cose del sesso poi sarebbe stato meglio se non me ne avesse mai parlato. Penso che sapere queste cose serva solo a rendere meno poetica la vita. Parlava, non senza mio raccapriccio, anche dell'esistenza di un rapporto di natura sessuale tra me e lui e mi spiegava che la gelosia che avevo provato per lui da bambina era segno di una repressione. Povero Nino!

Quando si sedevano sul letto e discutevano Nino e Davide non erano mai d'accordo. O meglio: cominciavano a parlare che sembravano tutti e due perfettamente d'accordo, assentivano, « giusto » si dicevano l'un con l'altro, ma sempre, dopo un poco, veniva fuori un punto in cui avevano opinioni divergenti. E allora tutti e due si gettavano su quel punto come se le battute della concorde conversazione di prima non fossero servite che a preparare il terreno alla controversia e cominciare ad azzuffarsi. Secondo me in quelle dispute il più delle volte aveva ragione Nino; anche se alla fine pareva prendersi rassegnatamente il torto. Davide discuteva più accanitamente e al solo scopo di far prevalere il suo punto di vista, mentre invece Nino, forse anche per mia edificazione, si batteva con grande lealtà. Seguiva però troppo strettamente una sua linea e faceva troppe concessioni, e Davide ne approfittava. Nino a un certo momento era preso come da una stanchezza o da una improvvisa convinzione d'inutilità oppure era come se lui stesso dubitasse di quel che diceva, e lasciava perdere. Davide allora lo incalzava e lo costringeva ad ammettere di aver torto. In quei momenti io odiavo Davide con tutte le mie forze e cercavo di venire in soccorso di Nino portando nuovi argomenti o insistendo nei suoi. Davide, ormai sicuro

del fatto suo, se la rideva e più col suo fare irritante che coi suoi ragionamenti metteva in imbarazzo anche me. Qualche volta la sera, quando Davide se n'era andato, Nino riprendeva l'argomento con me e pacatamente ne discorreva. Io allora vedevo luminosamente la superiorità della sua intelligenza e della sua cultura e mi prendeva una gran pena per il suo avvenire. Pensavo che mio fratello, con tutte le sue ragioni, alla fine avrebbe avuto sempre torto e nella vita, a causa della sua svogliataggine, sarebbe stato sempre sopraffatto da Davide. Perché capivo anche che dentro alla loro amicizia Nino e Davide erano rivali e nemici.

Quella prima sera che Davide venne a trovare Nino malato, dopo che si fu asciugato e ricomposto ed ebbe promesso che sarebbe tornato il giorno dopo, la mamma gli disse: « Davide, per piacere, domani sera fammi uscire un poco Marinella. Ho paura che mi si ammali anche lei a stare sempre chiusa in casa. Portala a passeggio, falla distrarre un poco ».

Fin dalla prima sera che uscimmo insieme Davide mi sembrò cambiato. Non ero mai uscita da sola con lui e in quegli ultimi quattro anni, da quando si era trasferito a Roma, l'avevo visto solo d'estate quando tornava per le ferie; durante le ferie veniva spesso a colazione a casa nostra, passava tutte le sere a prendere Nino. Io d'estate, a quei tempi, avevo sempre per la testa qualche ragazzo della spiaggia perché nella nostra città, che è un posto di mare e di villeggiatura, ma anche una città di traffici, si fa all'amore quasi soltanto d'estate. D'inverno è molto umida e la sera o si va al cinema o si sta tappati in casa a vedere la televisione. La gran parte degli alberghi e dei locali è chiusa, c'è poca vita; a carnevale fanno un corso mascherato noiosissimo. Adesso poi, dalla morte di Nino, io d'inverno esco solo il pomeriggio della domenica per andare al cinema con la mamma. Il sabato sera tante vanno a ballare ma io sono stanca di una settimana di ufficio, di autobus presi quattro volte al giorno e non ho voglia di vedere nessuno. Il più delle volte verso le cinque mi rintano a letto con un libro e ci resto fino a mezzogiorno di domenica. Non mi alzo neppure per la cena; la mamma mi porta mezzo litro di latte verso le dieci, quando va a letto anche lei, ma spesso lo lascio lì perché, sebbene sia buono come disintossicante, non mi va di tirarmi su e di svegliarmi.

Penso che in quegli ultimi anni che avemmo Nino la mamma faceva cortesie ed inviti a Davide anche con qualche segreto pensiero sul mio conto. Le mamme dalle mie parti sono così, cominciano a covare pensieri matrimoniali per la prole fin dalla più tenera infanzia. Ma poi, visto che tra noi non c'era ombra di niente, doveva aver lasciato ogni speranza. Davide era pur sempre però l'amico di Nino, l'amico fraterno e tanto bastava; io non mi ero mai azzardata a dichiarare in famiglia la mia antipatia per lui. Alla fine non era neppure più antipatia, ma indifferenza assoluta, neppure lo consideravo come uomo.

In genere una ragazza trova sempre qualche interesse per un uomo scapolo e della propria condizione sociale, anche se non si è fatto nessun pensiero particolare. Io invece quando vedevo Davide non sentivo affatto affiorare la mia natura femminile, mi sarei anche spogliata nuda in sua presenza, per modo di dire. Questo per spiegare come fu buffo che mi innamorai di lui.

Quella prima sera ci avviammo verso il mare attraverso le vie più frequentate. Il modo come la gente ci guardava mi fece accorgere che formavamo una coppia e di questo fatto ebbi subito acuta coscienza perché rare volte ero uscita da sola con un uomo, se si eccettua Nino. Le donne che incontravamo lanciavano una rapida occhiata a Davide e poi osservavano me; gli uomini, quando incontrano una coppia giovane, guardano soltanto la donna; ma le donne, invece di fare il contrario, guardano anche loro la donna. Facciamo così per quella rivalità sessuale che è sempre così viva fra noi. Vogliamo subito vedere se lei è all'altezza di lui, specie se è un uomo piacente; abbiamo sempre paura che le altre, magari meno dotate, siano più fortunate. Così quella sera tutti guardavano me. La cosa mi fece piacere e provai un sentimento di riconoscenza per il mio silenzioso accompagnatore. Infatti non c'eravamo detta parola. Ci teneva il pensiero di Nino che avevamo lasciato a casa chiuso in una cupezza estrema, gli occhi fissi al balcone, il naso che sembrava tanto ingrandito teso nel viso smagrito. Era stato taciturno tutto il giorno e neanche con Davide aveva parlato. Quando gli dissi che uscivo mosse le dita in segno di saluto e chiuse gli occhi. In quelle giornate di silenzio e d'immobilità faceva paura, ci muovevamo intorno a lui in punta di piedi come se svegliandosi potesse farci del male, dirci delle cose cattive. Penso che in quelle giornate di calma, più che in quelle in cui soffriva, la morte facesse grandi passi entro di lui e piano piano lo conquistasse.

Sul lungomare incontrammo due mie amiche. Si avvicinarono facendomi festa, presentai Davide e restammo a chiacchierare un poco. I loro occhi lampeggiavano verso Davide mentre ridevano golosamente e capii che facevano festa a lui più che a me. Mi domandarono perché non mi facessi vedere in spiaggia; non sapevano della malattia di Nino, forse non lo conoscevano neppure. Senza volerlo risposi in maniera equivoca in modo da confermare i sospetti che la compagnia di Davide aveva fatto nascere; per cui salutarono con ironia caricata e se ne andarono lanciandomi sorrisi cattivi. Appena riprendemmo a camminare silenziosamente io mi volsi a guardare Davide; non avevo mai pensato che potesse piacere alle donne, fu il comportamento delle mie amiche ad illuminarmi e incuriosita l'osservai, tenendolo isolato da Nino e dal passato, interpellandomi inquieta. Dopo parecchi anni me lo ritrovavo accanto, adulto e un poco stanco, come se fosse appena arrivato dopo un lungo viaggio clandestino attraverso la mia adolescenza. Qualche giorno dopo mi accorsi di essere innamorata e oggi capisco che presi il via in quel momento,

appena mi avvidi della bellezza della serata estiva sul lungomare affollato e cominciai a prendere gusto alla passeggiata.

« Lo sai — gli dissi, rompendo il silenzio — che prima mi stavi molto antipatico? ». Quel prima che era durato fino a cinque minuti fa mi sembrava una cosa di altri tempi. « Me n'ero accorto » rispose sorridendo. Senza farglielo vedere, continuavo ad osservarlo. Era molto cambiato, tanto cambiato rispetto all'idea che mi ero fatta di lui da ragazzina da essere adesso interamente nuovo, e mentre lo guardavo continuava a rivelarmisi e a pungermi ad ogni gesto, sguardo, parola. Avevo sempre creduto che Davide assomigliasse a Nino, in piccolo e in brutto, come una copia peggio riuscita. Invece Davide era più piccolo, ma più agile e meglio proporzionato. Figurava anche più giovane di Nino il quale prima di ammalarsi si era un poco appesantito; aveva tutti i capelli e certe volte un modo di fare vivace ed ingenuo che lo faceva sembrare un ragazzino ben educato. Avevo pensato che se Davide valeva qualcosa intellettualmente fosse in virtù di Nino e per suo riflesso, immaginavo Davide, mosso da invidia ed antagonismo, intento ad assimilare quanto più poteva da mio fratello. E anche per questo non avevo mai avuto interesse per lui, perché pensavo che fosse uguale a Nino. Loro due parlavano sempre delle stesse cose tra loro, avevano gli stessi gusti, le stesse pose ed abitudini, leggevano gli stessi giornali un poco barbosi. C'è stato un giornale che mi ha perseguitato in tutta l'infanzia e la giovinezza fino alla morte di Nino; lo avevano sempre tra le mani o in tasca e discutevano di quello che c'era scritto. Era un settimanale sempre uguale, senza copertina, di poche pagine, con lunghi articoli di cui non ho letto mai una riga, malgrado le insistenze di Nino. I suoi numeri erano sparsi in tutta la casa, anche in bagno, e poi andavano ad accatastarsi in alte pile nella stanza di mio fratello. La mamma diceva che era un giornale strano perché nelle fotografie si vedeva sempre gente di schiena, mai, diceva, qualcuno fotografato di faccia.

Invece malgrado tante cose comuni erano diversi. È che le persone intelligenti sono diverse non solo dagli stupidi ma anche tra loro. Nino e Davide avevano entrambi nel viso quell'espressione di continua tensione ed apprensione data dall'abitudine allo studio, ma gli occhi di Davide guardavano con riflessione e con una sorta di sdegno che gli occhi distratti di Nino non avevano. Mi mise soggezione quella sua convinzione di virile sufficienza che lo faceva camminare in mezzo alla confusione del passeggio serale, assorto e per nulla disturbato, col pensiero di Nino malato, senza il pensiero di me che gli camminavo a fianco. Mi lusingò il suo contegno riservato mentre parlavo con le mie amiche; Nino avrebbe civettato un poco, aveva questa debolezza. Mi piacque la sua testa grossa ed espressiva; è l'unica cosa che di lui si guarda, il suo corpo magro e neutro sta al servizio di quella come la coda di un girino.

« Dio mio, come mi stavi antipatico! » dissi ancora, ridendo anch'io. M'era venuta

voglia di farlo parlare, di forzare il suo silenzio, di penetrare in quello che c'era dietro. Improvvisamente non potevo tollerare più che camminassimo insieme come due estranei, volevo riuscire a toccare qualche sua molla, vederlo muoversi ed agire. Fu facile, anch'io stimolavo la sua curiosità. « Adesso non più? » fece Davide voltandosi a guardarmi per la prima volta. C'era nel modo in cui disse quelle parole una punta di vanità, di quella vanità ed egoismo che poi avrebbero fatto tanto soffrire me e che sono la causa anche della infelicità sua. « Adesso penso che sei un bravo ragazzo » dissi. Era questo un genere di complimenti che non gli faceva né caldo né freddo. Non gli importava sapere che era bello o buono o onesto. Voleva sempre sentirsi dire che era intelligente, una intelligenza superiore. « E perché ti stavo antipatico? ». Incalzata dalle sue domande gli dissi che prima mi sembrava presuntuoso, noioso e scostante. E perché? E adesso? Che cosa ti ha fatto cambiare idea? insisteva Davide. La cosa lo interessava enormemente. E adesso? tornava ogni tanto a domandare. E ogni volta io dicevo qualcosa di più, lo elogiavo sfacciatamente con quel genere di complimenti che avevo subito individuato. Poi petulantemente enumerai tutte le sgarberie che avevo ricevuto da lui in quegli ultimi anni e lui si sforzò di dimostrarmi che avevo sempre frainteso. Pieno di amarezza si lamentò di non essere mai stato capito da nessuno; perciò, disse, oltre Nino, non aveva altri amici, nessuna donna lo aveva mai amato veramente. Ci eravamo già abbandonati alla confessione e all'auto-biografia, a quell'intimità lamentosa e senza riserve che più di qualsiasi amicizia unisce un uomo e una donna al primo incontro. Davide continuava a scusarsi delle sue presunte scortesie e se ci fosse stato qualcosa di cui perdonarlo io già lo perdonavo dal profondo del cuore. Spendemmo molte parole per chiarire un equivoco che si era chiarito da sé per altra via e con la massima semplicità, ma quelle battute facevano parte ormai di un gioco diverso che io, non so quanto consapevolmente, avevo aperto e che Davide seguiva. In effetti Davide, quella sera e le successive, se ne sarebbe stato buono buono a fare l'accompagnatore della sorella dell'amico malato se io, con le mie lusinghe e con la mia pronta dedizione, non lo avessi indotto ad assumere un altro ruolo. È questa la mia colpa in quella sfortunata relazione: Davide non mi elesse fui io a portare il nostro incontro sul piano dell'amore. Ma tutte fanno così, è naturale in ogni donna offrirsi come compagna, convincere l'uomo a riconoscerla come predestinata depositaria delle sue pene. Davide, riavviandoci verso casa, mi parlava della sua vita a Roma dove si sentiva spaesato, della sua giornata tutta presa dallo studio e dal lavoro, della sua insoddisfazione dell'uno e dell'altro. Si faceva colpa di questa scontentezza ed inferiva contro se stesso, disprezzandosi e prendendosi in giro. Io gioivo di queste circostanze che, contro ogni mia previsione, me lo facevano apparire debole e bisognoso d'aiuto e sentivo quel primo ingenuo trasporto di cuore, il desiderio di renderlo meno infelice. Mi sembrava che Davide, malgrado il suo comportamento sicuro, fosse uno di quelli che una donna deve per forza prendere a rimorchio per aiutarlo a vivere. Forse lo è veramente ma lui non lo sa e io allora

non mi avvedevo che il suo dirsi male era un vezzo, che la sua solitudine era da lui stesso gelosamente difesa, che quando parlava di sé parlava di un altro perché si sdoppiava e io non avrei mai trovato il suo essere vero.

Man mano che ci avvicinavamo a casa il pensiero di Nino veniva ad oscurare la mia incipiente felicità. Per più di un'ora m'ero dimenticata completamente di lui, non mi era mai successo. Riabituarmi fu doloroso quella prima sera, ma da allora Davide non lasciò più la mia mente e in breve ne scacciò ogni altro pensiero. Appena tacqui e nel crescente ronzio della mia pena non udii più la sua voce anch'egli ammutolì. Camminammo in silenzio sul marciapiede di casa, guardandoci le scarpe. « Nino » disse Davide, stringendosi la fronte. « Nino » dissi anch'io. « Perdonami, non salgo su. Per oggi non voglio vederlo ancora ». « Come vuoi » gli dissi. Mi cinse e tenendomi la mano sul braccio mi accompagnò fino all'ascensore. Io sentii bene a fondo il calore della sua mano, fui attenta alla sua pressione e per accrescerla mi feci spingere un poco; avrei voluto tendere la pelle e dilatarne i pori per aumentare la superficie di contatto. Mentre l'ascensore partiva e lui mi guardava attraverso il vetro mi sentii arrossire violentemente.

Davide così cominciò a venire tutte le sere. Per Nino quelle della sera erano le ore migliori. Verso le cinque io gli facevo la barba col rasoio elettrico, poi lo lavavo tutto con una spugna, gli ravviavo i capelli e con l'aiuto della mamma lo mettevo a sedere in poltrona avanti al balcone aperto. La mamma riassetta la stanza e rifaceva il letto; metteva nei cassetti tutte le medicine che erano servite nelle ventiquattr'ore precedenti e sembrava la stanza di un uomo normale, pulita e silenziosa, col letto rifatto e coperto. Nelle giornate buone Nino mi chiedeva un libro; erano sempre libri di poesie ma non ne leggeva nessuna. Col libro aperto nel grembo guardava verso un punto, l'unico punto in cui da casa nostra, circondata da case non molto fitte, si vede, verso nord, oltre la città, un'ampia pozza di mare e una collina tonda e verde che ci va dentro. Guardava con insistenza, come se scorgesse qualcosa, tanto che anch'io, seduta accanto a lui, più volte ci ho guardato pensando di trovare una vela o un bastimento. Non c'era nulla ma se si guardava a lungo come faceva lui si vedevano i colori del mare e della collina mutare e lievitare nella luce viva del tramonto. Pensavo a com'era strano guardare lo stesso paesaggio, io con i miei occhi di persona giovane e sana e lui con i suoi occhi di malato a morte; io avrei visto tante altre cose, altri mari e altri tramonti, e lui tutto quel che vedeva lo vedeva per l'ultima volta. Non avrebbe visto altro e di quel che vedeva non gli restava neppure tempo per ricordarsene.

Quando Davide entrava ci trovava così, seduti di fronte al balcone spalancato, Nino sulla poltrona e io sullo sgabello, con i nostri libri inutili tra le mani. Era ogni giorno un poco più abbronzato e per fare cuore a Nino sfoggiava il suo migliore sorriso. A Nino non faceva nessuna impressione, neppure si voltava, ma a me dava tanto sollievo dopo

una giornata di attesa che sarei corsa ad abbracciarlo. Si sedeva accanto a noi, portava qualche notizia o tirava fuori un giornale e cercava di interessare Nino. Se era in buona giornata Nino rispondeva qualcosa, sorrideva fiaccamente e in quei momenti diceva qualche frase o faceva qualche gesto o una mimica particolare che ci ricordavano con improvvisa vivezza che quel Nino malato era lo stesso Nino, immensamente lontano e praticamente già morto, di prima della malattia. Poi l'argomento cadeva, Nino si assentava e tornava a fissare la collina. Per evitare il silenzio parlavamo tra noi, stentatamente.

Finché durava il sollievo delle abluzioni e della posizione diversa nella poltrona Nino restava tranquillo. Più tardi cominciava a smaniare e a lamentarsi. Davide mi faceva segno e io correvo in camera mia a cambiarmi. La mamma mi veniva dietro e mi guardava mentre mi vestivo. «Vai, vai — mi diceva — esci, distraiti. Penso io a Nino». Davide mi aspettava impaziente, in piedi accanto alla poltrona dove Nino si lamentava debolmente, senza sapere che fare. Non era capace di sopportare la vista della sofferenza, appena Nino cominciava a lagnarsi si tirava indietro e non vedeva l'ora di andarsene. Una volta Nino si appisolò; la mamma non c'era e la nostra conversazione sopra il suo sonno estenuato aveva già preso un tono gaio ed allusivo quando si svegliò di soprassalto, con un gemito profondo, come si svegliava sempre, chiamando la mamma. Sbatteva gli occhi torbidi e terrorizzato li girava attorno, mostrando lo sporco della sclerotica. Chi sa di quali incubi era gremito il suo sonno! Io mi alzai con calma e gli presi la mano, com'ero abituata a fare, per confortarlo nel momento crudele del risveglio. Davide si alzò di scatto e pieno di spavento e di ribrezzo si avvicinò alla porta: voleva scappare.

In quelle due settimane uscimmo insieme tutte le sere. D'estate nella mia città tutti quanti vivono a coppie e anch'io finalmente ero in coppia. Il mio compagno era Davide e non mi sembrava vero; tutto quanto accadde in quel luglio era sfumato dal mio intenso fantasticare. Ogni tanto lo urtavo, mentre passeggiavamo sul lungomare, per vederlo voltarsi verso di me e potergli guardare gli occhi. Mi sembrava che la mia testa vicino alla sua stesse più in alto e che gli altri ci guardassero da una bassura. Dopo sono uscita qualche altra volta con uomini, al principio di una nuova relazione e credendo di essere nuovamente innamorata, ma non ho più provato quella sensazione di stare sopra, di galleggiare.

Quell'anno, a causa della malattia di Nino, non m'ero fatto alcun vestito per l'estate; la sera, quando uscivo con Davide, portavo sempre una camicetta ruvida, a righe azzurre verticali, con le maniche lunghe, e una gonnina diritta, molto semplice anch'essa. Me la aveva cucite la mamma per l'estate precedente ma continuavo a metterle volentieri; era riuscita una combinazione molto simpatica, una di quelle cosucce che non ci si stanca d'indossare, mi ci sentivo carina e disinvolta. Ero bianca bianca poi, dato che non ero mai andata in spiaggia, e perciò spiccavo in mezzo a tante ragazze abbronzate. Ho la pelle liscia e luminosa, è la cosa migliore che ho, e con lo stare sempre dentro era diventata anche più bella e trasparente, Davide me la elogiava molto. Anche Davide era abbronzato poco. Mi diceva che quando andava al mare, la mattina presto, non si sdraiava a prendere

il sole perché a stare senza far niente si annoiava; con un moscone se ne andava al largo a fare il bagno da solo, poi, prima che la spiaggia si affollasse, tornava a casa. Io gli ero grata di quella sua solitudine marina e mi piaceva pensarla piena del pensiero di me.

La sera portava sempre giacca e cravatta e anche lui stava bene. Sembravamo una coppia fuori moda, così abbottonati e corretti, in mezzo alla folla tumultuosa e mezza nuda dei villeggianti. Alle volte da certe bande di ragazzi e ragazze seduti sui marciapiedi ci ridevano dietro. Davide ci godeva, diceva che se non fosse stato per il caldo sarebbe stato contento di mettere un abito di panno nero e di andarsene in giro con ghette, panciotto e lobbia. Con lui mi sentivo al sicuro; da sola o con un altro mi sarei forse vergognata di non essere abbronzata e di portare sempre quell'eterno vestitino. Ma lui, se appena accennavo a dire qualcosa del genere, subito cominciava ad ironizzare e a prendermi in giro. Anche Nino era stato così, voleva sempre distinguersi dalla massa e aveva cercato di far capire anche a me che non è affatto necessario fare quello che fanno tutti gli altri; ma non c'era mai riuscito così bene come seppe fare Davide con poche battute sarcastiche e col suo comportamento sicuro. La verità è che gli insegnamenti di Nino non s'erano saldamente fermati nel fondo della mia coscienza e avrebbero potuto uscirne senza lasciare traccia se non avessi conosciuto ed amato Davide. Con Davide quell'impronta di ragazza spregiudicata che Nino s'era sforzato di darmi e che fin'allora era rimasta allo stato latente, come un mio possibile modo d'essere nel futuro, mi aderì subito alla pelle. Noi donne, credo, siamo tutte così, fino a una certa età; siamo molle cera, pronte a pigliare forme diverse; il suggello definitivo può darcelo solo un uomo e questi non può essere un fratello.

Era bello uscire con Davide. È stato bello fino alla fine, ma bellissimo fu in quei primi giorni, quelli che sono sempre i più belli di un amore nascente, quando non ci si è ancora toccati. Nelle strade affollate, continuamente separati dai passanti, ci parlavamo fittamente, la passione investigatrice e discettatrice di Davide alimentava senza interruzione i nostri discorsi. Io ero già innamorata ma non lo sapevo e piuttosto mi domandavo se lui fosse innamorato di me. Tutta la mia conversazione e il mio comportamento erano strategicamente concertati al fine di costringerlo a svelarsi. Anche per lui doveva essere la stessa cosa e c'inseguivamo sul filo delle nostre parole. Questa incertezza dell'amore dell'altro e la impazienza di averne la sicurezza credo che siano le cose che finiscono per fare innamorare senza remissione una persona.

Debbo dire che in quelle schermaglie io seppi stargli alla pari. Il mio amore e il desiderio di conquistarlo centuplicavano le mie forze, una donna innamorata riesce anche ad essere più intelligente di quello che è se ce n'è bisogno. Io stessa sbalordivo di trovarmi così preparata e pronta e mai più sono stata così accorta come in quei primi dialoghi con Davide, mai più mi sono servita della mia intelligenza così a fondo e con tanta spregiudicatezza. A volte lo vedevo tutt'imbarazzato cadere in qualche mio tranello e dovevo correre al suo soccorso per non umiliarlo. A volte, se la cosa mi conveniva, fingevo di non

sapere rispondere e allora lui trionfava perché ci teneva a dimostrarsi intelligente. Io non ci tenevo per niente, a me importava solo di potermelo legare.

Tutto quel parlare, mentre entrambi tentavamo di sedurci, ci faceva cadere in una specie di deliquio o di esaltazione. Una delle prime sere che uscivamo, mi pare la terza, andammo alla stazione; Davide doveva prenotare un biglietto per una città vicina dove doveva recarsi l'indomani per poche ore. Ho detto che la mia città d'estate è piena di villeggianti che arrivano e partono e quando fummo alla stazione trovammo avanti agli sportelli delle prenotazioni, che erano ancora chiusi, tre lunghe code. Prendemmo posto nella fila di centro, lui si mise avanti e si girò verso di me per continuare a chiacchierare; intanto altra gente sopravveniva e le code si allungavano. Noi ci sentivamo uniti e parlavamo con quel piacere profondo di scoprirci e di trovarci che fu l'unico ad essere reciproco. Quando gli sportelli si aprirono, uno dopo l'altro, con scatti secchi, io mi riscossi e vidi che tutti quanti nelle tre file s'erano incantati a guardare noi. Stavano tutti quanti a vagheggiarci mentre noi, senza accorgercene, parlavamo ad alta voce. Erano quasi tutti stranieri e non potevano capire quel che dicevamo; erano quasi tutti anziani e mal messi e noi, animati da spirito di sopraffazione, li sopravanzavamo di tutta la testa. Avevano capito che stavamo interpretando con bravura una delle prime scene di un vecchio giuoco e dai loro deserti ci ammiravano pieni di nostalgia.

Anche quando la conversazione inclinava verso argomenti colti (presto o tardi con Davide finiva sempre per avviarsi su quei binari) io sapevo stare al tema. La vena pedagogica di Nino e le sue concioni ascoltate piuttosto passivamente davano adesso il loro frutto impreveduto. La domestichezza coi frontespizi dei suoi libri e col nome degli articolisti dei suoi giornali mi facevano orientare con sufficiente approssimazione nei discorsi di Davide. Il ricordo poi delle discussioni di un tempo tra loro due mi suggeriva il tono adatto. Questi imparaticci facevano impressione a Davide, diceva che io ero una rivelazione, che mai e poi mai avrebbe immaginato che la sorellina di Nino fosse così intelligente e colta.

Quelle prime sere passeggiavamo sul lungomare e poi ci sedevamo avanti al caffè più frequentato del corso. Io rivedevo la mia città dopo una lunga eclissi; l'avevo lasciata, appena Nino si allettò, che s'era in pieno inverno, buia e nebbiosa, con pochi passanti frettolosi e le strade piene di autocarri. In quel caffè c'erano solo dei vecchi che giocavano a carte. Il parco spoglio si attraversava con lo sguardo da un capo all'altro, le palme del lungomare avevano le chiome potate fino al tronco, il mare schiumoso veniva avanti sull'arenile fin quasi alle piste da ballo. La ritrovavo adesso nelle pause del nostro discorso accalorato, e la rivedevo di scorcio, ai lati di Davide. Mi sembrava che tutto il brutto fosse passato come se fossi stata io malata e fossi ora convalescente. Adesso la città era piena di folla variopinta e il chiasso delle voci copriva il rumore solito degli autotreni che passano sulla nazionale. Giovani a migliaia, tanti che sembrava difficile poter essere innamo-

rata di uno solo come capitava a me. E gente meno giovane che si comportava come i giovani, tutti a colori sgargianti, tutti abbronzati per simulare vigore e salute. I juke-boxes funzionavano dappertutto e ripetevano sempre gli stessi dischi che quell'anno avevano successo. Uno più degli altri, e adesso ogni volta che lo risento mi ricordo di quell'estate con tale immediatezza che mi rivedo seduta avanti a quel caffè, nel tumulto del passeggio serale, con Davide accanto che mi ascolta e guarda in trasparenza il ghiaccio dentro il suo bicchiere. Le strade erano piene di coppie appena formate che passavano in punta di piedi, tenendosi per mano; sulla spiaggia giacevano altre coppie al cospetto del tramonto; i dancings erano pieni di coppie che ballavano a centinaia. Ci fermavamo qualche volta a guardare da fuori e io intuivo nel loro modo di guardarsi, di parlarsi, di stringersi un'infinità di vicende simili alla mia. Una città d'innamorati, una repubblica nella quale anch'io avevo preso cittadinanza.

A Davide piaceva quella folla e quella confusione. Era una delle sue tipiche contraddizioni: aveva in odio le spiagge gremite e cercava rifugio nel mare alto; voleva sempre distinguersi dagli altri, negli argomenti da discorrere, nei films da vedere, nel modo di comportarsi con una donna (in pubblico mai mi diede un bacio, mai mi prese per mano) ma la sera amava andare dove il passeggio era più fitto, nel caffè più frequentato; era curioso di tutto e studiava quel campionario di tipi e di situazioni che ci sfilava davanti, sembrava che prendesse appunti. Anch'io sarò finita in qualche suo bloc-notes mentale ma in quei primi giorni gli acuiro la sensibilità e perciò credo che, a suo modo, fu innamorato di me. Mi teneva accanto a sé, desideroso di vedere anche attraverso i miei occhi, come succede agli innamorati, mi chiamava nel suo osservatorio e insieme a lui vedevo la mia città nei particolari e in panoramica. Così diventavo consapevole della singolarità della nostra condizione pur nel suo ripetersi indefinito in mezzo al brulicare della umanità balneare.

In città c'era anche Nino ma io non gli pensavo più. Lo tenevo relegato nella sua lontana stanza di malato, che mi diventava ogni giorno meno reale, anche mentre ci stavo dentro; anzi lui stesso era diventato irreal. Uno di quei giorni mi aveva chiesto uno specchio. Con una scusa o con l'altra avevamo tolto dalla sua stanza tutti gli specchi, ma quel giorno me lo chiese con insistenza e gli dovetti dare lo specchietto della mia borsa. Si sedette sul letto e con gesti gravi si mise ad osservare il suo viso punto per punto. Tirò giù la pelle delle guance e si guardò attentamente dentro le orbite, aprì la bocca e si passò un dito sui denti ingrommati; distese i padiglioni delle orecchie per vedere com'erano diventate sottili, si premette un dito sulla fronte e aspettò di vederci tornare il sangue, mosse i suoi capelli appassiti. Sembrava che facesse il suo inventario e i gesti assorti coi quali s'ispezionava avevano poco di umano, assomigliavano a quelli di una scimmia, facevano quella impressione di solitudine delle scimmie che si grattano dentro la gabbia dello zoo. Io lo guardavo senza alcuna pietà, mi duole dirlo. Pensavo che era perduto e che ormai non valesse neppure più piangerlo.

Dopo qualche sera Davide cominciò a venire con la macchina. La lasciava in un'altra strada e dopo la visita a Nino che diventava sempre più breve e inutile ce ne andavamo fuori città. Sebbene ci sia nata non conoscevo i dintorni della mia città e li vidi solo quelle sere con Davide; neanche dopo ci sono più tornata. Da noi d'estate si ha occasione di andare per qualche festa nelle cittadine che stanno lungo il mare e che sono anch'esse posti di villeggiatura, ma nell'interno, verso le colline, non ci va mai nessuno. I centri della costa, uniti dalla catena continua degli alberghi, dei negozi, dei locali di divertimento, formano d'estate una città unica, sovraffollata e uguale; il traffico si svolge tutto lì e quello che c'è dietro uno non se lo immagina.

I posti dell'interno sono belli. C'è una campagna rigogliosa tutta coperta da pergolati, frutteti ed orti, intersecata da stradine bianche, gremita di case sparse e a gruppi, casine nuove a colori vivaci e vecchie fattorie di pietra solenni e padronali. Certi villeggianti più poveri prendono alloggio anche lì e si riconoscono perché vanno seminudi in mezzo ai contadini che, pur faticando al sole, sono sempre vestiti. Qui l'acqua è preziosa e serve per irrigare, scorre in canalette di cemento che la portano assai lontano dal fiume. Nei campi si muovono lentamente gli animali che fanno i versi che c'insegnavano da bambini, vacche, pecore e asini che ricordano l'infanzia. Vialoni alberati menano improvvisamente in mezzo a vecchi paesi semivuoti. Anche qui ci sono caffè con le sedie metalliche fuori e grammofoni a gettone, ma pochi, uno per paese e sembra falso, sembra male imitato. Avanti ai caffè accavallano le gambe giovanotti annoiati.

A Davide questi posti piacevano molto e anche a me piacevano. Si voleva sempre fermare in qualche piazzetta, scendevamo e facevamo il giro del paese. In certi vicoli senza uscita i bambini ci venivano dietro e le donne incuriosite si affacciavano agli usci e alle loro finestrelle infiorate. Dalle terrazze e dalle rupi di questi paesi il paesaggio cambia sempre, le valli e le colline, anche se sono le stesse, prendono sempre forme diverse. Da noi il mare è sempre lì ad ingombrare metà della visuale, mentre qui l'orizzonte è tutto stipato di campagne e case. È quell'abitato paesaggio collinare che, viaggiando coi treni delle linee secondarie, si trova dovunque nell'interno dell'Italia; trovarlo anche a ridosso della mia monotona città di mare m'è servito a capirla meglio. All'imbrunire ripartivamo su strade alte e tortuose da cui, attraverso squarci improvvisi, si rivedeva il mare scintillare sotto e appena faceva buio ci fermavamo in qualche stradina laterale. Mi ricordo che una delle prime sere a un certo punto gli dissi: « Smettila di baciarmi questa camicetta sporca », volevo dirgli che poteva sbottonarla, ma lui non capì e smise del tutto. In queste cose non era molto acuto. Poi tornavamo in città; a me sarebbe piaciuto trattenerci un poco di più ma Davide voleva assistere al gran passeggio serale prima che finisse. Rientrando dalla solitudine dell'interno quella folla assiepata lungo il mare rendeva acuto il sentimento della nostra intimità.

La mia incoscienza non mi dava attuale certezza di felicità ma piuttosto il sentimento blando di avere la vita amica. Ero grata al mio vestitino, all'automobile di Davide, ai contadini che passavano a testa china nelle nostre stradine nascoste, alla moltitudine di villeggianti che tutte le sere ci si mostrava a passeggio. Tutti erano favorevoli al mio amore e facevano la loro parte intorno ad esso. Mi avvenne di concepire quanto è meraviglioso che le stagioni si avvicendino e che in ogni anno ci siano puntualmente inverno primavera estate ed autunno. Pensavo che sarebbe stato bello tra poco, appena autunno, starsene in macchina con Davide a sentire il rumore dei tergicristalli mentre la pioggia tamburella sulla lamiera.

Tornavo a casa sempre più tardi e di malavoglia, Davide lasciava l'auto e mi accompagnava per la via più lunga. Tutte le case erano affittate ai villeggianti e le strade erano zeppe di macchine con targhe lontane, di finestre aperte ed illuminate, di sdraio sui balconi, di vestaglie e canottiere. La pienezza dei miei sentimenti piuttosto inclinava a malinconia, ero colma di languore e avrei fatto qualsiasi cosa se Davide me lo avesse chiesto. Mentre camminavo ciondoloni Davide mi guardava dalle sue gelide alture, dove allora non sapevo che abitasse, con aria divertita, come se fossi stata un animale curioso. Dovevo apparirgli ridicola con quel mio amore così indifeso, una persona innamorata sembra ridicola a chi non lo è, e lui non si abbandonò mai veramente, si accontentava di assistere al mio amore. Sotto il portone ci fermavamo ancora a discorrere. Una sera, mentre stavo ridendo, si trovò ad uscire un'inquilina del palazzo la quale, sapendo che Nino era agli sgoccioli, mi gettò una lunga occhiata di stupore e di sdegno. « Hai visto come mi ha guardato quella? » dissi a Davide « forse quello che stiamo facendo non è bello ». Feci la faccia lunga e parlai con voce piagnucolosa più per civetteria che per autentico rammarico. Davide mi fece uno dei suoi discorsi per spiegarmi che il bene che volevamo a Nino non poteva impedirci di amarci, essendo della vita vivere nelle vicinanze della morte altrui e nella imminenza della propria. Aveva nei confronti della morte un atteggiamento fatalista, credo sincero, credo che se si fosse trattato della morte sua avrebbe saputo essere poco meno indifferente. Non evitava mai quell'argomento che così sinistramente incombeva su di noi e anzi, ogni tanto, nei nostri momenti migliori, prendeva a parlare di Nino e della sua sorte con il solito tono convinto e spassionato. Gli dispiaceva non tanto il fatto che Nino perdesse la vita quanto il modo come la perdeva, tra sofferenze, terrori ed incertezze, e mi confessò che si augurava finisse presto. Gli doleva soprattutto la defezione della coscienza di Nino. « Ma come? — diceva — abbiamo tante volte discorso di questa cosa e adesso che lui ci si trova vicino non se ne accorge? Privato della coscienza Nino non è più lui, è impossibile parlargli. La morte non è tanto crudele; la malattia che riduce così un uomo come Nino, quella è un'infamia ». Io lo pregavo di smetterla con quei discorsi non perché

il povero Nino potesse seriamente minacciare la mia felicità ma per un elementare senso di pudore. Davide continuava con freddo raziocinio, diceva che parlare di Nino serviva a prendere meglio coscienza di noi stessi e della singolare qualità del nostro amore fiorito intorno al letto di un moribondo caro ad entrambi. Io lo ammiravo supinamente, pensavo che era meglio di me in tutto e per tutto.

Non so se Nino si accorse di quel che accadeva tra me e Davide. Era sempre assente a tutto e solo presente ai suoi dolori; ma certe volte, nei momenti di pausa, mentre attento vegliava, aveva un'espressione calma ed intensa che pareva riflettere una stanca consapevolezza di tutto. Se in quei momenti volgeva gli occhi verso di me io gli vedevo disegnato nella faccia un sorriso appena percettibile e subito pensavo che volesse alludere a me e al mio stato. Avrei voluto dirgli: « È così, io e Davide ci amiamo », soffrivo che si potesse ignorarlo, volevo confessarlo a qualcuno. Ma quando mi pareva di star già muovendo le labbra vedevo che nel suo viso estenuato non c'era ombra di sorriso e neppure di pensiero. Penso adesso che, se qualche volta effettivamente sorrisse e volle dirmi qualcosa, io non fui sorella pronta a capirlo e ad aiutarlo. Purtroppo in quelle due ultime settimane io e Nino non comunicammo, c'eravamo tutti e due chiusi, lui nel suo egoismo di malato e io nel mio egoismo di innamorata.

La mamma certamente se ne accorse, ma non me ne ha mai parlato né allora né dopo. Allora mi lasciò fare senza mai un'allusione, senza mai un rimprovero neppure quando tornavo a casa troppo tardi. Le sono grata di quel silenzio. Fin da bambina avevo pensato che volesse più bene a Nino che a me; lo pensavo senza rancore, anche io volevo più bene a Nino che a lei. Nino aveva sempre preso ottimi voti a scuola e tutti me lo mettevano a modello; riusciva bene nella professione e in tutto, era affettuoso, ce lo invidiavano. Trovavo giusto che la mamma mi considerasse da meno rispetto a lui. Ma in quelle due settimane si dimostrò che non era vero e che la mamma era davvero imparziale. Capì il mio amore e quanto fosse importante per me, e tacitamente lo favorì. Non si scandalizzò se esso coincideva con gli ultimi giorni di Nino. Ironicamente si potrebbe dire che la pensava come Davide.

Ma tutti potevano accorgersene, bastava guardarmi. Mi sentivo vivificata. L'amore che si crede corrisposto non si può nascondere. In effetti anche prima ero innamorata, e anche oggi certamente lo sono, credo che più o meno tutte siamo innamorate in permanenza, senza sapere di chi. Ma quando questo amore rigonfio trova il suo sfogo, quando questa fede solitaria ha il suo miracolo allora si spande e raggia come da un'aureola. Il lunedì mattina in ufficio vedo subito se qualche mia compagna ha incontrato un uomo. Non è solo perché è più silenziosa, più distratta, più mite: è che di colpo ha perso l'angustia e l'opacità, guarda lontano adesso da una solitudine densa e luminosa. Per non invidiarla troppo penso che chissà che povero diavolo è il suo uomo, qualcuno di cui non potrei mai innamorarmi. Ma non serve; chi sia lui non importa molto, l'amore è un fatto perso-

nale. Lei è assorta e cauta come se, insieme a quelli dell'amore, avvertisse i primi sintomi della maternità e io temo che gli anni possano accumularsi e bloccarmi in questo vecchio rancore, senza più via d'uscita, mi sento chiusa.

Per Davide mi ero aperta ed ero preparata ad accoglierlo come non sarò più, anche se mi sposo. Aveva un sacco di difetti, ma io mi sentivo una gran forza e li avrei tollerati e mitigati. Lui del resto li conosceva e ci scherzava sopra come se si vantasse anche di quelli. Era davvero antipatico, come m'era sempre sembrato, ma l'amore non è questione di simpatia, io lo amavo forse anche per la sua antipatia. Se ci fossimo uniti mi avrebbe fatto soffrire ma non avrei smesso di amarlo; vorrei che questo lui lo sapesse.

Una sera in un bar vedemmo una ragazza che ballava da sola avanti a un juke-box rimettendo sempre lo stesso disco. I suoi compagni giocavano ad un flipper e leolgevano la schiena. Davide la notò subito e si soffermò: poteva avere una quindicina d'anni, era molto graziosa e ballava benissimo. Dopo un po' io me ne sarei voluta andare ma Davide si era incantato. Quando io facevo cenno di andarcene mi tratteneva, senza mai perdere d'occhio la ragazza. Alla fine lei rimase senza gettoni e facendo spallucce vagamente dirette verso di noi si mise le mani in tasca e si riunì ai compagni. Davide allora si decise ad uscire, continuando a voltarsi però e appena fuori cominciò a decantare la semplicità di quella ragazza, la sua grazia nel ballare quel ballo sguaiato, la sua indifferenza per noi e altre cose che lui aveva notato e io no. Non si accorgeva che quelle lodi sperticate indirettamente ferivano me e portavano la mia gelosia al colmo. A un certo punto non ne potetti più e glie lo dissi, piena di risentimento e con le lacrime agli occhi. Era il primo dispiacere che Davide mi dava e lo dimenticai subito ma in quel momento mi smarrii e provai un sentimento di orrore, ebbi l'impressione di avere sbagliato porta e di trovarmi con un perfetto estraneo. Davide a tutta prima rimase confuso, segno che era in buona fede, poi tutto preoccupato si scusò e cercò di convincermi che la sua ammirazione non era diretta verso la ragazza in sé, ma verso il tipo, il suo modo di fare, eccetera. Disse che la trovava interessante solo come oggetto di studio e che i suoi sentimenti di uomo erano assolutamente fuori questione. Io lo scusai ma gli credetti soltanto in parte; penso che un uomo davvero innamorato, se Davide fosse stato innamorato di me, non può quando sta con la propria donna interessarsi tanto ad un'altra. Il fatto è che Davide non è capace di amore, non va oltre quella curiosità iniziale e di natura puramente intellettuale. L'amore, dopo che è nato, bisogna saperlo conservare, bisogna voler continuare ad amare se no per tutti finisce presto. Ci vogliono anche doti di pazienza e di concentrazione e Davide queste doti non ce l'ha. Egli va in cerca di sensazioni ed è troppo egoista, troppo fatuo per voler bene ad un altro. Davide considerava il mio amore come un tributo reso alla sua personalità, una forma di stima, un suo successo. L'amore è invece una cosa diversa ma questo lui non lo capisce.

Parlavamo tanto nei primi giorni della nostra relazione. Io feci uno sbaglio a parlare tanto, le troppe parole non fanno bene all'amore. Davide è uno di quelli capaci di esaurire tutte le possibilità di una situazione o di un sentimento col solo parlarne e non ne fanno rimanere niente. I fatti, l'obiettività, la durata per loro contano poco. Con la fantasia vedono quello che, date le premesse, potrebbe succedere dopo; magari le previsioni sono sbagliate, la vita è più ricca di quanto loro pensano, ma essi se ne appagano perché fanno rientrare tutto nei loro schemi e poi non hanno voglia di verificare. Ci sono tante coppie che vanno avanti per anni ed anni, da innamorati e da sposati, tranquilli, un poco stando zitti e un poco chiacchierando di cose usuali, confortandosi con la reciproca compagnia. Noi invece dovevamo denudare le nostre anime fin dal principio, dare fondo alle nostre risorse intellettuali, fare sfoggio di ogni scoperta che si faceva su di noi perché non restasse nulla d'inesplorato e tutto si volatilizzasse in parole, e così tutto si sciupava.

Già verso la fine di quelle due settimane Davide non parlava quasi più. Me ne sono accorta dopo. A stare in macchina, dopo che ci eravamo abbracciati, si annoiava. Anche negli altri posti dopo un poco si annoiava ed aveva bisogno di cambiare scena. Lui non parlava perché aveva paura di ripetersi, le uniche cose che riteneva meritevoli di essere dette erano quelle che aveva dette precipitosamente nei primi giorni. Neanche aveva più voglia di provocarmi e di sentirmi parlare, credeva di sapere tutto di me, di essersi annesso tutto il mio territorio mentale e spirituale; ormai mi aveva ascoltato e visto contro tutti gli sfondi più suggestivi: al capezzale di Nino, nel caffè del corso, nei paesini dell'interno, nel buio dell'auto. Non potevano esserci più sorprese. Io pensavo che dopo quell'introduzione verbale cominciava adesso l'amore vero tra noi, adesso che ci eravamo capiti e chiariti, aspettavo di dargli compimento fisico e lo preparavo con ansia, ma già per lui era finito.

Nino morì il 29 luglio verso le sei di mattina. Per me fu un avvenimento improvviso perché da parecchi giorni non avevo più fatto caso alle sue condizioni. La mamma e io dormivamo in camera sua a turno, una notte per una, ma in quelle ultime notti la mamma, che, senza dirmelo, s'era accorta della fine imminente, aveva voluto dormirci sempre lei. Quella mattina, quando, tutta agitata, venne in camera mia, dovette scuotermi più volte; prima bastava un sussulto di Nino, un bisbiglio della mamma perché mi svegliassi subito lucidamente, ma da ultimo mi era tornato il sonno pesante di quando andavo a scuola. Mi svegliai quindi da una gran profondità, in preda a un terrore smisurato, come se temessi cose più terribili, ma poi subito mi calmai. Non poteva trattarsi che della morte di Nino, una cosa scontata da diversi mesi, alle fine forse anche attesa. Nino era spirato infatti; il corpo era ricaduto nel letto, il collo e la testa erano tesi come chi ha appena tratto un pro-

fondissimo sospiro. Chiusi le persiane e le imposte, era una bella mattinata fresca ma il sole era già alto e cominciava a scaldare. Nella strada sotto una famiglia di villeggianti si preparava ad uscire, ridendo e chiamandosi legavano il canotto sul tetto dell'automobile, portavano fuori le provviste. La collina che Nino aveva guardato con tanta nostalgia era al suo posto, il suo verde si ristorava nell'aria tersa.

La prima cosa che pensai fu che potevo telefonare a Davide. Poi telefonai anche al medico e alla zia. Vennero i cugini, parecchi inquilini del palazzo, i colleghi di Nino. Ero preoccupata per la mamma che era caduta in un grande abbattimento ma per fortuna c'era la zia che le si mise vicino e non la lasciò più. Davide venne tardi sforzandosi di essere umile, di essere ordinario; si sedette vicino a Nino che avevamo già vestito e composto e rimase lungamente a contemplarne l'improvviso mistero. Mi fece tenerezza perché vedevo che si sentiva inadeguato, al di sotto, come tutti quanti. Poi gli amici se ne andarono, la mamma si ritirò in camera con la zia, di là i cugini telefonavano alla tipografia e al giornale, preparavano gli annunci e davano disposizioni per il funerale. Restammo soli accanto a Nino e allora alzò gli occhi verso di me, facendo fatica, come se finalmente si vergognasse. Io in quei giorni ero pazza, mi meravigliai che non mi baciasse.

Dato che faceva caldo il funerale lo facemmo quella sera stessa, ma la cassa poté essere interrata solo la mattina dopo per fare passare le ventiquattr'ore prescritte. La mattina dopo quindi tornai al cimitero, Davide mi venne a prendere con l'auto e convincemmo la mamma a restare a casa con la zia. Poiché la nostra città è diventata grande solo da poco e trent'anni fa era ancora un paese, ci sono due cimiteri: il vecchio, in collina, subito sopra la parte antica della città, e il nuovo, più lontano, per i quartieri moderni. Noi andiamo nel cimitero vecchio, dove ci sono anche i parenti della mamma. Questo è un cimitero di paese, quindi, piccolo, cinto da un vecchio muro di pietra, con due viali che si tagliano in forma di croce latina. Non ci sono monumenti funebri, poche cappelle, ma, intorno e sui viali, molti grandi cipressi. È un bel cimitero, con una grand'aria di quiete; quando sarà ci voglio venire anch'io. Prima della morte di Nino non c'ero andata quasi mai, di persone care c'era solo una mia amica che era morta quando avevamo quindici anni. La mamma ci andava spesso anche allora, per i suoi genitori e per papà, sebbene papà sia sepolto in un cimitero di guerra in Africa; qualche volta andava con Nino, ma a me non mi portava perché da piccola ha sempre voluto tenermi lontana da queste cose tristi.

Praticamente fu quella la prima volta che vidi il nostro cimitero, quella mattina con Davide; ora m'è diventato familiare e rimpiango i tempi in cui lo ignoravo. Era destino che in quel paio di settimane scopriessi le cose principali della vita: l'amore, la morte, il dolore delle disillusioni, tutto concentrato in pochi giorni, senza dare il tempo di porci mente. Ci si ripensa dopo, c'è molto tempo per tornarci su senza costrutto, sono cose che lasciano il segno. Nino non è morto provvisoriamente come a me pareva; dopo avermi dimostrato com'era facile che lo abbandonassi poteva tornare, ma non s'è più visto.

A Davide non gli ho ancora potuto dire sulla faccia tutte le cose che poi ho pensato e capito. Finora per me la vita è stata il seguito di quanto accadde nel luglio di tre anni fa, però vissuta da sola, senza più gli altri protagonisti.

Quando arrivammo la fossa era già stata scavata, gli addetti del camposanto portarono la bara dalla chiesa e ce la calarono con due funi delicatamente; dapprima con palate leggere poi sempre più in fretta la ricoprirono di terra. Io e Davide assistemmo tenendoci per mano. Pensavo che la nostra unione era ormai consacrata, scambiai quelle cerimonie funebri, preti e suoni d'organo, per quelle del nostro matrimonio. Quando baciai la bara, prima che la calassero nella fossa, per il mio cuore confuso e colmo di gioia fu come se ci fossimo detto il sì nuziale.

Era presto e ci mettemmo a girare il camposanto attraverso i viali ombreggiati. Non c'era nessuno. Il custode con un tubo innaffiava lentamente le aiuole laterali, alzando con lo zampillo un odore fresco di terra e di erba. Dentro ai cipressi qualche merlo fischiava, al nostro avvicinarsi taceva e poi lo sentivamo frullare e infrascarsi sopra le nostre teste, sempre invisibile. Il mare, aperto ai nostri occhi per un'ampia tesa, era striato da poche barche. Ci soffermavamo a leggere sulle lapidi i nomi e le due date e ogni tanto trovavamo qualcuno che s'era conosciuto. Trovai la tomba della mia compagna, nuova e tenuta in ordine; c'era una fotografia di quando era più piccola, con un nastro di velluto nei capelli e un vestito di lanetta scozzese che improvvisamente ricordai. Venimmo con tutta la scuola all'accompagnamento, io portavo la corona della classe e piansi tanto. Davide trovò la tomba della nonna, con le sue date remote; era completamente abbandonata dato che neanche la famiglia di lui sta più in città. Davide chiamò il custode e gli diede del denaro con l'incarico di fare pulizia e di portare qualche fiore. Lui stesso strappò qualche erbaccia e cercò di raschiare la ruggine dalla croce per rendere più leggibile il nome.

Non era cattivo Davide, debbo dirlo perché non vorrei che il mio rancore mi faccia essere ingiusta con lui. Quella mattina nel cimitero, muovendosi da una tomba all'altra, sembrava un bambino buono, pronto a commuoversi per tutti. Quando trovava la tomba di un giovane si chinava a leggere il nome e le sue due date così pateticamente accostate, e li ripeteva poi ad alta voce. La sera prima, riaccompagnandoci a casa dopo il funerale, disse alla mamma parole semplici ed appropriate che un poco la confortarono. Perché Nino in città era conosciuto e benvenuto, aveva altri amici, ma non c'era un altro che avesse per lui tanto affetto e rispetto quanto Davide, che era il suo vecchio compagno e rivale. Davide lo conosceva in un aspetto che agli altri Nino non aveva rivelato, neppure a me, e che in quei giorni, attraverso certe frasi, avevo cominciato a intravedere. Pareva, ascoltando le rievocazioni di Davide, che proprio in quel suo lato segreto, laddove era più umbratile e schivo, risiedesse la maggiore umanità di mio fratello. Davide era troppo

filosofo perché parlandone potesse piangerci su, ma a suo modo, tutto di testa, era commosso e perciò seppe trovare le parole che toccarono mia madre. Aggiunse che se aveva bisogno di aiuto poteva contare su di lui; per fortuna non ne abbiamo avuto bisogno ma se glie l'avessimo chiesto ce l'avrebbe dato; è un uomo disinteressato, certo.

Ma io oggi capisco che nel contempo, poiché in lui tutto era riflesso e posposto, era contento delle emozioni che in quei giorni provava. Era contento di essere disinteressato e di poterne fare sicura mostra; contento di essere sinceramente addolorato, contento del privilegio di custodire il ricordo del Nino più segreto e più vero. Era contento del mio amore empio e disarmato che veniva a rendere più ricca e sfumata la situazione. Nino e io avevamo offerto ampio campo alle sue escursioni e da noi si era rifornito copiosamente di sentimenti che poi, per suo uso e consumo, avrebbe ulteriormente affinato. Nino era morto al momento giusto, prima che la malattia stufasse e alla fine delle sue ferie, in modo da fargli provare, nell'auto che per sempre lascia la città della loro amicizia e della loro giovinezza, squisiti sentimenti di nostalgia e rimpianto. Ormai si era alla fine e neanche io servivo più a niente: la mia presenza era superflua, già preferiva ricordarmi. Quell'intimità mentale che si era creata tra noi nei primi giorni e cui lui mi aveva alzata, spronandomi nell'amore, ora lo infastidiva. Era geloso del suo sentire e non mi ammetteva nei sentimenti che gli avvenimenti e le situazioni di quei giorni suscitavano in lui. « Non è proprio come dici tu, è un po' diverso » subito diceva quando io cercavo di condividere. Riservava a sé solo quegli ultimi giorni che vivevamo insieme, facevano ormai parte di una sua privata sperimentazione. Nei primi giorni della nostra relazione si era avventurato fuori ma fu una breve sortita e subito era rientrato in se stesso, il posto che per tutti quanti è il più comodo, dove si è onnipotenti e non ci sono responsabilità. Davide, per difetto di amore e di volontà, non è capace di uscire dal suo guscio e perciò deve essere anche compatito.

Mentre uscivamo dal camposanto mi disse: « In questi giorni mi sono riletto quel capitolo della *Montagna Incantata* che narra la morte di Giovacchino. Tu l'hai letto? ». Feci di no con la testa rammaricata e pensando che dovevo subito leggere quel romanzo. « È proprio la lettura adatta a questa triste circostanza. È bellissimo! ». Chi sa quale trovava più bella, la morte di Nino oppure quella di Giovacchino.

Davide si congedò quella mattina stessa. Come già prima mi aveva accennato, mi disse che doveva tornare a Roma per certi lavori urgenti e che avrebbe preso a settembre gli altri quindici giorni di ferie che gli spettavano. Non mi dispiacque che partisse. Avevo bisogno di una pausa, di riorganizzarmi, di piangere un poco per Nino. Quella nostra prima separazione mi parve dolcissima e l'idea di amarlo da lontano subito mi sedusse, pensai alle lettere che gli avrei scritte e cominciai subito a comporre mentalmente la prima.

Tornai a casa convinta che oramai, con la morte di Nino e l'incontro con Davide, cominciava una nuova vita. Pensavo che ci saremmo sposati, sebbene non ne avessimo ancora fatta parola. Essere sposata da Davide mi pareva il non plus ultra perché, come ho detto, lo ammiravo e ne avevo soggezione. Mi avvedevo anche allora, pur nella mia incoscienza, che il suo comportamento era discontinuo e talvolta freddo, che cercava di evitare una maggiore intimità, ma attribuivo questi modi alla sua qualità di studioso e alle disgraziate circostanze di quei giorni. Del resto in principio mi aveva dato quelle che mi erano sembrate prove sicure del suo amore e poi, tutta occupata dal mio, non avevo più fatto caso al suo comportamento.

A casa provai un senso immenso di liberazione. La stanza di Nino era stata ordinata e chiusa; il mio letto era tornato al suo posto, la poltrona nel soggiorno; le medicine, le siringhe, il bollitore, la borsa pel ghiaccio erano spariti negli armadi. La zia e una donna avevano dato aria e fatto pulizia. Per abitudine parlavamo ancora a bassa voce, ma l'incubo di Nino che si sveglia, di Nino che chiama e si lamenta era finito. La sua malattia aveva riempito in quei mesi la mia vita di pensieri, di responsabilità, di infiniti e continui servizi; io avevo fatto tutto quello che avevo potuto per lui ed ora mi sentivo come dopo un esame: comunque sia andato la sgobbata è finita. Il tempo ridiventava solo mio, potevo disporre di tutte le ore della giornata. Mi ero trascurata in tutti quei mesi, avevo bisogno del parrucchiere, di farmi qualche vestito. Dalla zia feci domandare alla mamma se voleva che portassi il lutto. Non pensavo all'avvenire lontano: tutto era sospeso, avevo affidato tutto a Davide. Pensavo ai prossimi mesi avidamente, desiderosa di riguadagnare il tempo perduto, c'erano ancora quasi due mesi d'estate, ma anche l'autunno è bello. Pensavo che settembre sarebbe stato bellissimo: la morte di Nino sarebbe stata abbastanza lontana, il mio guardaroba tutto rinnovato e con Davide tornato ai primi del mese sarei andata tutte le mattine al mare, io e lui sulla nostra spiaggia sfollata.

L'intesa era che avrebbe scritto prima lui ma io non seppi resistere e quel giorno stesso gli scrissi una lunga lettera. Dopo qualche giorno arrivò la risposta. Eccola:

“Mia cara Marinella,

ho ricevuto la tua lettera e se essa mi ha fatto enorme piacere non posso però nasconderti di avere anche provato un senso di sbigottimento. Forse tu non te ne sei accorta ma la lettera che mi hai scritto è una lettera d'amore, e non mi pare che le cose tra noi siano a questo punto. Vorrei bene che lo fossero e ci rimanessero per sempre, ma l'esperienza che ho fatto nel campo di questo sentimento, così ingannatore e in gran parte immaginario, m'inducono a nutrire più di un dubbio; e non tanto dubito di me quanto di te soprattutto in considerazione delle particolari circostanze in cui ci siamo incontrati.



5 - Renato Birolli: *Sicilia* (1940)



6 - Renato Birolli: *La casa* (1941)

Attraversavi un periodo bruttissimo: sette mesi al capezzale di Nino, cui so quanto eri legata, avrebbero sfibrato chiunque. La mia comparsa ti ha forse emozionato più di quanto sarebbe accaduto in condizioni normali e hai pensato che quel sentimento che nei miei confronti ti era suggerito dal fatto di essere uniti dalla stessa ansia e dallo stesso dolore fosse qualcosa di più di quel che effettivamente era: amicizia, affetto. Certo fra noi c'è stata qualche manifestazione che non può essere fatta rientrare nello schema dell'amicizia sia pure affettuosa, manifestazioni di cui avrò sempre ricordo vivido e dolcissimo. Penso che la diversità dei nostri sessi ha voluto la sua parte e l'ha avuta. Non si può scacciare completamente l'irrazionale dalla vita ed è un gran bene che sia così. Devi però darmi atto che non ho mai dichiarato di avere per te altri sentimenti all'infuori di quelli che tuttora nutro e che sono un affetto tenace e una profonda riconoscenza: io non ti ho ingannato, semmai sei stata tu che hai voluto ingannarti per la ragione che ho sopra accennato cui è da aggiungere la tua solitudine di quei giorni: fra poco, appena ricomincerai ad andare al mare e rivedrai i tuoi soliti amici la mia figura e i sentimenti che oggi credi di provare sbiadiranno parecchio e ti vergognerai come una ladra della lettera che mi hai scritto e che tengo a tua disposizione.

“Mi avvedo di stare usando ancora una volta quel tono cattedratico che tanto giustamente t'irritava, pretendo anche stavolta di saperne sul tuo conto più di te. È un altro dei miei innumerevoli difetti, tu mettilo nel mio passivo (che ormai deve ascendere a cifre spaventose) e convinciti che a perdere me non perdi proprio niente. A dire il vero sono un uomo noiosissimo, non so se te ne sei accorta, uno di cui ci si stanca presto. È bene che mi affretti a uscire dalla scena della tua vita prima che mi ci espella tu.

“Ma mi rimarrà di te una serie di immagini bellissime, che nessuno può più minacciare, un patrimonio di idee, di emozioni e di sentimenti che mi hanno arricchito stabilmente ben più di un qualsiasi nostro protratto e precario amore: quella prima volta che mi desti la tua mano da stringere, alla stazione — ti ricordi? — mentre facevamo la fila, e le nostre dita subito s'intrecciarono; il tuo viso bianco nel buio dell'automobile quando, improvvisamente illuminato dai fari delle altre macchine, fioriva accanto a me come un ectoplasma; quel bellissimo tramonto, e la luce viola che metteva nei tuoi occhi, che contemplammo in quel paesino, seduti sulle scale della chiesa, senza riuscire a parlare; quell'ultima mattinata al cimitero in cui, vicino a te, ho capito qualcosa di più della vita e della morte, un qualcosa che non saprei esprimere ma che è certo qualcosa di sereno, di semplice, di naturale. È molto, è tanto. Vorrei aver dato altrettanto a te.

“E Nino? Tu nella tua lettera non me ne parli; io finora non ne ho parlato. È dunque vero che si può dimenticare così presto? No, spero di no. Tu e io dobbiamo *restargli* fedeli e sarà un modo di tenere uniti anche noi. In questi giorni ho riletto le sue vecchie

lettere, rivisto le nostre vecchie foto con te bambina. Quanti ricordi! Con la morte di Nino anche la mia giovinezza mi volge definitivamente le spalle e comincia a far freddo. Il 12 settembre è il suo compleanno, ti prego di portare un fiore sulla sua tomba da parte mia. Purtroppo infatti le mie ferie di settembre sono sfumate, al mio ritorno ho trovato parecchio lavoro nuovo. Può darsi che mi riaffacci a Natale; ma se tu capiti a Roma fatti viva e sappi che se mi vorrai ancora scrivere mi farai sempre grande piacere.

Tuo Davide”.

È una bella lettera, vero? Molto ben scritta, specie nel finale. Di questa lettera lui conserverà sicuramente la copia; mi aveva detto infatti che quando sentiva che avrebbe scritto una bella lettera, metteva un foglio di carta carbone e una velina nel rullo per potere avere una copia da rileggere negli anni dopo. Ecco che tipo è Davide, si vuole un bene da pazzi. Io sono riuscita ad avere almeno la forza di non rispondergli. Lui non ha più scritto e non l'ho più visto. Non so se si è sposato, non so neppure se d'estate continua a venire qui per le ferie, ma non credo dato che ci sono stata attenta e avrei dovuto per forza vederlo. Per il primo anniversario di Nino ha scritto una lettera alla mamma, senza nominarmi. Un paio di mesi fa ho visto un titolo in un quotidiano che annunciava un convegno di studiosi di urbanistica a Stresa. Sono andata a leggere l'articolo e ci ho trovato il suo nome.

# POESIE

di

Mario Bèrgomi

da *Corona per la madre*

## I

*Le ignote mani  
che ti vestirono all'alba,  
che ti composero, insieme  
coi morti della notte, per la veglia  
tra gli alti ceri,  
agili mani  
né rudi né pietose  
che maneggiano i morti sul marmo  
come stecchiti balocchi,  
io le sento notturne appressarsi  
al mio letto; e scoprirmi; e aggiustare  
il mento slogato;  
stirare braccia e gambe;  
calare sugli occhi la benda  
delle palpebre restie.  
Poi se ne vanno; e solo  
io resto, come tutti i morti.  
Solo col mio sorriso; col profilo  
erto della fronte; con l'incavo*

*dell'orecchio, per ove scenderà  
l'ultimo grido o pianto.  
Scenderà, senza toccare il fondo;  
sin che l'ombra ultima invada.*

## II

*Sotto una rete di nubi  
ànsima la luna.  
Sono venuto quaggiù  
dalla stazione;  
ho attraversato l'intera città  
murata nel pendolìo  
stracco delle sue luci, nel silenzio  
delle sue case, come fosse  
già notte fonda.  
E non è che sera.  
Nuvole melmose  
portano la luna  
in secco, sulla proda  
di qua dalle case.  
Come una rete d'alghe  
trascina  
a rive di fortuna  
una smorta medusa.  
Ho attraversato i rioni  
dell'intera città,  
dalla stazione alla porta  
che apriva un tempo su ariose radure  
e dà ora su blocchi  
d'ignote ville, in un tronco respiro  
d'alberi e strade.*

*Ho ancora nell'orecchio  
i fischi dei treni.  
E non so che fare;  
non so perché sono venuto;  
perché rimango.  
È così greve l'odore  
dai fossi lungo le case.  
La nube vi trascina a tratti  
uno smorto luccicore.*

### III

*Le case dove abitammo  
a una a una le ho cercate,  
andando a ritroso per frusti  
autunni e pesticciati inverni.*

*Non tutte le ritrovo intere  
e non in tutte mi ritorni.  
E le stanze si sono confuse,  
smarriti i nomi delle strade.*

*Di una casa non persiste  
che odore di mosche dai vetri.  
Di un'altra ha smunto la nebbia  
quasi a mezzo la facciata.*

*È questa che più mi spaventa.  
L'ho ritrovata in sogno,  
infilando un vicolo a tentoni  
dentro una morsa di canali.*

*La casa aveva una sola finestra  
aperta, e il viso ti spariva  
sotto gli scuri; ma di fondo ho visto  
il bianco d'una mano*

*levarsi, e come un lume ricadere  
che l'ombra succhi appena alzato.  
Il mio braccio s'è steso in un grido  
così lungo da vuotarmi il petto.*

#### IV

*L'unghia di un grillo,  
se col suo scalfire  
silenzio aggiunge a silenzio,  
può, nella notte  
di un albero, scoprire  
talvolta sotto foglie meno scure  
una quasi chiara.  
Finché nel cuore approda  
d'uno zampillo di luna  
che, da caverne di nuvole, scende  
attraverso la fronda; e, frantumato  
per intrichi di rami, lo ritrova  
ogni volta quell'unghia,  
scavando ove s'è perso  
tra foglie via via meno scure.*

## V

*S'è fatta così lieve  
la tua ombra, col passar dei giorni.  
Se leggo, più al tuo soffio non mi trema  
sulla pagina la luce.*

*Se al solito posto mi siedo,  
posso volgere il dorso alla porta.  
Non trasento più sulla maniglia  
posarsi la tua mano.*

*Ieri entravi nella tua stanza.  
Dietro il battente di un'imposta  
un ragno invisibile aveva  
appeso la sua tela.*

*Richiusi, senza toccarla.  
E mi sedetti nella stanza accanto,  
un libro sui ginocchi, il vano  
della porta alle spalle.*

*Anche dentro di me la memoria  
aveva teso la sua rete;  
ma non si udiva per tutta la casa  
né un soffio né il ronzio d'un volo.*

*Ed era un'ora d'agosto,  
neppure un mese dacché nacque  
la tua morte; e la cresce via via  
ciò che di te mi si dilegua.*

## VI

*I fiori che tremano sul marmo,  
 a uno spiro di vento, sul tuo nome,  
 non io li ho portati, stamani.  
 Li ha messi il custode del cimitero, Antonio:  
 con le sue dita nodose e tremanti  
 li ha spiccati dai cespi lungo i muri.  
 Dal cono d'ombra d'un cipresso, lo vedo  
 che si curva, come un giardiniere,  
 a raddrizzare una croce; mondare  
 una pianta; accendere un lumino.  
 I morti, forse, nel fondo delle tombe  
 la cautela desta di care mani;  
 e il suono delle cesoie tra i rami sfoglia  
 ombre, nel sereno, di memoranti voci.  
 E invece è Antonio, che tra il verde e il bianco  
 muove le sue mani, tremanti come i fiori  
 sui marmi a un fiato di vento; e non lo sai  
 tu che l'estate ritrova in attesa  
 che la mia mano indugi sul tuo nome;  
 tolga i fiori inariditi; cambi  
 l'acqua che putisce dentro i vasi.*

# L'ORIGINALITÀ DELLA «CELESTINA»

di

Cesare Segre

La letteratura di Spagna, dopo un medioevo travagliato e affascinante, produsse una serie di testi che all'eccellente qualità artistica uniscono singolarità d'impostazione, ricchezza sbalorditiva di idee: il *Cid*, il *Libro de buen amor*, la *Celestina*, il *Quijote*. Forse il fermento spirituale nato da contatti culturali privilegiati, da vicende etniche e religiose ignote al resto d'Europa, fu facilitato nella sua rivelazione dal meno ordinato assestamento delle tradizioni letterarie latino-cristiane dominanti negli altri paesi romanzi. Fatto sta che ognuna delle opere citate sopra (con tante altre ancora) costituisce un nodo di problemi difficilmente districabili: molto più di quelli proposti in genere dai testi di letterature dallo svolgimento più disciplinato e uniforme.

Di qui l'attrazione inesauribile, anche sui critici, di opere come la *Celestina*. La *Commedia di Calisto e Melibea*, come più propriamente fu intitolata l'opera dall'autore (che poi mutò *Commedia* in *Tragicommedia*), è ben nota in Italia sin dall'inizio del Cinquecento, quando vi fu pubblicata e ristampata più volte la prima traduzione; ed è stata richiamata alla memoria anche in tempi più recenti, grazie alla traduzione (non impeccabile) di Alvaro e a tentativi di rappresentazione teatrale. Per questo non ci attardiamo in un ampio riassunto, tanto più che la vicenda si può facilmente ridurre all'osso: Calisto, innamorato di Melibea (sono belli e giovani tutti e due, s'intende), chiede l'intervento della vecchia mezzana Celestina, che induce Melibea a concedere un abboccamento al giovane; breve amore, dello spirito e dei sensi, poi Calisto cade, scendendo dal balcone di Melibea, e muore; l'amata ne condivide la sorte gettandosi da una torre.

Vastissima è la bibliografia sulla *Celestina*, abbiamo accennato; ma essa è ormai domi-

nata e in gran parte superata da un monumentale studio di Maria Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires 1962, di poco preceduto nel tempo da un volume, brillante anche se di argomento più limitato, di Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris 1961. Non ci soffermeremo sul volume del Bataillon, anche perché, mentre su questioni marginali v'è alcune volte accordo tra i due studiosi, ci pare abbattuta dalla Lida la tesi centrale del Bataillon, secondo il quale devono essere accettate e tenute a fondamento del giudizio estetico le affermazioni didattico-morali che precedono e seguono la Commedia. La limitatezza di antiche impostazioni critiche non ha mai sacrificato le invenzioni degli scrittori.

Lo studio della Lida è un'opera postuma: la valentissima ispanista, colpita da un male inesorabile, non ha potuto veder pubblicato quello che è senza dubbio il suo capolavoro. Infatti non sempre, come in questo volume, la Lida aveva avuto agio o possibilità di portare la piramide delle ricerche erudite sino al vertice della valutazione integrale dell'opera d'arte. Perché, tra gli studiosi che affrontarono l'interpretazione della Commedia partendo da ipotesi di lavoro più o meno feconde (come l'ingegnoso S. Gilman) e quelli che s'accontentarono di una esplorazione puntuale di fonti e riscontri (come il Castro Guisasola e il Deyermond), la Lida è più vicina, in partenza, a questi che a quelli; ma ella ha la risolutezza e la finezza necessarie per passare da una fonte a un confronto, da un confronto a una valutazione, e la capacità di sintetizzare la massa eterogenea dei risultati raggiunti in un giudizio unitario: così, invece di forzare i dati in un modulo preordinato, la studiosa giunge a strutturarli fondandosi sui referti analitici della loro funzionalità.

Dello studio della Lida vogliamo esporre qui alcuni procedimenti di particolare interesse metodologico e alcuni risultati utili alla comprensione della Commedia, anche per suggerirne possibili svolgimenti. La Lida, oltre a conoscere impareggiabilmente la letteratura spagnola medievale, aveva un'invidiabile familiarità con i testi classici, ai quali anzi aveva dedicato le sue prime ricerche (si vedano la sua bibliografia e il suo necrologio in « Romance Philology », XVII, 1963). Solo su questa base era possibile impiantare un'indagine che risalisse sino a Plauto non solo per temi e personaggi, ma persino per procedimenti tecnici e stilistici. Indicheremo ad esempio la storia del monologo, di cui il teatro ha fatto uso o per informare su precedenti e momenti non rappresentati dell'azione, o per far esprimere dai personaggi i motivi dei loro atti, o infine per far prorompere liberamente la piena dei loro sentimenti. Commedia e tragedia latina, commedia elegiaca medievale, commedia umanistica hanno elaborato variamente o selezionato queste diverse adibizioni del monologo; e la *Celestina* ne indica, attraverso le risultanze della Lida, uno dei traguardi. Anche più illuminanti le indicazioni sull'*acotación* (tradurremmo, in questo caso, « didascalie implicite »), uno dei segni più segreti ma più sicuri del senso drammatico di Fernando de Rojas, che

senza indicazioni di scena e senza didascalie riesce a rappresentare di momento in momento le mosse dei personaggi, le loro espressioni e lo scenario di fondo. Questo procedimento, trascurato nella commedia elegiaca e in quella umanistica (squisitamente letterarie e non drammatiche), fu riscoperto da Rojas in Plauto e in Terenzio. La comparazione si fa, qui e tante altre volte, caratterizzazione: notiamo come ultimo esempio ciò che si conclude dallo studio dell'«a parte», e cioè che, limitandone l'uso ai servi e alla gente bassa, Rojas ha teso a rendere verosimile il procedimento, «perché è logico che i signori s'esprimano con libertà nel dialogo e nel soliloquio, mentre i servi, che intessono intorno a loro un girotondo di astuzie e di cupidigie, devono reprimere in loro presenza l'espressione dei propri interessi » (p. 139).

Affrontando con simile acume lo studio delle fonti, la Lida non fu certo mortificata dai paraocchi di cui sono bardati tanti comparatisti. La *Fiammetta* boccaccesca, per esempio, è citata dagli studiosi (Menéndez Pelayo, Castro Guisasaola, ecc.) per vaghe rassomiglianze tra la sua protagonista e Melibea; essi non si accorsero che basta superare la categoria del genere per scoprire, come fa la Lida (p. 386), che le rassomiglianze vere, e ben più importanti, sono quelle tra Fiammetta e Calisto! Altre volte sono state le categorie professionali a imbrogliare gli studiosi: essi vollero collegare il soldataccio e ruffiano Centurio (padre dei « fanfaroni » del teatro rinascimentale italiano) col *miles gloriosus* o col *leno* della commedia latina; ma i raffronti non reggono, e il personaggio dev'essere riconosciuto come un'invenzione originale (non di Fernando de Rojas, se gli atti in cui Centurio agisce fossero opera d'un interpolatore, come accenneremo avanti).

Nella rete dei precedenti e contribuenti della *Celestina*, v'è un filo conduttore, quello della tradizione dalla quale l'opera è direttamente scaturita. Questo filo era già stato indicato da tempo (si risale sino al Menéndez Pelayo), ma non posto nell'esatta prospettiva dello svolgimento tematico. Sgorgata dalla commedia elegiaca del medioevo, la commedia umanistica costituisce un genere assai ricco di testi latini (il *Paulus* di Pier Paolo Vergerio, la *Chrysis* di Enea S. Piccolomini, lo *Stephanium* di Giovanni Armonio, l'*Aetheria*, ecc.) e rappresentato anche da testi volgari, come la stupenda *Venexiana*, pressoché coeva della *Celestina*; tutti uniti dall'argomento (per lo più un amore illecito tra due giovani) e dalla destinazione non teatrale, nonostante la conformazione dialogica e l'andamento drammatico. Il tradizionalismo di forme e generi, purtroppo, non è ancora entrato nel cervello di molti critici, che temono di incrinare con questa nozione il principio dell'incontaminata libertà inventiva; così s'è assistito, anche recentemente, per la *Celestina*, a risibili interpretazioni, come quelle dell'Orozco, del Garrido Pallardó e del Serrano Poncela. Il problema che essi affrontano (e che risale alle origini della critica celestinesca) non sappiamo se sia stato proposto da convenzionalismo borghese o da un male inteso concetto della verisimiglianza; esso si può

formulare così: perché due giovani, nobili e celibi, come Calisto e Melibea, hanno dovuto l'uno ricorrere, l'altra cedere alle arti d'una mezzana, per godere illegittimamente un amore che poteva essere coonestato da un regolare matrimonio? I tre studiosi sopra citati hanno inventato un contrasto etnico-religioso (non confermato da alcun indizio esterno) prodotto dall'essere uno dei giovani cristiano, l'altro ebreo, o *converso*: ma non hanno saputo nemmeno mettersi d'accordo nell'attribuire gli amanti all'una o all'altra parte. Il problema è svuotato in partenza dalla continuità del tema « amore infelice tra due giovani » (in cui interviene spesso la mezzana) proprio della commedia elegiaca e umanistica: tema che allude alla singolarità della tragedia, non alla tipicità della commedia borghese a lieto fine. Ma si deve aggiungere che Rojas, con la sua cultura almeno altrettanto romanza che latina, si è destreggiato con grande eleganza tra i suggerimenti d'un amore carnale, offerti a tutto il tardo medioevo dai classici latini dell'amore, e ripresi con entusiasmo dai letterati umanisti, e i patetici stilemi del contemplativo e (sostanzialmente) casto amor cortese: come già notò, in un fine studio stilistico, il Samonà.

Rojas, dunque, personalizza e rinnova uno dei più attraenti temi narrativi del suo tempo: fenomeno che si ripete più volte, caratteristico com'è della cultura umanistica. Ecco per esempio *Celestina*: la vecchia corrobora le sue impareggiabili capacità suasorie con incantesimi, come già facevano le sue antenate descritte da Tibullo, Propertio, Ovidio, e pronuncia formule dedotte dalla *Farsalia* e dal *Laberinto* di Juan de Mena (Lida, p. 224). Tuttavia Fernando de Rojas ha voluto non solo tenere le arti magiche in subordine rispetto a quelle dialettiche, ma predisporre in qualche modo Melibea all'assenso, facendo sì che *Celestina* debba superare le difese opposte dall'educazione rigoristica della giovane, ma non da una sua reale indifferenza all'innamorato. La Lida (p. 422) suggerisce qui l'ipotesi di una « doppia causalità », affine a quella dell'epopea antica (e, aggiungiamo, del romanzo medievale: secondo la maggioranza dei testi, il filtro bevuto da Tristano e Isotta non produce, ma rafforza un'attrazione preesistente): ipotesi che tocca un punto nevralgico della fiducia rinascimentale nella magia.

Con lo studio delle fonti si tentò più volte di apportare nuovi elementi per risolvere uno dei quesiti filologici più avvincenti posti dal testo della *Celestina*: quello dell'attribuzione dell'opera. Nella premessa alla prima edizione l'autore (il cui nome veniva reso noto poi da un acrostico della seconda edizione; e l'esistenza di Fernando de Rojas fu confermata da documenti coevi) dichiarava che il primo dei sedici atti della *Commedia* non era opera sua; essendogli venuto tra le mani, egli, colpito dalla sua bellezza, aveva deciso di dargli continuazione e fine. In una successiva edizione la *Commedia* (divenuta *Tragicommedia*) passava da sedici a ventun atti, questa volta con un'autenticazione che lasciò molti

perplexi. È probabile che le dichiarazioni dell'autore siano veritiere, ma può anche darsi che, per vezzo o per diminuire la propria responsabilità, egli abbia inventato il ritrovamento romanzesco del primo atto; può darsi che i cinque atti inseriti nell'edizione ampliata siano sempre dovuti a lui, ma può anche darsi che essi siano stati composti da un « collaboratore » più o meno autorizzato. Uno, due, tre autori: un seducente invito per l'acume dei critici.

Ha fatto ormai il suo tempo la speciosa argomentazione del Croce: la effettiva unità della Commedia prevalere sulla eventuale pluralità degli interventi, che sarebbero comunque strumentali rispetto alla coerenza dell'ispirazione. Al contrario, è ormai riconosciuta quasi da tutti (specie dopo l'analisi linguistica del Criado de Val e le osservazioni dialettologiche del Menéndez Pidal) la duplicità di mano tra il primo e gli altri atti. Ma allora la *Celestina* è opera di due menti diverse, è frutto d'una invenzione in due tempi, di cui preme caratterizzare le fasi al di là delle differenze linguistiche. E la Lida è prodiga di osservazioni di questo ambito (per esempio pp. 17-18): ne risulta che l'« antico autore » (quello del primo atto) è più ragionatore e statico: egli ha impiantato in sostanza le basi della vicenda, ma attraverso le descrizioni reciproche e le autodefinizioni dei personaggi, non attraverso il risalto dato ai loro tratti salienti dall'azione, come farà per gli altri atti Fernando de Rojas, con senso drammatico più vivo e con una coscienza fondamentalmente tragica delle forze naturali che si scontrano nell'animo umano a determinarne l'azione (ed è sintomatico che l'uso delle « didascalie implicite » incominci soltanto nel II atto). Insomma, la novella dialogata del I atto diventa, nei successivi, dramma: due momenti del rinnovamento portato dalla *Celestina* alla commedia umanistica.

Più difficile a risolversi il problema dei cinque atti aggiunti nella Tragicommedia (e delle interpolazioni che appartengono alla stessa mano). Certo, le aggiunte rallentano l'azione (facendo scoppiare la tragedia non al termine del primo convegno d'amore, ma dopo un mese d'incontri segreti), e ne complicano la linea originaria, facendo intervenire nei personaggi secondari delle famule di Celestina sentimenti (di rancore e di vendetta) che determinano la maturazione del tragico finale. In più, le aggiunte ripresentano, in forma sensibilmente più greve, la tendenza sentenziosa che già spicca negli altri atti, in conformità col gusto umanistico dell'*auctoritas*. D'altro canto, l'analisi del Criado de Val farebbe propendere, per ciò che riguarda questa parte, per l'unicità di attribuzione, se non fosse che le sue statistiche sull'uso verbale annullano nella media dei risultati le differenze sottili che lo stesso studioso nota nei suoi spogli preliminari. La Lida propone una soluzione brillante: le parti aggiunte sarebbero opera d'una specie di comitato di redazione, ispirato dallo stesso Rojas, ossia, come accade spesso nel campo delle arti figurative, d'una « bottega » o « scuola ». Questa soluzione permette di spiegare sia l'alta qualità di alcune delle nuove

scene, l'opportunità di certe precisazioni e modifiche, sia l'inutile erudizione di altri interventi, le interpolazioni contraddittorie. Ma è una soluzione poco economica: l'autore dei quindici atti (sedici meno uno) di base non aveva certo bisogno d'aiuti per ritoccare e ampliare il suo lavoro; e questo deve aver avvertito anche la Lida, che alla fine considera le aggiunte come di Rojas stesso. Non siamo in grado di pronunciarci in proposito; segnaliamo però le osservazioni, come sempre acutissime, della Lida, su differenze tra gli atti aggiunti e gli altri: lo scambio, ingiustificabile, di due personaggi, Elicia e Areúsa; la pedante precisione nelle indicazioni di tempo, sempre vaghe negli altri atti; la funzione di commento esplicativo, di trivializzazione, esercitata da molte aggiunte; una invocazione alla vergine Maria (negli atti certamente suoi Rojas, da buon *converso*, invoca solo e sempre Dio). Concludendo, Rojas, se le aggiunte fossero sue, sarebbe uno di quegli autori che intervengono nella propria opera turbandone la struttura e i valori espressivi.

Opera drammatica, se anche non teatrale, la *Celestina* si svolge attraverso i turbamenti e i successivi assestamenti dell'equilibrio dinamico tra le volontà e gli atti dei personaggi. Questi personaggi non sono « maschere » o tipi: pur coerenti con i tratti fondamentali che l'autore ha attribuito loro, essi si evolvono sotto i nostri occhi, reagiscono alle situazioni svelando nuovi aspetti del proprio carattere. Nel suo volume, la Lida ha avuto l'ottima idea di dedicare a ognuno di essi una trattazione completa: ciò le ha permesso, oltre che di indicare, col metodo che conosciamo, i precedenti letterari e le imitazioni di ogni personaggio, di tracciare la parabola della sua azione. La fisionomia di certi personaggi è relativamente facile da definire (l'egoismo di Calisto, pure analizzato dal Bataillon — ma la Lida ne scorge meglio l'origine in un'introversione contemplativa —; l'avidità e l'infedeltà dei servi); altri personaggi, così complessi da indurre al vaglio di ogni piega del loro animo, non danno tuttavia adito a dubbi interpretativi (*Celestina*); ma molti sono di più difficile comprensione, alcuni hanno sofferto d'immeritata trascuratezza.

Citeremo anzitutto Melibea, « trionfo del potere individualizzatore della *Celestina* ». Rojas ha infatti creato un'eroina che contrasta col suo *partner* per risolutezza e fattività; la sua attitudine alla dissimulazione (risultato e mezzo della sua posizione di fanciulla di buona famiglia) rientra nel suo aspetto fondamentale, perché con questa essa costringe gli interlocutori a scoprirsi prima di lei, e più avanti difende il proprio segreto. Rojas non ha voluto che la diabolica *Celestina* si trovasse di fronte, facile preda, una giovane inesperta; le ha procurato anzi una degna antagonista, che cede quando e perché vuol cedere, e che sarà coerente con la propria decisione sino alla morte. Autocontrollo e rigore rendono Melibea all'inizio del dramma guardinga, alla fine risoluta: ella ha identificato con l'amore per Calisto la propria vita, e con calma determinazione la tronca quando Calisto perisce.

Questo dominio della volontà rende la sua passione e la sua decisione più lucide, sublimi.

Personaggi sinora poco studiati sono invece i genitori di Melibea, Pleberio e Alisa. La loro discrezione fa sì che essi entrino in scena assai di rado, prima del tragico epilogo; ma con interventi abbastanza espliciti per mostrare la loro comprensiva tenerezza per la figlia di cui ignorano il dramma. Quando questo viene loro svelato, proprio dalla figlia, ed essi assistono alla sua conclusione ineluttabile, il loro strazio ci appare sorprendentemente moderno per la sua umanità schietta, spoglia, per l'assenza di una qualunque allusione moralistica (per esempio al culto dinastico dell'onore) che sembrerebbe inevitabile dati i tempi e il luogo. La Lida, che in altre pagine ha confutato con facilità le connessioni istituite dagli studiosi, per incompetenza specifica, tra la religione originaria di Rojas e la morale della Commedia (per esempio per il suicidio di Melibea), pensa che nel clima familiare che circonda l'eroina si riflettano le concezioni sociali ebraiche. Rinviama per esempio alla p. 500, dove, sulla base dei testi spagnoli coevi, la Lida confronta l'ascetismo cristiano, che se celebra la maternità lo fa di preferenza attraverso il filtro del parto verginale di Maria, con la celebrazione biblica della fecondità e del sentimento materno e paterno.

Lodevole questa discrezione della Lida, di fronte alle giudaizzazioni per lo più diletantesche a cui si abbandona volentieri la critica ispanistica: se si escludono le osservazioni su Pleberio e Alisa, risulta chiaro dal volume della Lida che il pensiero di Rojas ha i suoi precedenti solo nella cultura europea, e spagnola, dell'epoca. Non oseremmo però affermare che questo pensiero sia stato ormai definito in modo soddisfacente; per quanto lo possa essere quello che, non essendo esposto in forma assiomatica, dovrebbe risultare dall'equilibrio delle dichiarazioni per interposta persona e dal complesso dell'azione. S'è notata l'impostazione naturalistica e, più o meno inconsapevolmente, immanentistica della Commedia (ci riferiamo specialmente ad A. Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid 1929, che purtroppo lasciò poi cadere queste proposte). In effetti, i personaggi di Rojas portano in se stessi la propria responsabilità e la propria moralità, il proprio riscatto e la propria dannazione: le loro allusioni ad istanze superiori sono omaggi al costume più che alla fede. I riferimenti eraclitei (« omnia secundum litem fiunt ») e petrarcheschi (« sine lite atque offensione nihil genuit Natura parens ») del Prologo, sia o no della mano di Rojas, alla vita come lotta e superamento incessante, lanciano un arco che si conclude con l'invettiva finale di Pleberio contro il mondo che, non retto da alcun ordine, è un labirinto di errori, un deserto spaventoso, una dimora di fiere, un ludo di uomini che gareggiano tra loro. Perduta Melibea, Pleberio non teme più nulla; ora che la morte sarebbe per lui null'altro che un sollievo, egli può denunciare la falsità e l'insensatezza della vita. Le parole di Pleberio, con la loro pacatezza disperata, non sono proprio le più adatte per l'opera edificante che il Bataillon vorrebbe vedere nella *Celestina*: dalla terra non s'intravede, estremo risarcimento, il cielo, al dolore non s'offre altro conforto che una virile coscienza della vanità del tutto.

Se, come riteniamo, il pensiero di Rojas non diverge molto dalle idee esposte da Pleberio, la sua opera andrebbe ascritta, sia pure in senso molto generico, alla corrente neo-stoica, rigogliosa nel primo Rinascimento (e ne verrebbe luce anche sul suicidio di Melibea, motivato così diversamente da quello di tante eroine medievali e umanistiche). Questa adesione di massima non stupisce affatto in Rojas, dato il suo sentimento tragico della vita; e non occorre forse una giustificazione dottrinale, se si nota che le affermazioni filosofiche di Rojas derivano quasi tutte dal Petrarca latino: anche quelle dei brani ai quali ci siamo riferiti. È uno dei tanti casi in cui l'opera latina del Petrarca non limitò la sua influenza alle sfere della letteratura e del gusto, ma contribuì, oltre i limiti previsti dallo stesso Petrarca, alla maturazione e alla diffusione di nuovi concetti etici e teoretici.



7 - Renato Birilli: *Gioco* (1941)



8 -- Asger Jorn: *Il re dei brucati*

# Le idee contemporanee

## APPUNTI SU TELEVISIONE E SOCIETÀ

*Al fenomeno odierno più rilevante e davvero per certi aspetti trascinate e conturbatore (la televisione) si lavora quasi dovunque, in una fase prettamente sperimentale, esercitando gusto o fiuto o formazione personale, senza applicazioni di alcuna legge o formula, che altri abbia determinato per noi. Il che è tanto più impegnativo, se si pensi, in Italia, al regime di monopolio nel quale si opera, e che si spiega e va mantenuto sul piano morale e civile, soprattutto per la funzione formativa che alla televisione si riconosce. Molto ci sarebbe da discutere su cinema e stampa, ma è certo che le discussioni programmatiche o ideologiche, in tal caso, urtano contro il privatismo della iniziativa che è consentita in quel campo, per cui — salve le leggi generali dello Stato — nessuno può impedire ad un privato di impiegare i suoi capitali per dare ad un foglio certa sigla d'opinione, e ad una produzione cinematografica un certo intendimento. Ben diverso è il caso della televisione, almeno da noi: e in televisione, in definitiva, stiamo lavorando per prove o per assaggi, non conoscendo sperimentalmente la portata riflessa della nostra azione nel campo sociale e politico, ed in quello formativo e morale. Curioso che, ai nostri giorni, squadre di studiosi ed esperti siano in grado di adoperarsi a studiare con fervore e notevole esattezza i riflessi sul mercato di determinate azioni da qui a vent'anni (i problemi della circolazione delle macchine, ad esempio, o dei parcheggi, o dei consumi delle carni macellate), mentre nessun lavoro di questo tipo è fatto a fianco, o a staffetta (come sarebbe necessario), per saper scoprire, preavvertire, indicare verso quali effetti si può o si deve andare con una particolare pianificazione dei programmi televisivi. Si faccia caso per un momento alle nostre trasmissioni per i ragazzi, pur abbastanza elogiate (e credo giustamente) in giro: eppure si va avanti senza conoscere quali effetti sui nostri giovani e giovanissimi potrà suscitare questo nuovo modo di presa di conoscenza totale della realtà: cosa determinerà del loro carattere, della loro intelligenza. Se sarebbe più consigliabile uno o un altro modo di rapporti. Andando avanti il nostro lavoro nella fatica e nell'impegno di tutti i giorni, poco spazio resta a riflessioni di fondo a proposito*

della nostra opera: ci pare di aver fatto il nostro dovere con un impegno totale, cogliendo qua e là consigli personali o di stampa, echi del pubblico o delle famiglie, suggerimenti, ma soprattutto impegnandoci di persona: non sempre ci è così chiaro il grado di responsabilità che incombe su di noi, ed è un tipo di responsabilità morale, per la quale, a dire il vero, nemmeno sui giornali si trovano frequenti aiuti o disgravi.

Recenti miei viaggi negli Stati Uniti alcuni mesi fa, e di recente (sia pur stata una corsa soltanto) nell'Unione Sovietica, mi hanno personalmente fatto vedere in concreto quello che, pur distanti, si poteva intuire: come cioè più gravi, e forse addirittura insolubili sul piano razionale e di programmazione, siano per certi lati i problemi del nostro paese in ordine ai mezzi di comunicazione di massa. D'altra parte più gravi sono, e più attraenti ed appassionanti risultano: fino a dar conto della potenza vera di aggiornamento, di sollecitazione, di persuasione, in ogni campo, che il mezzo televisivo da noi ha e può avere.

Ci si riferisce agli Stati Uniti, ed all'Unione Sovietica, perché certo gli sviluppi della società civile nel mondo non potranno, chissà per quanto, prescindere da queste due presenze, e dalle evoluzioni in corso (un corso che certo non sarà lento, se lo stato di pace nel mondo durerà). Ebbene, chi dirige la società sovietica la sente sotto di sé, pur con fermenti, con punte avanzate, con riflessi vivi ed intensi come una società uniforme: uniforme nel tenore di vita, uniforme nelle abitudini, nella pazienza, nell'esercizio alla sofferenza, alle invasioni, al terrore subito, del quale oggi, dopo decenni, ci si comincia a sentir liberati forse definitivamente. Conforme ed uniforme nei mezzi disponibili di divertimento e di cultura, di istruzione e di lavoro: con una valorizzazione (che stupisce profondamente gli occidentali) dei gusti semplici, dei valori vitali, delle distrazioni liete e puerili, il tutto forse determinato purtroppo solo dalla coercizione di sempre ed attuale. Una società apparente, pur concepita materialisticamente, pur sradicata in gran parte la dolce abitudine religiosa, che potrebbe naturaliter disporsi ad un nuovo accoglimento della parola cristiana. Tale si mostra. Ben più facilitato è il compito di rivolgersi, attraverso qualunque mezzo, ad un popolo il cui denominatore comune sia cognito e provato: assai più facile è parlare a questo popolo al suo stesso livello, o un poco al di sotto del medesimo (per non correre eventualmente rischi: il che mi pare sia ben tenuto presente, ad esempio, da chi cucina in Russia letteratura di massa — con la marcia indietro fatta nell'operazione del disgelo — cinema, televisione), oppure parlando direttamente più in alto, quando si voglia accelerare o imporre un processo di movimento dei gusti e della conoscenza del pubblico.

Una società uniforme, è, in definitiva, anche la società americana, con fenomeni più rilevanti di élite, con inquietudini e mode più turbinose e folgoranti, ma certo anche qui, a ben altro livello, più uniforme nel tenore di vita, nel grado di istruzione, nelle abitudini, nei gusti, ora semplici e patriarcali, ora sfrenati e inquieti. I programmi televisivi americani sono prodotti da moltissime società in concorrenza tra loro, ma si veda l'incredibile grado di uniformità che raggiungono: programmi che a noi potranno o no piacere, ma che certo corrispondono ai gusti ed alle attese della gran parte, del comun denominatore, di questa straordinariamente viva e libera società.

*Ma da noi quali sono i rischi, e quali gli elementi certi? Ben altrimenti che uniforme la nostra società: a parte l'acceso, esasperato individualismo del nostro popolo, e della sua naturale intelligenza; ma che disparità di tenore di vita! quali ricchezze tra noi, e quali punte di miseria, che diverso grado di cultura e di istruzione, che abitudini diverse, con la mancanza, perfino (per chi debba parlare un solo linguaggio), di una lingua nazionale pienamente diffusa. Da noi città, regioni che possono insegnare al mondo, e zone depresse ove l'opera sociale e politica s'affanna ed anche riesce, ma riparando con lentezza a mali di secoli e di millenni. E la televisione, ad esempio, si è presa la briga di dover parlare ad un sì frantumato coro con un solo linguaggio, con una sola immagine. La sera i televisori si accendono a Milano e a Roma nelle case agiate, e contemporaneamente sulla costa calabra per i pescatori, o sulle montagne siciliane o abruzzesi per i pastori: ed insieme si guardano le stesse cose, si odono le medesime parole. A chi dovrebbe rivolgersi chi fa i programmi? Come tentare la riduzione ad un comune denominatore? Ma è proprio questa realtà che rende appassionante questo momento, che dà la sensazione di potere, ognuno con la propria buona fede, impegnarsi in una occasione di formazione, unica certo, e non mai prima determinatasi. Forse noi oggi portiamo a tutti l'immagine — per così dire — di una società di « città »: ad un popolo come il nostro che in certe punte dispone di un livello di vita forse più alto di quello dell'americano medio, ed in altre punte di un livello di vita inferiore a quello del cittadino sovietico medio, noi portiamo, a casa, ogni sera, l'immagine di una vita sociale più di stampo americano, per intenderci, che sovietico. Si determinano sollecitazioni certo fruttifere, aspirazioni, lena di lavoro; ma si determinano anche polemiche e proteste (anche sul piano politico, senza dubbio), disorientamenti d'ogni tipo, probabilmente anche di carattere morale. Sono problemi di gran conto. E non c'è che da andare avanti con buona volontà, ma chiedendo aiuti e fidando; contando soprattutto sull'inarrestabile aumento della vivacità del sapere intendere e dell'assimilare, che conta assai di più delle occasionali proteste, o manifestazioni protestatarie.*

*Del resto da noi la televisione quando ha cominciato, fino a quel traguardo immediato del primo milioni di abbonati, sapeva di aver reperito tanta attenzione nelle città, e particolarmente nelle città di alto sviluppo industriale del nord: poi il secondo, il terzo, il quarto milione di abbonati, quattro milioni di famiglie, un pubblico in ascolto che può arrivare ai 16 ai 18 milioni di cittadini: e tutto si mescola, nascono i problemi di fondo del linguaggio e delle immagini.*

*Mentre in grandi paesi come l'URSS o gli USA la televisione può così essere (ciò vale per gli altri mezzi in gran parte) specchio della società organizzata, da noi la TV dovrebbe anticipare quella che forse sarà una configurazione media e unitaria della nostra stessa società.*

*Un'idea di lavoro da proporsi, e non solo nel campo televisivo, è quella della riconquista della semplicità. Il linguaggio comune, quello giornalistico e di comunicazione letteraria, tende a farsi sempre più oscuro perché continuamente si cerca di inserirvi termini di origine filosofica o scientifica mal compresi, che finiscono per sortire effetto controproducente: non aprono più la conoscenza verso nuove direzioni, o nuovi rapporti di significato, anzi sviano, confondono, vengono usati arbitrariamente. Il linguaggio, le immagini tendono a non riferirsi più a moti spontanei dell'animo e dei sentimenti, ma a situazioni parti-*

colari nelle quali solo particolarmente è possibile riconoscersi. Perché spesso è difficile il tramite con il grande pubblico dell'opera teatrale moderna, mentre da tanto mai tempo un testo classico trova subito una rispondenza popolare? Perché vivace e diretto ai sentimenti ed alle vicende sperimentate da tutti, elementare, semplice, era il rapporto (anche se assurdo, anche se abnorme) che si proponeva, e semplice, diretto il linguaggio, le immagini, i concreti rapporti subito stabiliti.

A questo richiamo alla semplicità non è chi non sia sensibile, e di continuo, nel confuso barocco di certe ricerche, riaffiora e incanta la prova della ricerca diretta. Il poeta vero non è certo quello che inventa i nomi delle cose: è chi chiama con il suo nome le cose, e ne dice insieme la verità e il colore che diffondono, in un inventato e rinnovato rapporto di scoperta dell'oggetto e della sua forza espressiva. Il poeta riesce a chiamare, ogni volta per la prima volta, l'oggetto con il suo nome vero e lo restituisce, inventandolo, dalla sua memoria: dice albero l'albero, luna la luna, e l'albero e la luna nascono allora, sono inventati, sono presenti, vibrano, danno luce intorno, se l'ispirazione sorregge la miracolosa nascita delle parole. È un incanto, un fascino quello che nasce dalla ripresa coscienza della semplice schiettezza umana.

Il parlare che incanta, che turba, che trascina è oggi il parlar semplice, dare alle cose con il loro nome la loro verità. La semplicità si sposa alla bontà di riflessione sulle cose e sui sentimenti di cui l'umanità ha sete.

Ognuno sa che coro d'affetto, di consensi, di stupore anche del mondo più dimentico della coscienza cattolica, o addirittura dei valori cristiani, si strinse attorno a Papa Giovanni XXIII, ed alle sue parole. Chi dimenticherà, in piazza San Pietro, la sera dell'apertura del Concilio Ecumenico, le semplici parole del Papa, nella notte romana, tra le luci delle fiaccole e dei riflettori?: era un linguaggio di poesia, ricordava i bambini, e la sola parola, detta con purezza grande di cuore e con bontà, evocava ad ognuno dei presenti sentimenti primi e riflessi, luci e contorni, con struggimento grande d'affetto. Semplicità alimentata dalla grazia di connaturale bontà.

Livello semplice, schietto non significa del resto abbassamento culturale, o rinuncia ad ambizioni di sorta. Al contrario, è il veicolo primo e solo che consente il conseguimento di risultati costanti di progresso culturale. Bisogna anzi operare con una grande fiducia nella possibilità di apprendimento, e di interesse vivo e intelligente del pubblico, senza mortificarlo non dandogli credito: purché sia posto via via di fronte a fatti, a notizie, a nozioni, a spettacoli forniti con diretta semplicità. Ecco un grande difficile compito nel nostro paese. Farsi capire, e per farsi capire (questa è la grande difficoltà) bisogna prima essere certi di sapere quello che si dice, di aver capito noi per primi quello che intendiamo, scrivendo o raccontando, o suggerendo per immagini. La presunzione non serve, è sempre d'ostacolo.

Quanto all'azione formativa e morale di grandi mezzi di comunicazione come la televisione in Italia, io di più credo ai risultati indiretti che si possono conseguire: quelli che si raggiungono gettando semi o ancore, stimoli o terrapieni di sostegno, attraverso le forme di più immediato aggancio anche di divertimento. I films a lungometraggio, i telefilms, la prosa, la rivista, il varietà: non è detto, del resto,

*che certa satira di costume, sia pur con difficoltà (chè troppe e troppo epidermiche sono ancora nel nostro paese le suscettibilità), quando fa capolino in certi programmi di rivista, in cui il moralismo esasperato di alcuni vede soltanto pericolosi veicoli di corruzione e di depravazione, non rappresenti anch'essa una forma di concreta e anticonformista azione morale come quando fustiga la sete di guadagno, il pesante materialismo, la frenesia di successo di alcuni, o la ipocrisia, il fatuo snobismo intellettuale, il vuoto interiore di altri « caratteri » della nostra epoca.*

*Nel mondo dello spettacolo, ad assicurare un continuo impegno di ricerche in buona fede, non bastano i dirigenti dei vari settori: è necessaria la spontanea, la naturale disposizione e collaborazione del mondo dell'arte.*

*Nessuno potrà mai sostituire la fantasia di uno scrittore, la conoscenza interpretativa di un regista, la personalità dell'attore, l'estro dei musicisti. Se le cose in cui noi crediamo, e che ci sembrano quanto meno un punto di riferimento certo, un fascio di luce che ci guarda, potranno diventare le cose stesse nelle quali il mondo dell'arte e dello spettacolo crede, o per lo meno cose che anche vagamente, anche saltuariamente, sente per un impegno di fondo, qualunque nuovo discorso si potrà proporre, qualunque nuovo discorso si potrà fare.*

*Perché basta aver avuto occasione di conoscere attori, musicisti, registi, scrittori, per vedere come in loro la natura artistica si insedi con esaltazioni e con aspirazioni, su una natura umana, che, al di là di quella apparenza (tante volte determinata da esperienze private non risolte sul piano della meditazione morale), resta ingenua, e in certo modo quasi infantile, disponibile al richiamo diretto nel senso, appunto, della semplicità dei rapporti, delle parole di comprensione umana e di bontà.*

*In questo tipo di rapporti poco è stato fatto da noi; molti errori sono stati commessi, ha in definitiva prevalso una notevole diffidenza. In tutti i campi, compreso quello politico.*

*Mi è capitato talvolta di trovarmi a convegni quasi ufficiali dedicati a problemi importanti dello spettacolo. Ma pur nella importanza dei temi discussi e delle idee che si opponevano, dovevo segnalare per lo più il mio stupore che la riunione fosse tutta di vertice, quasi nessun membro mancando dei dirigenti maggiori di case di produzione, di enti di teatro o di cinema, di istituti di varia indole, e della televisione; ma pochissimi erano gli attori presenti; o i registi, gli scrittori, gli sceneggiatori.*

*Una politica dello spettacolo non si fa con i vertici e con le discussioni organizzative; si fa muovendo insieme le invenzioni e le idee, l'entusiasmo e le prove di buona volontà, gettando semi con generosità e con pazienza, con tolleranza.*

*Non è possibile lasciare spazio alla diffidenza: bisogna rendersi conto di come la società moderna si muove, di quel nuovo tipo di rapporti di vita culturale e ideologica che si pone come rapporto quotidiano. È inutile stare a rimpiangere il tempo passato, almeno che non si riesca a tornare a dare al livello di vita di tutti i giorni quella carica di raccolta semplicità che poteva essere una grande forza del tempo passato.*

*Il mondo dell'arte, e il mondo dello spettacolo, del cinema, della televisione, i giornalisti di fama, gli attori, i musicisti, i cantanti, piaccia o dispiaccia, agitano delle passioni e degli interessi complessi*

oggi nel mondo. Dovunque negli Stati Uniti, dove fenomeni divistici raggiungono quella esasperazione che tutti sanno, come nell'Unione Sovietica, dove una classe di privilegiati (anche se rischiano ogni giorno di cadere in disgrazia) si forma proprio semmai per la forza di suggestione, e nel senso sovietico, di propaganda, degli esponenti di quel mondo. Noi certo non lodiamo i fenomeni divistici, che ci danno anzi fastidio, né vorremmo trasformare la libertà di invenzione in obbligo di propaganda: sappiamo però che la società moderna, per gli scopi che si propone in un paese come il nostro, non può lavorare senza la collaborazione in armonia con questo mondo.

Va dunque lasciata speranza alla comprensione, sia pur semplicistica e tante volte infantile, per le proteste, per un moto tutto critico, per certi anarchismi interiori, senza dei quali quasi mai un artista di nome è stato tale negli anni della sua vita, i più giovani o i maturi o i vecchi.

Senza tener conto che sotto queste manifestazioni di tipo esplicitamente individuale rimane disponibile quel fondo umano naturale più sensibile di ogni altro alle parole di sollecitudine, alla pazienza, alla parola cristiana.

LEONE PICCIONI

N. B. - Non risultano certo utili all'approfondimento di problemi come questo, saggi del tipo di quello che leggo nell'ultimo numero di « Paragone » di Pio Baldelli, mosso da un preconçetto tono polemico e di sufficienza assolutamente ingiustificato e ingiustificabile.

## LATINORUM E ITALICI PREGIUDIZI

Latino o non latino? Questo è il problema. In Italia il latino, questo idioma gentile e « concinno » anche se irto di regole alquanto scomode, non dorme — ben lo sappiamo — i placidi e gloriosi sonni della Storia nel mausoleo venerando dei millenni; non è soltanto oggetto di congressi eruditi, edizioni e ristampe raffinate, « Rose di Amsterdam » e, al più, di qualche sentenza « ore rotundo » fra pensionati di provincia. È diventata, la lingua di Cicerone e di Virgilio, segno di contraddizione fra i suoi pronipoti italici in doppietto o magari in *blue-jeans*; è diventato pietra d'inciampo, tiro alla fune, terreno di zuffa e di parolacce tutte in lingua « volgare » e, ahimé, quanto volgare! La vediamo figurare come « ordine del giorno » di tempestose sedute alla Camera, dove il grido « W il latino » o « M il latino » fa da spia a rivali concezioni non tanto filologiche e scolastiche quanto politiche e sociali. Due opposte faune umane si azzuffano in Italia attorno a questo antichissimo vessillo: e i « filo » chiamano gli abolitori del latino « barbari » « giacobini » « antinazionali » « cannibali »

« analfabeti »; e i « contro » chiamano i latinofili « reazionari » « mummie » « oscurantisti » « anacronisti » « servi del capitale », eccetera.

Non entreremo certo, in questa sede, nel merito della grande e nazionale questione. Chi abbia ragione e chi torto. Personalmente, e per l'appunto da professore di latino quale sono stato per vent'anni, tengo a dire che il latino lo amo; che il latino — guarda novità peregrina — lo trovo bello: come lingua, come letteratura, come clima di poesia e di civiltà che a suo tempo espresse e che ancor oggi significa. Ma aggiungo che proprio perché lo amo e lo trovo bellissimo soffro a vederlo ridotto a strumento di tortura per i poveri bambini nei banchi scolastici; soffro a vederlo bistrattato e banalizzato, come inevitabilmente avviene, dal frettoloso, spesso cattivo e pedantesco insegnamento che gli viene riservato nelle nostre scuole. Che considerandolo, per amore e rispetto, una materia di vocazione come il violino o la numismatica, non ammetto che gl'italiani piccoli debbano essere condannati tutti al latino così come dovranno poi subire (e qui per più obbiettive necessità) il servizio militare. Il latino, per me latinista e pedagogo, è un complicato e delicato oggetto di Murano: e il vederlo « soffiato » per forza in tutte le scuole, a sbuffate di noia o di stizza anziché a delicatissimi fiati d'artista per fabbricare rozze pere o zucche informi, è cosa che mi rattrista e fa passare anche me « gramaticus » dalla parte degli abolitori: e proprio per ragioni di amore.

Ma questa diatriba di latino o no mi ha fornito — al di fuori delle ragioni scolastiche o didattiche — qualche pittoresca considerazione sul costume nostrano. Mi sono accorto cioè che a difendere « unguibus et rostris » (per dirla con Sallustio) il latino nelle scuole non sono, il più delle volte, i latinisti con la L maiuscola; e neppure sono necessariamente, i più accaniti, gl'innumerevoli professori di latino che dal sopravvivere o cadere di codesta materia (specie le fatali ripetizioni!) cavano o perdono il loro sostentamento: il che sarebbe anche troppo logico e plausibile. Vi dirò chi sono i grandi elettori e conservatori del latino in Italia, con un piccolo personale episodio.

Quando il Ministero della Pubblica Istruzione varò qualche anno fa l'esperimento delle medie inferiori senza latino, con creazioni di classi « slatinizzate » a criterio e discrezione del capo della scuola, e purché questi trovasse, per dar vita alla cosa, il necessario numero d'iscritti, io m'affrettai a mettermi in nota da un certo preside per iscrivere mio figlio a quella barbara sezione senza il « rosa-rosae ». Ahimé: sulla trentina di famiglie indispensabili per creare coi loro figlioli una classe sperimentale, solo due genitori, oltre a me, ardirono temerariamente includere i loro rampolli in quel corso senza ciceroniane ambizioni. La classe, naturalmente, non poté nascere; e anche mio figlio suda oggi sulla matrigna « consecutio temporum » e soffia svogliatamente e rozzamente in quei poveri vetri di Murano.

Così è. I fautori del latino ad ogni costo, in Italia, sono oggi ancora genitori e parenti, specie se indòtti — nonché di latino — di qualsiasi rispettabile cultura, buoni artigiani e bottegai che fecero la loro fortuna senza Marco Tullio: ma pei quali un titolo di studio

« slatinizzato » al loro Tonino o Francescuccio è una specie d'infamia domestica, paragonabile a quella della figliola che non vada illibata alle nozze. Latino a scuola per un maschio, pel costume nazionale corrente, è uguale, mi sono accorto, a illibatezza per le fanciulle. Paese che vai ...

Quanta strada s'è fatta, pensate, dalla mentalità manzoniana, o per dir meglio seicentesca, dei « Promessi Sposi »! Ricordate il passo del romanzo: « “ *Cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas. Si sis affinis ...* ” cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita. “ Si piglia gioco di me? ” interruppe il giovane. “ Che vuol ch'io faccia del suo *latinorum*? ” » Oggi, diventato padre di famiglia con Tivù e frigorifero, è proprio Renzo — quello che si stizziva contro il *latinorum* con cui don Abbondio lo voleva ciurlare nel manico — che si accanisce perché i suoi figli lo studino a scuola. E lo pretende, c'è da credere, perché in un Paese di legulei, di burocrati, di « dotto' » insomma, i suoi rampolli non siano domani turlupinati da un disonesto pasticcione infarinato di *latinorum* come don Abbondio. Ma ci vuole altro, povero Renzo 1963!

LUIGI SANTUCCI

## L'EQUIVOCO DELL'ATTUALITÀ NELLA CULTURA CONTEMPORANEA

*Credo non sarà difficile trovarsi d'accordo con quest'affermazione di principio: che l'immobilismo o conformismo è di tutti i tempi e di tutti i luoghi e che si presenta a infiniti livelli e gradazioni; e che possiamo alla meglio definirlo come un fenomeno di degenerazione dell'atto conoscitivo: come la tendenza, ingenerata nell'uomo, a enucleare da una situazione storicamente determinata, un complesso di concetti statici, di norme che si rivelano orientative e impegnative anche per il futuro: un modello, in breve, di perfetta circolarità, di là dal quale non ci sarebbe che decadenza e corruzione. Lo si può ravvisare, dicevo, in ogni epoca e luogo, nell'Ottocento come nel Novecento, a Parigi come a Milano e a Roma: ma la definizione non sarebbe compiuta, se non aggiungessimo che può nascondersi sotto le forme più impensate, che può assumere perfino le apparenze del contrario.*

*Di conseguenza è ovvio che, volendo guardare con occhio appena avvertito a qualunque ordine di fatti, non si può mettere tutto il torto da una parte e tutte le ragioni dall'altra: l'immobilismo, in quanto deriva da un'inclinazione umana insopprimibile (ed entro certi limiti non illegittima), non solo esiste in rapporto a situazioni concluse, ma può senz'altro esprimersi anche dal seno di situazioni tuttora fluide e in divenire: come ansia di chiudere e unificare, di estrarre dal magma dei fatti una chiara indicazione, una norma orientativa, in sede sia di giudizio che di prassi artistica; l'irrigidirsi di questa tendenza porta poi la norma a trasformarsi in dogma, tanto più se sussiste una spinta d'origine econo-*

*mica o di successo; col risultato che il dogma prolifica, generando altre posizioni analoghe, e si perde man mano il contatto col reale, per aggirarsi in un empirico di perfetta coerenza e agibilità, dove tutto è possibile, dove le cose più assurde trovano la loro esaltazione e spiegazione. A un immobilismo di siffatta specie è legato l'equivoco dell'attualità che vuol essere il tema centrale di questo discorso: attualità concepita nel senso più distorto, come visione non dinamica ma inerte, come insieme di posizioni precettistiche e normative, come tendenza ad astrarre dall'atto artistico e a codificare elementi e momenti che hanno valore solo se identificati e puntualizzati in quell'atto; per imporli, quindi, con una perentorietà che spacca il mondo in due, relegando da una parte i reprobi e innalzando dall'altra gli eletti.*

*Ciò che semmai caratterizza, aggiungo, questo particolare tipo di immobilismo è, per una contraddizione non priva di ironia, il rappresentarsi l'arte (e parlo d'arte in senso onnicomprensivo) come in moto perpetuo, in perpetua crisi di superamento; una prospettiva che potremmo anche accogliere e discutere, se non fosse evidente che si tratta d'un movimento neutro, d'una specie di vortice a vuoto, dove ogni istante risulta appunto neutralizzato e indifferenziato, per una delusiva ansia o pretesa di adeguarsi all'infinita mutevolezza del reale.*

*Da questa disposizione a farsi dell'attualità non solo un idolo ma un rito quotidiano, in vista anche peraltro di un immediato riconoscimento dei propri omaggi e servizi, derivano importanti e incresciose conseguenze, in sede artistica come in sede critica: deriva anzitutto quel timore che opprime oggi l'artista di apparire impigliato in posizioni e schemi sorpassati, quell'urgenza di situarsi al crocicchio giusto nel momento giusto, per esser visto e apprezzato dalla critica più di punta; deriva la troppo facile liquidazione di questo o quell'artista, in virtù di formule che valgono, ripeto, solo se puntualizzate nell'atto creativo; ne deriva, infine, sul piano della critica, un discorso che spesso inventa l'opera in esame, trasponendone alcuni termini in un giro concettuale artificioso, in un'aria di fanatismo tanto più sottilmente e ossessivamente ragionato quanto più chiuso e senz'altri rapporti che con se stesso; sì che il classico topolino diventa una montagna, un esercizio di elementare o farraginoso virtuosismo diventa un grosso fatto artistico. Ne consegue, in conclusione, il fenomeno che potremmo definire della arte predisposta o prefabbricata; e di una critica altrettanto predisposta, nella quale è fin troppo chiara la sproporzione tra l'evento reale e il discorso che lo commenta e valorizza; una sproporzione di cui soffre molta critica odierna, per questo mito della contemporaneità che da una parte sconfinava nel tecnicismo più esasperato e fine a se stesso, dall'altra attinge, per sostanziare e idealizzare quel tecnicismo, al repertorio delle scienze e delle filosofie moderne; e parlo di repertorio per sottolineare naturalmente la degenerazione del concetto filosofico o scientifico in luogo comune, in punto di partenza e d'approdo necessario d'un procedimento critico che, mescolando arbitrariamente le carte più disparate, finisce con lo svaporare nel generico e nell'anonimato.*

*È inutile aggiungere che lo stesso avviene dell'opera d'arte e dell'artista che, per ambizione o timidezza, rimanga fedele a un concetto estrinseco della contemporaneità: producendo opere provvisorie, oggetti, come si dice, di consumo.*

*M'è pur capitato di udire più d'un giovane domandarsi in tutta serietà quali fossero gli orientamenti*

*di questo o di quel critico; e a quali ammissioni ed esclusioni portavan necessariamente quegli orientamenti. Con tutto il rispetto per la critica d'oggi e per gli illustri nomi che annovera, non ritengo sia da considerarsi una sfortuna, per un artista, l'aver dovuto lavorare o lavorar tuttora in silenzio e in solitudine: in un ambiente diciamo pure ostile, purché si aggiunga subito che tutti gli ambienti sono ostili per l'artista, che il concetto stesso d'ambiente, come un che di fatto, di normativo, di consolidato preclusivamente, non può non essere eterogeneo al lavoro dell'artista. Non che questi debba ignorare o disprezzar la critica, sarebbe da sciocchi anche supporlo: solo deve mantenersi vigile, combattere in se stesso la tendenza all'irrigidimento, al benessere dogmatico, alla divisione del mondo in amici comodi e in altrettanto comodi e inoffensivi nemici. Direi che deve inoltre recuperare quel senso della durata della propria opera che era così vivo nei classici: oggi si lavora per il provvisorio, dall'oggi al domani ci si sente superati. Non è questo un vivere nel presente; ma un vivere nella schiuma del presente, in un'effervescenza di rumori che non oltrepassa la prima soglia dell'udito.*

MARIO BÈRGOMI

## CREPUSCOLO DELLA POLEMICA

**A**nche da persone che non sono sospette di essere *laudatores temporis acti* si va dicendo in giro che è finita l'epoca del « grande romanzo », della « grande poesia », della « grande critica » e che le giovani generazioni, perse in alcune loro rabadomantiche alchimie, non sono all'altezza dei predecessori. Anzi ci manca poco che alcuni raffinati, assistiti da una eterna puzza sotto il naso, di fronte a qualsivoglia novità, di fronte a qualsiasi poeta o romanziere ad un esordio interessante, rimproverino al malcapitato di scrivere senza essere Dante o Dostoevskij. Si badi, un atteggiamento comprensibilissimo e talvolta salutare, se non altro come reazione all'opposto, meno disinteressato, che vorrebbe farci credere di stare attraversando un'età dell'oro dove i geni si sprecano e ogni mese nascono capolavori più perenni del bronzo.

Senonché sarebbe forse bene lasciare un'intercapedine ariosa, uno spazio vitale, dove i nuovi venuti potessero respirare e svilupparsi secondo le virtualità che portano con loro, senza avere a ridosso occhiuti e petulanti controllori ad assegnare punteggi, stabilire classifiche, strologare sulle genealogie: una volta tanto abbasso la storiografia che cerca di insinuare che senza di essa la storia non andrebbe avanti. E invece no: basta un avvento, una opera che ti sguscia fuori da una parte sconosciuta o mal esplorata per determinare il crollo di tutti i labili castelletti di chi aveva impegnato il futuro in una direzione sbagliata. Così è da augurarsi che i « giovani » (poeti, romanzieri o critici), con scoraggiante mancanza d'orgoglio, dimettano la solita elegia, non scevra di punte violente, sul non essere capiti, segnalati, recensiti ed ascoltati.

Allora, rispetto a prima, non è cambiato proprio nulla, non vi è in qualche settore una perdita di vitalità, non si intravedono i segni premonitori di un crepuscolo imminente?

La risposta è affermativa, purtroppo: la polemica, ad esempio, si trova in stato preagonico, coltivata da qualche rappresentante della vecchia guardia, tra l'imbarazzo generale aggravato dal sospetto sottinteso che trattasi di sfoghi di umori senili (e a volte è esatto). Vero è che, talvolta, si sono lette delle professioni di fede contro la polemica, accusata di confondere nelle mani della stessa persona armi razionali ed armi irrazionali, di scartare dal tragitto della scientifica verità verso obnubilamenti di carattere emotivo e personalistico. Il che è inoppugnabile, come lo è il fatto che, in una determinata congiuntura, sono richiesti gli ingredienti più disparati, fra i quali rivestono sempre importanza quelli più propriamente allotrî. Fra l'altro nella polemica si allentano certi rigidi legami fra una certa « maniera » di scrivere e pensare, più o meno solidificata nel corso di una carriera, e la personalità privata dello scrivente, i suoi *tics*, i suoi sentimenti e rancori, la sua stessa posizione d'uomo.

Si conosce la condiscendenza dei critici letterari e degli storici post-romantici verso la biografia degli scrittori: uno dei sottotitoli più in voga allora era « l'uomo e l'artista ». I lettori (e quindi gli editori) richiedevano appassionatamente di sapere come si erano svolti gli anni dell'infanzia del poeta X, quali erano stati i rapporti con i genitori, e poi soprattutto gli amori, la vita pubblica e politica e così via. Forse un colpo decisivo a simile modo di pensare lo ha inflitto l'idealismo e Croce in particolare, con lo sgombrare il campo della critica da ogni pettegolo interesse biografico. Ma in seguito psicanalisi, marxismo e sociologia hanno mostrato concretamente che un rapporto strettissimo fra l'uomo e l'opera esiste, anche se non è in linea diretta e deterministico, ma si svolge lungo la linea di complesse *mediazioni*. In tal modo viene resa giustificazione a quell'esigenza, mai tralasciata, del cosiddetto « lettore ingenuo » che nell'opera accanto al *conosciuto* cerca il *vissuto*, per stabilire relazioni di sincerità o di mistificazione, per risalire magari alle cause che spingono all'uno o all'altro atteggiamento; la questione del valore non viene sfiorata, ma non è inevitabile a tutti i livelli.

Fra i vari modi di articolarsi con gli scrittori è ancora prevalente quello di carattere psicologista, con la ricerca nell'espressione e rappresentazione letteraria della conferma e della verifica, a specchio, di sentimenti ed esperienze vissuti in proprio, oppure della sollecitazione e titillazione per la fantasia a lanciarsi in immagini disgiunte dall'esperito. Tutto ciò accade specialmente nelle lettrici anche le più attrezzate: a riprova di siffatte « impressioni » (che pretendono di restare tali), basterebbe vedere come qualsiasi lettrice intelligente e libera, cioè non toccata dall'estro del mimetismo, riassuma la trama di un romanzo, di un poema, di una *pièce* teatrale, sempre puntando sugli elementi letterali, concreti, sanguigni (non per niente è storicamente raggiunta la prova di un'idiosincrasia delle donne per la filosofia, le matematiche e la musica: la musicista Agnese Grasti del racconto bantiano *Le donne muoiono* vive nel 2710). Anche scrittori, dei quali si credeva di conoscere tutto,

come Pavese, per via dei grumi mitologici e morbosi che hanno stimolato la discesa degli esegeti nell'inferno delle sue più intime vicende (con l'ausilio di lettere, diario ecc.), mostrano ad occhio femminile un'irrecuperabile perdita nel passaggio dalla vita al documento scritto. Molti saranno stati colpiti da un'osservazione di Natalia Ginzburg nel *Lessico familiare*, proprio a proposito di Pavese: « ... a volte, quando io ora penso a lui, la sua ironia è la cosa di lui che più ricordo e piango, perché non esiste più: non ce n'è ombra nei suoi libri, e non è dato ritrovarla altrove che nel baleno di quel suo maligno sorriso ».

Evidentemente è fin troppo facile obiettare che tutto ciò si aggira attorno ad una labile aneddotica, dal tempo piano piano cancellata; ma anche se l'opera di Pavese vale soltanto nella sua assoluta tensione e stilizzazione, ebbene quest'ironia amicale lasciata cadere potrebbe offrire il destro ad una speculazione su una serie infinita di possibilità. E poi: non è forse vero che i letterati svolgono le loro conversazioni tribali (nei salotti, nei caffè, nelle redazioni di giornali o case editrici ecc.) soprattutto intorno agli avvenimenti pubblici o privati degli scrittori, gli unici in sostanza « comunicabili » e passibili di divertenti variazioni?

Per tutto questo è da rimpiangere lo scadimento verificatosi nel settore della polemica libera, spregiudicata, violenta ed offensiva, in una parola incivile. Un tempo per affermazioni di carattere teorico si finiva dietro qualche convento ad incrociare le armi: mi capita per caso sott'occhio una fotografia di un duello di molti anni fa fra Ungaretti e Bontempelli. Tutto sommato l'unica maniera responsabile di scrivere (l'unica cioè che dà autorità a parole inverificabili, commutabili, tanto facili ad essere proferite) dovrebbe essere quella di accettarne le conseguenze fino agli estremi sviluppi. Ora, invece, domina il tatticismo, l'attacco velato, il silenzio dispettoso e la ripicca sbarazzina: chi fra i giovani potrebbe scrivere oggi un *Elogio della polemica*? Forse da noi l'ultimo polemista efficace, anche se un po' troppo irretito nei suoi personalismi, è stato Pasolini, prima di consegnarsi ad un'intensa attività cinematografica: ma Pasolini ha già varcato la soglia dei quarant'anni. Poi il silenzio, o peggio la buona educazione, o peggio ancora lo scandaletto cercato a tutti i costi, al fine di un prestigio personale.

Così si vede il tale giornalista attaccare in blocco una generazione di poeti o di scrittori, alcuni dei quali sono costretti a dargli spago; del che il sunnominato si prevale per far notare come, dalle proteste, risulta che ha colpito nel segno. Una maniera come un'altra per stare in cronaca: arriva poi un miserello e s'inserisce nella disputa fra le due fazioni, per trarne da qualche parte una benefica « citazione » (per fortuna quasi sempre la speranza va delusa).

Vien fatto di ripetersi col poeta « Mi domando che madri avete avuto ... Madri vili ... Madri mediocri ... Madri servili ... Madri feroci »: ad esempio, non passa domenica che Montale non attacchi dalle colonne di un quotidiano milanese a grande diffusione la giovane critica italiana, accusandola di essere scimmiottesca, nozionistica, praticata da tanti e letta da nessuno ecc. Perché nessuno degli interessati si prova a dare una risposta a Mon-

tale? Eppure l'autorità dello strapazzante è attualmente molto elevata, averlo come interlocutore non dovrebbe diminuire nessuno.

Bisognerebbe cominciare col chiedere a Montale le prove di quanto afferma, i nomi incriminati, perché accusa solo i trentenni e parla bene di Buzzati, Piovene, Ravagnani e Titta Rosa e spera nei ventenni: a chi fanno il verso questi trentenni, perché poi lo fanno e perché si preoccupa tanto Montale che costoro andranno a finire in cattedre universitarie a corrompere i giovani a venire? Non ci risulta che nessun giovane per ora abbia chiesto simili delucidazioni all'autore delle *Occasioni*, si sia risentito e sia passato al contrattacco. Che cosa si ha paura di perdere?

Su queste stesse pagine Oreste Macrí ha fatto spreco della sua dottrina, vivacità, passione letteraria, per opporsi ad un tipo di fare la storia e la critica ripugnante ad uno della sua formazione, e che si è guadagnato? Una definizione, magari azzeccata, e « nessuna risposta ». Una volta ci si è provato anche lo scrivente e, con enorme sorpresa, si è trovato davanti una risposta « per le rime »: cioè ha sperimentato in atto l'avvertimento che si prese da un giovane letterato, al caffè, a cui aveva dato un'amichevole manata sulla spalla: « Quel che è fatto è reso » (e giù simile manata, con sfondi allegorici, della stessa intensità, nella stessa posizione ecc.). Lo scrivente ha riassunto le tesi dell'avversario, ci ha fatto sopra un'ironia e un sarcasmo, ha citato il suo nome un numero *tot* di volte al singolare e una al plurale, gli ha fatto una concessione e gli ha addebitato due fraintendimenti: ebbene si è visto di ritorno il riassunto delle sue tesi, un'ironia e un sarcasmo, la citazione del suo nome del numero *tot* di volte al singolare e una al plurale, una concessione e due fraintendimenti. Intanto un poeta ha promesso ad un critico che se lo definirà il « Leopardi degli anni '60 » lo contraccambierà con « il De Sanctis degli anni '60 ». Bisognerà pensare se le due misure sono completamente equivalenti: nel qual caso, affare fatto.

ALDO ROSSI

## TENDENZE DEL TEATRO D'OGGI

*Tendenze del teatro d'oggi? Cerchiamo di desumerle dal libro di Luciano Codignola, Teatro uno, uscito da Einaudi, che vuol essere appunto la prima tappa di una perlustrazione tra le forze creative del nuovo teatro.*

*E innanzi tutto mi sembra che i giovani d'oggi siano più portati a fare gli attori che a presentarsi come autori. È un caso sintomatico che uno dei più noti tra essi, l'inglese Pinter, sia professionalmente un attore.*

*Mi spiegherò con un'analogia. Tempo fa leggevo, sul catalogo d'una mostra del pittore Burri, che*

noi uomini d'oggi siamo travolti dall'esistenza, la quale cambia ad ogni istante fogge e colori e non ci lascia riflettere: per cui, disertando il campo dei valori, l'arte tende a porsi come un fenomeno e il critico, di conseguenza, come un fenomenologo. Non solo, ma nelle arti figurative si verifica questo fatto: che viene meno il distacco tra l'artista e la superficie da dipingere o plasmare, che anzi non c'è più niente da dipingere o plasmare, ma solo degli oggetti o delle materie da individuare, e che questa individuazione basti per se stessa — più ancora che ad esprimere ciò che si vuole esprimere — ad accendere una scintilla, che altri potrà raccogliere come crede. In altri termini, il pittore tende a immedesimarsi con gli oggetti o materie che esibisce e che a lui suscitano con la loro presenza personali memorie: sorta di mimo, l'artista si assimilerà al simbolo sin quasi a recitarlo; e allo spettatore (o consumatore, come oggi si dice) resterà l'indizio di una rivelazione aperta, nella quale potrà inserirsi con tutto il fascio (in realtà incomunicabile) delle sue personali emozioni.

Questa immedesimazione con gli oggetti e con la materia ha, ovviamente, una spiegazione: la sfiducia nei mezzi espressivi e il conseguente loro smascheramento come convenzioni che non corrispondono più ai propri compiti, che non funzionano più.

Ecco ora, tornando al teatro, la Sabbiera dell'americano Albee, dove un giovanotto che rappresenta l'angelo della morte, prepara le sue battute prima di dirle, quasi fosse un attore alle prove; e la stessa nonnina, destinata ad essere ghermita dal predetto angelo, già mezzo sepolta nella sabbia, si accinge volontariamente a fingersi morta. Del resto, nella commedia di un altro americano, in *The Apple* di Jack Gelber, gli attori serbano addirittura il loro nome civile sulla scena. Si direbbe che il personaggio s'è completamente disintegrato e tende a identificarsi con l'attore occasionale che lo interpreta. Come nelle arti figurative il diaframma tra l'artista e lo spazio plastico-pittorico, qui viene meno il diaframma tra l'attore e il personaggio, tra l'occasione reale e la realtà fittizia, che sembrano alla prima scambiarsi le parti (l'attore divenendo personaggio e il personaggio attore): ma è l'attore alla fine che vince, con l'evidente conseguenza di valorizzare esclusivamente l'occasione, assumendola come una realtà irripetibile.

Questo fatto si rivela nel tedesco Eich, ove una kafkiana paura emergente dalla psicosi dell'ultima guerra confonde così anonimamente gli uomini da cancellare qualsiasi confine tra opera e rappresentazione; si rivela pure spiccatamente nel francese Pinget, e nel già citato Pinter.

S'è tirata in ballo l'arte figurativa, per considerare l'identità del fenomeno in arti diverse. E si potrebbe tirare in ballo anche l'influsso del cinema. Ma restando più convenientemente legati al teatro, citeremo il nome di Pirandello quale ispiratore di una simile temperie della letteratura drammatica. Ecco, ad esempio, in *Lettera morta* di Pinget un'eco assai viva di *Questa sera si recita a soggetto*; e persino in *Solo loro conoscono l'amore* di Miklós Hubay (dove una nonnina, che fallì il suo amore di gioventù e si seppellì nelle regole della vita domestica, viene dopo più di quarant'anni scoperta nella sua tana da un ardente e non corrisposto innamorato d'allora) un ricordo, benché rovesciato, dell'Enrico IV.

*I personaggi di gran parte di questi lavori sono famiglie al completo: padre, madre, figli, nonni compresi (come s'è visto), ciascuno dei quali — e nel modo come parla e, soprattutto, nel modo come ad essi si parla — è trattato con una tendenziosa ironia che va dall'allusione alla crudezza blasfema. Beckett vi traspira insuperato: e, certo, la Sabbiera di Albee non è crudele quanto Fine di partita del britannico di lingua francese.*

*Un tema comune è la reazione al padre, cui è assimilata tout-court l'autorità, per gli scrittori sociali (brechtiani per lo più), o individuata confusamente la causa del complesso di colpa, per gli individualisti (in genere beckettiani). In tutti i casi il principio naturale del padre è smascherato anch'esso come una convenzione che si è naturalizzata nell'uomo (diventando « complesso ») o cristallizzata nella società (diventando vizio storico). Donde, una duplice via: o una sorta di ansia, su cui torneremo fra breve, ed è la via degli individualisti; o la fame — negli scrittori sociali — quale paradossale risultato di una storia vizziata dall'eroismo. Assai interessante, in quest'ultimo senso, è la Leggenda popolare del Duca Ernesto del tedesco Peter Hacks ove aleggia, brechtianamente detronizzato, un vago ricordo di Kleist.*

*Una delle caratteristiche degli individualisti è, nei loro testi, l'aria di esperimento. Prendiamo due esempi: Una serata fuori di Pinter e Lettera morta di Pinget: la prima è un tentativo di ribellione contro il possessivo egoismo materno, che dilaga e s'estende contro tutte le donne; la seconda è una accorata quanto illusoria ricerca del figlio da parte di un padre dal quale esso è fuggito. Due temi, dunque, abbastanza specifici (una rivolta contro la madre, l'attesa del figlio perduto che presuppone a sua volta una rivolta contro il padre): eppure, quello che importa agli autori sembrerebbe piuttosto lo schema astratto di un'ansia che s'agita nel cuore umano senza argini precisabili, quasi nell'inconscio, aldilà del plausibile e d'una vigilata partecipazione della ragione. Così pure, Un leggero malessere dello stesso Pinter, dove una coppia coniugale si tira in casa un povero fiammifero temendolo non si sa perché, fissando in lui il termine d'una diffusa quanto inspiegata paura, paura che nella donna piglia anche gli accenti del desiderio inconfessato. Un teatro, insomma, dell'angoscia, di quella esistenzialistica angoscia dal significato programmaticamente imprecisato, che, nei casi migliori, non evita di tirarsi dietro echi di teatro famoso. Così, per esempio, Una serata fuori ricorda Shakespeare e il suo disegno riecheggia la scena tra Amleto e la madre, col conseguente assassinio di Polonio che qui resta un semplice tentativo perpetrato contro un'ignota prostituta, la quale a sua volta sembra rinnovare su di sé l'arbitraria generalizzazione che Amleto fa dell'abiezione materna a tutte le donne.*

*Nota comune a tutti, scrittori individualisti e scrittori sociali, è infine l'attenzione alla lingua, sempre più smascherata nella sua natura convenzionale: « Ricordi? — dice una battuta di Eich. — C'era qualcosa che chiamavamo cielo e alberi ». Per ciò che è scoperta come una finzione, essa diventa di per sé un motivo essenzialmente teatrale. Le parole diventano attori al pari di coloro che le professano. Il che, in definitiva, vale quanto dire che gli attori si svuotano di valore in proporzione del credito esclusivo che viene assumendo la finzione. Ma è necessario qui precisare che non è la convenzione*

*che svuota i valori umani; è bensì la finzione, di cui essa è materialmente costituita, che li svuota. Si deve anzi dedurre che è proprio la convenzione a perire fra gli artigli della finzione: la convenzione quale patto d'intesa stabilito dagli uomini e portatrice, per questo, di valori umani.*

*L'attenzione alla lingua è, come dicevamo, comune a tutti questi giovani autori teatrali. La ritroviamo persino nel Viaggio del libanese Schéhadé — deliziosa e inglesissima commedia alquanto diversa dalle altre — in quel marinaio Diego che impara il portoghese da un pappagallo. Ma la troviamo soprattutto in coloro che più risentono dell'esempio di Ionesco: come nell'inglese Simpson, ad esempio, che in Un tintinnio risuonante fa sfoggio di una trovata di per se stessa abbastanza pesante, quale l'offrire su un vassoio, come pasticcini da tè, libri di vario genere e spessore.*

NICOLA CIARLETTA

# Documenti

## IN OCCASIONE DEL TELEFILM SUL « TAGLIO DEL BOSCO » di CASSOLA

Alla ribalta della letteratura del dopoguerra, Cassola entra vigorosamente con il *Taglio del bosco*, il racconto di una settantina di pagine che apparve nel 1950 sulla rivista « Paragone », che dette il titolo ad un volume di racconti edito dai Fratelli Fabbri, in una collana di cui mi occupavo in quegli anni, nel 1954; che ancora fu presentato in volume da Nistri Lischi nel 1955, per finalmente dar la sigla alla raccolta dei racconti lunghi e dei romanzi brevi da Einaudi nel 1959. Ma a far conoscere Cassola potevano già, prima del '50, essere sufficienti anche altri elementi; ed in particolare i bozzetti, i racconti brevi apparsi a Firenze nel 1942 nei due volumi *La visita* ed *Alla periferia*. Poteva bastare il manoscritto di un romanzo che partì alla volta di un premio Venezia forse del '48 o del '49 (non ricordo bene), ma che non fu individuato dalla pur autorevole giuria. Ebbi occasione di vedere quel manoscritto; incontravo qualche volta a Roma Cassola in un periodo per lui di chiusa e generosa disperazione, da legarsi a lui di affetto non mai cancellato: e mi accadde (Cassola lo ricorderà) di scrivere un articolo per recensire un manoscritto. Anni dopo quando Vittorini stampò nei « Gettoni » *Fausto e Anna* non fu difficile riconoscere in quel romanzo il manoscritto di qualche anno prima.

Certo che con *Il taglio del bosco*, e con *Fausto e Anna* il quadro del narratore Cassola è già ampio e definitivo. Seguirà a lavorare, come tutti sapete, con lena e con puntualità, varierà di continuo i temi e gli intenti, approfondirà tracce d'un tempo e, sentendo il limite di certa formula eventuale, cercherà di uscire dal cerchio, di rompere, di andare avanti.

Diventerà scrittore di successo, di ampie tirature, senza guastarsi, serbandosi fedele; l'attesa del pubblico, come un incalzare lo porterà a tentativi e a ricerche; tutto questo è logico e necessario; ma gli anni che vedono disponibili *Il taglio del bosco* e *Fausto e Ama*, ci portano già lo scrittore nuovo, il suo carattere, il suo dono di poesia, la sua forza popolare e meditante. Possiamo poi, nel seguire lo sviluppo di ricerca di Cassola, soffermarci su una o sull'altra cosa: a me capita — m'avvedo — di amare di più di Cassola le cose che rendono i toni e i colori di quelle prime prove, forse, anche più rarefatti, stringati, un po' scontrosi, ma non li rovesciano, non li modificano nella sostanza: dirò del breve bozzetto sulla *Moglie del maniscalco*, del *Soldato*, di *Rosa Gagliardi*, della maggior parte della *Ragazza di Bube*, di capitoli del *Cuore arido*.

Il procedimento naturale che Cassola attua è quello eterno, e raramente narrativo (specie in casi di successo), della variazione sul tema: il paesaggio di Cassola subisce poche varianti: è la Maremma, Volterra, Saline, il mare di Cecina; i suoi personaggi sono pienamente intrisi in quel paesaggio, sono protagonisti di storie semplici, o elementari, non accade loro nulla di straordinario, sono legati alla terra dal sangue e da antichi sentimenti che si alimentano di continuo e variano, ma non si snaturano, non si sradicano dalla terra, sono come il variare di una fiamma, o di un'onda. Ripigliano di continuo vita dal loro interno. Qui Cassola è fedele, qui Cassola non muta. Poeticamente, musicalmente, la variazione sul tema è la cosa più alta e delirante cui si possa giungere talvolta; nella narrativa di Cassola non si perde l'effetto lirico che ne discende, e per forza di ispirazione ci si garantisce subito dal rischio eventuale della monotonia. Non è mai eguale e fermo, e di continuo, l'uomo e il paesaggio sono visti di nuovo, e se ne accoglie via via qualche cosa di più, si intuisce un tono diverso, una musicalità nuova, l'impegno vigile della coscienza umana. Ne risulta un'esaltazione della solidarietà tra gli uomini, del valore della vita, pur in un modo strettamente individuale di vedere reazioni e contrasti. Di qui, la narrativa di Cassola, su quel fondo musicale e pittorico del paesaggio, pedale continuo reiventato e variato sempre, con una galleria di personaggi (in specie femminili) indimenticabili. È un piglio, sempre, d'impegno morale. Ma da questo ad affermare, come ho letto in una recente fascetta editoriale di un suo libro, che la narrativa di Cassola quasi quasi trabocchi di gioia di vivere o di personaggi felici, il passo è ancora lungo. Né è un problema che mi interessi in genere, e tanto meno in particolare con Cassola, se la narrativa sia o abbia da essere ottimista o pessimista: ha da essere, quella di Cassola è, vera, suggerita da esperienza diretta o compresa, dalla vastità corale, dalla ampiezza di tante esperienze capite e vissute, con pazienza e con pietà (e prima di tutto pietà verso se stessi).

Fedele alle sue immagini è rimasto Cassola, come fedele al suo ritratto. Non delude

mai rivederlo, è via via più ricco, fermo, fedele a se stesso, s'accende e si placa, è scontroso ma entra in confidenza, mai spavaldo o sicuro di sé, ad ogni nuovo incontro con la sua narrativa impegnato come fosse la prima volta profondamente provato dal dolore, reso adulto giovanissimo, e capace di continui slanci di ragazzo. Così a incontrarlo allo stadio alla partita o a ragionare di politica o di cultura; così a seguirlo nei pellegrinaggi verdiani, magari in compagnia del suo grande amico Cancogni, così giustamente e pienamente convertitosi a Giuseppe Verdi.

Inquieta vederlo perché rispetto a quanto forse è successo a noi, ci pare evidente in lui che l'aver capito di più della vita e dei rapporti, l'aver superato dolori e inquietudini, gli abbiano dato tanta misura d'ampiezza sentimentale e morale, saldo però, fedele e fermo; mentre un angolo via via diverso o nuovo dell'esperienza o della vita che c'impegna, temo, via via, mi stradichi da immagini di giovinezza, da idee future, ritenute certe.

E il metro della narrativa di Cassola che, con ammirazione grande e affetto vero, qui si cerca di descrivere così di sfuggita, ci richiama a nostre scelte narrative di ieri e di oggi, in una diversità di applicazione stilistica e d'indagine, affermando, appunto, una disponibilità diversa per arrivare ai segni più attesi. Da Bilenchi (che per certe parti almeno del *Conservatorio di Santa Teresa*, e per il rigore del procedimento narrativo della variazione sul tema, certo anche Cassola ama, e può in qualche modo considerare un precedente), a Gadda, a Landolfi e a Delfini.

Le ragioni profonde della verità individuale, che muti, che sia filtrata o aggredisca direttamente; una irrinunciabile vocazione lirica; l'amore (o il gusto) del personaggio.

Si dovessero raccogliere i pochi racconti italiani del '900 che non devono essere dimenticati, non si potrebbe fare a meno del *Taglio del bosco* (come non si potrebbe fare a meno di *Inverno di malato* di Moravia). Si entra subito in tono, come in un'impennata, si regge il ritmo — un piccolo allentamento, poi — e una ripresa rigorosa. Una partitura bellissima, commossa e misurata, controllata e aperta a continui slanci. L'allentamento forse corrisponde alla parte un poco più didascalica del lavoro al bosco, del racconto delle giornate di lavoro.

Nel film diretto da Cottafavi non sarà certo così, e quelle parti centrali, per la suggestione del mezzo sapientemente usato, risulteranno tra le più belle, e forti di potenza evocativa. Ben più difficile la gara a tradurre, a trascrivere le pagine del racconto, tutte di analisi brevi, di sfumature appena accennate e ritorte; ma con un risultato degno e felice.

LEONE PICCIONI

A queste parole dette da Leone Piccioni a prefazione dell'anteprima del telefilm *Il taglio del bosco*, Cassola ha fatto seguire la lettera che qui pubblichiamo, perchè contiene — ci pare — importanti indicazioni interne per lo scrittore.

Marina di Grosseto, 20 settembre '63

Caro Leone,

vorrei ringraziarti del tuo intervento al Fiammetta un po' meglio di quanto abbia saputo fare l'altra sera. Ma in mezzo alla gente io non mi ci ritrovo proprio; specie se sono al centro di una riunione. Tu hai parlato con grande affetto e stima di me e del mio lavoro e naturalmente mi ha fatto molto piacere, anche se trovo che hai un po' esagerato. Per esempio quando hai parlato del paesaggio dei miei racconti. Io tengo molto al paesaggio, perché ritengo che sia l'elemento del racconto che più di ogni altro incorpora e, per dir così, trattiene l'emozione della poesia; ma finora non sono riuscito a rappresentarlo come vorrei, o ci sono riuscito solo di rado. Il più delle volte mi sono accontentato di notazioni generiche. Colpa anche della fretta con cui ho sempre lavorato. Ora che finalmente ho più tempo a disposizione, spero di poter far meglio.

Ma avrei voluto soprattutto parlarti, e l'avrei fatto se fossimo stati soli, di quello che mi è sembrato e che comunque io ho sentito come il punto centrale del tuo intervento. Quando hai parlato della « verità » che io perseguirei scrivendo e che comunque lo scrittore deve perseguire: quella verità che è al di là di ogni giudizio, di ogni interpretazione, che è per dir così nelle cose stesse. Sì, io ora credo fermamente in questo. Perciò, delle cose che ho scritto, amo solo quelle in cui mi sono maggiormente abbandonato all'evocazione, in cui mi sono lasciato guidare solo da un sentimento. Purtroppo, nel periodo che va da Fausto e Anna a La ragazza di Bube partivo quasi sempre con un'idea preconcepita.

A presto, spero, e un affettuoso abbraccio dal tuo

Carlo

# IL TAGLIO DEL BOSCO

Racconto di  
Carlo Cassola

Sceneggiatura di  
Marcello Fondato e Giuseppe Lazzari

## SCENA PRIMA

### STRADA. ESTERNO. TRAMONTO

1.

*Strada provinciale, polverosa, leggermente in salita. Poche case. Si accendono le prime luci.*

*Intorno il paesaggio caratteristico dell'interno maremmano, rischiarato dalla luna nascente.*

2.

*Dal fondo della strada, viene su, arrancando, una vecchia corriera che si ferma dopo qualche metro, con gran rumore di ferraglie.*

3.

*Si apre lo sportello, un uomo e una donna scendono. Lo sportello si richiude, la corriera riparte.*

NOTE — *Fabbisogno:* Corriera malandata e impolverata - valigia - sacchi - ceste.

*Attori:* GUGLIELMO: giacca con bavero di pelliccia e cappello (sacco).

AUTISTA.

FATTORINO: con borsa a tracolla.

UOMO DONNA (2).

DONNA (1) DONNA (3).

GIOVANOTTO BAMBINO.

## SCENA SECONDA

### INTERNO DELLA CORRIERA. TRAMONTO

4.

*Nella corriera sono rimasti un giovanotto, due donne e un bimbo, seduti nei primi posti accanto al conducente.*

5.

*Il fattorino si leva il berretto con un gesto di sollievo, si sfilava la borsa a tracollo e si rivolge verso il fondo della corriera dicendo con un sorriso:*

FATTORINO

Siamo proprio in famiglia, stasera.

6.

*In fondo, seduto in uno degli ultimi posti, c'è Guglielmo, un uomo dall'apparente età di 37-38 anni. Guarda fuori dal finestrino, nel buio, e la sua immagine è riflessa nel vetro. Indossa una giacca col bavero di pelliccia consumto e tiene il cappello leggermente rialzato sulla fronte. Sembra non abbia udito la frase pronunciata dal fattorino: non si volta e non fa un gesto.*

7.

*Il fattorino resta un attimo interdetto, in attesa di un segno da parte di Guglielmo. Ma poi siede a gambe larghe su un sedile, verso il corridoio, subito dietro il gruppetto degli altri viaggiatori e non sembra occuparsi di altro.*

8.

*Guglielmo è sempre intento a guardare fuori. Il suo volto è rigido, assente.*

9.

*Il fattorino volge appena la testa verso Guglielmo, poi rivolto al conducente, dice con voce stanca:*

FATTORINO  
Ferma alla bottega.

10.

*A queste parole, Guglielmo si riscuote. Cerca con lo sguardo un sacco sistemato nel portabagagli sulla sua testa.*

11.

*Si alza, preparandosi a scendere.*

NOTE — *Fabbisogno:* Corriera - valigie - sacchi - ceste.

*Attori:* GUGLIELMO: giacca con bavero e cappello (sacco).  
AUTISTA DONNA (2)  
FATTORINO DONNA (3)  
GIOVANOTTO BAMBINO

### SCENA TERZA

INCROCIO STRADALE. ESTERNO. SERA ILLUMINATA

12.

*Un incrocio stradale deserto e buio. La sola luce proviene da*



SCENA QUARTA

BOTTEGA DI LINA. INTERNO. SERA ILLUMINATA

19.

*Una lampadina appesa a un filo è tutta l'illuminazione della bottega, per metà osteria e per metà spaccio. Una panca appoggiata al muro, due tavoli accostati alla panca, quattro o cinque sgabelli. Dietro il bancone, la merce: alimentari, tabacchi, filati, quaderni, pennini, cartoline.*

*Un lumino è acceso sotto la immagine del Sacro Cuore di Gesù.*

*Un tavolo è occupato da due uomini che giocano a carte.*

20.

*Lina; rivolta a Guglielmo, chiede accennando col capo verso l'interno.*

LINA

Vuoi passare in casa?

GUGLIELMO

No, mangio un po' di minestra e vado.

LINA

È questione di pochi minuti. L'avevo già sul fuoco. Siediti intanto.

*Scompare dietro una tenda in fondo alla stanza.*

21.

*Guglielmo, senza togliersi il cappello, siede al tavolo libero e rimane immobile, lo sguardo perduto nel vuoto.*

22.

*Uno dei giocatori, continuando a gettare le carte, chiede:*

GIOCATORE

Fa freddo?

*Guglielmo non risponde subito. È assorto. Si riscuote solo dopo un attimo.*

GUGLIELMO

Eh, sì, abbastanza.

23.

*Lina rientra recando il vino e un bicchiere che posa davanti a Guglielmo.*

*Poi, mentre va avanti e indietro finendo di preparare sommariamente la tavola, col pane e le posate, chiede:*

LINA

È tanto che manchi da casa?

GUGLIELMO

No... è solo da lunedì.

24.

*Lina torna a sparire dietro la tenda e rientra con una scodella di brodo che mette davanti a Guglielmo.*

25.

*Questi prende il pane e comincia a spezzettarlo minutamente. Versa, quindi qualche goccia di vino nella scodella.*

26.

*Lina si siede accanto al lui:*

LINA

Di dove vieni?

GUGLIELMO

Da Massa. Sono stato a comprare un taglio.

27.

*Lina sembra stupirsi.*

LINA

Come mai così lontano?

28.

*Guglielmo, gustando il vino:*

GUGLIELMO

Mi conveniva.

LINA

E andrai tu a tagliarlo?

GUGLIELMO

S'intende. Io, con la solita squadra.

LINA

Sono mesi che non vedo Caterina... Io sono vecchia e cammino poco volentieri. E lei, immagino il daffare che le daranno le bimbe.

29.

*Guglielmo afferma con un cenno del capo.*

*Guglielmo sembra essersi dimenticato del piatto che ha davanti ed ha il cucchiaino sospeso, a mezz'aria.*

30.

*Lina allunga la mano, quasi a toccare il braccio di Guglielmo.*

È un angelo, quella figliola.

GUGLIELMO  
Proprio così.

LINA  
Vedi, Guglielmo, nella disgrazia, hai avuto almeno questa fortuna; una sorella che si occupasse delle bimbe...

GUGLIELMO  
Sì. Per questo almeno posso chiamarmi fortunato. Non so nemmeno io come potrei fare... Sarei costretto a riprendere moglie.

*Estrae l'orologio dal taschino del panciotto.*

31.

*Poi, come parlando tra sé:*

Le otto e un quarto.

Le troverò tutte a letto.

DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno:* carte da gioco - vino - bicchieri - pane - posate - piatti - scodella con brodo.

*Attori:* GUGLIELMO: giacca con bavero - cappello - sacco - orologio a catena.

LINA: con scialletto.

PRIMO GIOCATORE DI CARTE

SECONDO GIOCATORE DI CARTE

## SCENA QUINTA

STRADA DI CAMPAGNA. ESTERNO. CIMITERO - NOTTE

32.

*Dal fondo di una stradetta di campagna, in salita, Guglielmo viene avanti, col sacco in spalla. Arrivato in cima, si ferma rivolto alla propria destra.*

33.

*Si avvicina a un cancello. Sosta un attimo. Con la mano libera si fa il segno di croce. Resta ancora un attimo immobile, la mano posata sui ferri del cancello. Poi, si allontana.*

34.

*Seguendo Guglielmo nel suo cammino, scopriamo, al di là del cancello, un piccolo cimitero di paese.*

NOTE — *Attori:* GUGLIELMO: Giacca con bavero - cappello - sacco.

### SCENA SESTA

STRADETTA DI PAESE. ESTERNO DI NOTTE

35.

*Guglielmo cammina stancamente per un vicolo, sul quale si affacciano misere casette.*

36.

*A metà della stradetta, sulla sinistra, pochi gradini di una casa, che Guglielmo sale.*

37.

*Guglielmo estrae dalle tasche una chiave e cercando di far meno rumore possibile apre la porta. Entra e richiude. La porta chiudendosi fa da « tendina ».*

NOTE — *Fabbisogno:* Chiave di casa.

*Attori:* GUGLIELMO: giacca con bavero - cappello - sacco.

### SCENA SETTIMA

CASA GUGLIELMO

STANZA DA LETTO. INTERNO NOTTE

38.

*La porta della stanza si apre. Entra Guglielmo, accende la luce: la stanza, molto semplice e piccola è resa più angusta*

*dal grande e massiccio letto matrimoniale di ferro che la occupa quasi tutta insieme all'armadio e al cassetto.*

39.

*Guglielmo si avvicina al cassetto. C'è la fotografia di una giovane donna: la moglie.*

40.

*Lo sguardo di Guglielmo vi cade ma egli lo distoglie subito. Poi, con gesti quasi meccanici si toglie l'orologio dal taschino e lo depone sul marmo.*

41

*Si sfilava la giacca e l'appende ad una sedia.*

*Guarda verso il letto che ora sembra immenso e non si decide a toccarlo.*

42.

*In quell'attimo, sulla porta restata aperta, appare la sorella, lo scialletto sulla camicia da notte. Stupita, Caterina, chiede:*

CATERINA

Hai bisogno di qualcosa?

43.

*Guglielmo sembra nervoso e si muove qua e là per la stanza ora aprendo un cassetto ora cercando nell'armadio qualcosa che non trova. Risponde brevemente:*

GUGLIELMO

Ho già cenato.

CATERINA

Non ti aspettavamo stasera.

GUGLIELMO

Ho anticipato.

CATERINA

Le bimbe stanno bene...

Hai potuto concludere?

44.

*Guglielmo, con espressione stanca e rassegnata, si siede sulla sedia, e comincia a slacciarsi le scarpe. Risponde:*

GUGLIELMO

Sì. Andrò giù lunedì.

45.

*Caterina torna a insistere, mentre si avvicina al letto e tira giù la coperta dalla parte di Guglielmo.*

CATERINA

Proprio non hai bisogno di nulla? Faccio presto ad accendere il fuoco e a scaldarti qualcosa.

46.

*Guglielmo fissa con lo sguardo corrucciato i movimenti di Caterina. Sembra sulle spine.*

GUGLIELMO

No. Torna a letto, che prendi freddo.

47.

*Caterina sembra convinta. Dopo aver dato un ultimo sguardo al fratello, esce e chiude la porta dietro di sé.*

DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno:* Foto moglie Guglielmo in cornice.

*Attori:* GUGLIELMO: giacca bavero - cappello - sacco - orologio a catena

CATERINA: camicia da notte e scialle.

#### SCENA OTTAVA

CASA DI GUGLIELMO. INTERNO GIORNO  
CUCINA. INGRESSO. SCALA INTERNA

48.

*Nella cucina, sulla tavola, ancora apparecchiata, il fiasco del vino, il cestello del pane, il bicchiere, sono disposti disordinatamente, ma, sull'acquaio i piatti e i tegami si allineano in bell'ordine già lavati.*

*Guglielmo è solo. Seduto al tavolo, scrive con una matita in un libretto nero. Fa dei conti. È vestito a festa. Muove le labbra per contare e corruga la fronte nello sforzo di concentrarsi.*

49.

*Dalla scala di legno, alle sue spalle, scendono con gran fracasso,*

*le due bambine, Adriana la più piccola, Irma la più grande vestita a festa.*

*Adriana, più svelta, corre per prima e si ferma davanti a Guglielmo. Prendendo con le dita i lembi del suo vestitino, li solleva e si gira per farsi ammirare.*

*Dice:*

ADRIANA

Guarda Babbo, ti piace?

50.

*Guglielmo alza gli occhi e guarda sorridendo la figlia.*

GUGLIELMO

Oh! È proprio bello!

51.

ADRIANA

Il suo però è nuovo.

*Allude a Irma che, più vergognosetta, è rimasta impalata davanti al padre.*

52.

*Guglielmo a Irma:*

GUGLIELMO

E tu? Non mi dici nulla?

53.

*Irma non risponde e abbassa il viso confusa. Guglielmo la stringe a sé, baciandola sui capelli.*

GUGLIELMO

Vieni qui, dammi un bacio.

54.

*La più piccola, allora, si arrampica sulle ginocchia del padre.*

ADRIANA

Anche me. In braccio, in braccio

*Guglielmo sorride e prende Adriana sulle ginocchia. Poi con aria misteriosa, si fruga in tasca e ne trae fuori due cannelli di zucchero che consegna alle bimbe.*

55.

*Dall'alto della scala appare Caterina, anch'essa vestita a festa. Mentre scende dice, più per abitudine che convinzione:*

CATERINA

Non vi sgualcite, altrimenti vi lascio in casa.

56.

*Giunta davanti a Guglielmo, si accorge che le bimbe stanno succhiando i due zuccherini. Aggrotta le ciglia. Si avvicina e lo toglie dapprima a Irma che non reagisce, poi ad Adriana, che, invece, piagnucola per un attimo.*

CATERINA

Abbi pazienza Guglielmo!  
Adesso non è il momento. Vi sporchereste tutte. Li riavrete al ritorno.

*Si dirige alla credenza, l'apre e vi ripone i due zuccherini mentre dice:*

Le porto fuori a prendere un po' di sole. Vieni anche tu?

57.

*A queste parole, Irma e Adriana si entusiasmano. Adriana, con le braccia intorno al collo del padre ripete quasi a cantilena.*

ADRIANA

Sì, sì babbo, vieni con noi...

*Guglielmo si fa serio. Con dolcezza si scioglie dall'abbraccio di Adriana e scuote il capo.*

GUGLIELMO

No, ho da fare qui in paese.

IRMA

Ma oggi è domenica. Che devi fare?

58.

*Caterina fissa suo fratello e prova a insistere.*

CATERINA

Poi dovrai stare tanto tempo senza vederle.

59.

*Guglielmo posa in terra Adriana. Si alza, improvvisamente innervosito e risponde quasi brusco:*

GUGLIELMO

Non posso... Andate, andate voi.

60.

*Caterina prende le due bimbe per mano, che fissano stupite il padre, per il rapido mutamento d'umore e dice loro, materna:*

CATERINA

Via, state buone, il babbo ha da fare. Andiamo.

*Caterina guarda ancora una volta Guglielmo.*

*Poi, si avvia alla porta seguita dalle due bimbe che si voltano e salutano il padre con la mano prima di scomparire.*

61.

*Guglielmo resta un attimo in piedi accanto al tavolo a guardare in direzione della porta.*

NOTE — *Fabbisogno*: fiasco vino - cestello pane, bicchieri, piatti, tegami, pentole, posate, ecc.  
Cannelli di zucchero.

*Attori*: GUGLIELMO: vestito festa - libricino nero - matita.  
ADRIANA: vestito festa.  
IRMA: vestito festa nuovo.  
CATERINA: vestito festa.

#### SCENA NONA

CIMITERO. ESTERNO GIORNO

62.

*Guglielmo, che con un mazzetto di fiori campestri in mano, è fermo davanti alla tomba della moglie: un semplice tumulo di terra, in cima al quale è una semplice croce di marmo con il nome e la fotografia in smalto della moglie: la stessa che abbiamo visto nella stanza da letto.*

63.

*Guglielmo si piega e posa i fiori sul tumulo. Si rialza e resta ancora un attimo fermo.*

64.

*Poi, si muove, va verso una piccola tettoia in un angolo e tira fuori una vanga. Torna alla tomba e riassetta la terra tutto intorno al tumulo.*

FONDO

NOTE — *Fabbisogno*: foto moglie Guglielmo in smalto su tomba. Mazzetto fiori campestri - vasetto tomba - vanga.

*Attori*: GUGLIELMO: vestito festa - cappello.

SCENA DECIMA

BOSCO. ESTERNO GIORNO (POGGIO DELLE SUGHERE)

65.

*Uno spiazzo erboso, in alto, ai limiti del bosco. Guglielmo ha accanto Fiore - un boscaiolo sulla cinquantina, basso, tarchiato, coi capelli grigi tagliati a spazzola - e gli sta indicando con la mano fuori campo.*

66.

*Come vista dai due:*

*Una vallata boscosa con in fondo un torrente, scoperta lentamente in panoramica mentre continua:*

67.

*Fiore osserva. Sembra poco convinto. Tira lunghe boccate dal sigaro. Gli anni e le fatiche lo hanno reso pessimista e gli hanno tolto la voglia di parlare. Ma quando parla, ogni sua battuta cade come una sentenza.*

68.

GUGLIELMO (a Fiore)

Da qui puoi fartene un'idea. Sulla sinistra si segue il viottolo meno in due punti dove rientra...

VOCE GUGLIELMO (f. c.)

Sulla destra si va lungo la tagliata; e poi c'è come una spaccatura, che via via si allarga, giù fino al torrente.

GUGLIELMO

Come vedi, la parte alta è ottima...

FIORE

Uhm! In basso però... roba minuta!

GUGLIELMO

Lo so, ma...

FIORE (interrompendolo)

Macchia fradicia. Piena di rovi.

GUGLIELMO

Sì, ma...

FIORE (interrompendolo ancora)

Si taglierà male.

*Fiore volta le spalle e torna indietro. Guglielmo lo segue.*

69.

*Fiore emette un mugugno non si sa bene se di approvazione o no.  
Guglielmo insiste:*

70.

*Neanche questa affermazione scuote Fiore. Guglielmo rassegnato  
cambia discorso.*

71.

*Seguendoli, mentre si allontanano, la macchina scopre altri tre  
boscaioli: Amedeo, Francesco e Germano. Amedeo è coetaneo di  
Guglielmo. Francesco di poco più anziano. Sembra vecchio addi-  
rittura per via dei capelli bianchi. Germano è appena ventenne.*

72.

*Stanno finendo di scaricare due muli. Si vedono, già ammucchiati  
in terra, sacchi di provviste, coperte, accette, pennati, il paiolo  
della polenta, ecc.*

73.

GUGLIELMO (*un po' spazientito*)  
Va bene... va bene. Ho capito.  
Devi ammettere però che tre  
ettari di pineta e quattro e mezzo  
forteto a quel prezzo, è regalato.

GUGLIELMO  
Dalle nostre parti lo avrei pagato  
il doppio.

GUGLIELMO  
Vieni, si va a scegliere il posto  
per il capanno.

AMEDEO  
Ehi, Germano, hai sentito che ha  
detto il principale? Che è un  
buon affare per lui.

GERMANO  
Ma mica per noi.

AMEDEO  
Ce n'è del lavoro!

FRANCESCO  
Cinque mesi come minimo.

AMEDEO  
Dopotutto, fare il boscaiolo... è  
meglio che fare il contadino...

74

GERMANO

La disgrazia è d'essere nati in questi luoghi. A parte il contadino e il boscaiolo, che altro c'è fa fare?

AMEDEO

Facendo il boscaiolo almeno vedi un po' di mondo.

75.

GERMANO

Mondo! La Maremma è tutta così. Cammini, cammini, non incontri nessuno e non arrivi mai in nessun posto.

AMEDEO

E in che posto vorresti arrivare?

*Amedeo ridendo:*

76.

GERMANO

E che ne so! In un posto, ecco!

*Germano con un sospiro:*

NOTE — *Fabbisogno:* sigari toscani - 2 muli con basto - sacchi di provviste - coperte - accette - pennati - paiolo polenta - scatolette conserva - grossi pani - sacchetti pieni, ecc.

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIORE: tenuta lavoro.

AMEDEO: tenuta lavoro.

FRANCESCO: tenuta lavoro - pipa.

GERMANO: tenuta lavoro.

## SCENA UNDICESIMA

CAPANNO. ESTERNO GIORNO

77.

*La squadra lavora alla costruzione di un capannone di legno ormai quasi finito.*

78.

*Fiore - con energiche martellate - sta lavorando intorno alla porta fatta di piccoli tronchi d'albero tenuti insieme da due assi incrociate.*

79.

*Guglielmo, in cima al tetto, sta sistemando le zolle di terra sull'armatura di rami, la parte erbosa verso l'interno.*

80.

*Le prende man mano da Amedeo, a cavalcioni sull'armatura inferiore, al quale le porge Germano.*

81.

*Germano è ai piedi del capanno con davanti una scomessa e rudimentale carriola, nella quale si ammucchiano le zolle, che ha prelevato altrove, nel bosco.*

82.

*Francesco, poco distante, sta cercando di squadrare alla meglio, con l'accetta, delle assi che serviranno a costituire i letti coperti di stipe.*

83.

*A Germano una zolla sfugge di mano e gli ricade sul viso.*

GERMANO

Accidenti!

AMEDEO

Eh... stavi meglio ieri sera con la ragazza della fattoria.

GERMANO

E tu con tua moglie.

84.

AMEDEO

Così è la vita. Devi lavorare, dal momento che non sei nato signore.

DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno:* martelli - chiodi - molte zolle di terra - rudimentale carriola - molte assi - seghe - accette - sigari. .

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIORE: tenuta lavoro.

AMEDEO: tenuta lavoro.

FRANCESCO: tenuta lavoro - pipa.

GERMANO: tenuta lavoro.

SCENA DODICESIMA

BOSCO. ESTERNO GIORNO

85.

*Il taglio del bosco è cominciato. Tutta la squadra è al lavoro e la vallata risuona dei colpi di accetta.*

*Il lavoro procede risalendo la pendice.*

86.

*Guglielmo penetra nel folto del bosco. Supera a poco a poco Francesco, Amedeo, Germano, sparsi qua e là e intenti, ciascuno, a colpire un albero.*

87.

*Guglielmo sceglie il posto dove lavorare. Egli è vicino a Fiore. Esamina qualche albero, ne misura l'altezza, quindi si prepara ad attaccare il primo tronco.*

*Sputa sulle mani, impugna l'accetta e tira il primo colpo.*

88.

*Una scaglia schizza via. I colpi si fanno sempre più fitti. Saltano via schegge, frammenti, briciole.*

89.

*Mano a mano che i colpi prendono il loro ritmo giusto, il volto di Guglielmo, dapprima triste, si distende, si rasserenava. È evidente che il lavoro è la sola cosa che lo distrae.*

90.

*Ad un tratto si ferma per riposarsi: si drizza, si guarda intorno soddisfatto, aspira a pieni polmoni, presta orecchio ai colpi di accetta degli altri. Si rivolge a Fiore, ma le ultime due frasi le dice piuttosto a sé stesso, parlando tra i denti:*

91.

GUGLIELMO

Sono all'oscuro dei prezzi, ma che fa? Può andarmi male come può andarmi bene. Forse mi si poteva presentare un'occasione migliore. Ma non importa, l'essenziale è che mi sia rimesso a lavorare... Perdio! Se restavo

un altro po' senza far niente,  
finivo al manicomio. Mi sembra  
già di essere un altro.

*Poi riprende il lavoro con forza.*

DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno*: accette - pennati - pietre per arrotare

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIGLIO: tenuta lavoro.

AMEDEO: tenuta lavoro.

FRANCESCO: tenuta lavoro - pipa.

GERMANO: tenuta lavoro.

SCENA TREDICESIMA

TORRENTE. ESTERNO GIORNO

92.

*Un torrente fra i massi, in mezzo al bosco. Tra i rami bassi, si intravedono Guglielmo, Fiore, Amedeo, Francesco e Germano che si avvicinano.*

*Un fruscio e la voce di Germano che dice:*

GERMANO

Visto? Un fagiano! Avessi il fucile! Ma ora quando vado a casa per Natale lo prendo.

93.

*Sbucano fuori dalla macchia. Ognuno reca sotto il braccio un involto di panni da lavare.*

GUGLIELMO

Bada che il 31 dicembre chiude la caccia.

94.

*Germano e Amedeo saltando sui sassi superano lo stretto torrente e si pongono dall'altra parte di fronte a Guglielmo e Francesco.*

95.

*Lasciano cadere il proprio involto e Germano riprende, deluso:*

GERMANO

È vero. Non ci avevo pensato.

96.

*Accoccolati in terra cominciano a strofinare e a insaponare vigoro-*

samente i panni. Hanno un pezzo di sapone ciascuno, ma si passano l'un l'altro il bruschino che è in comune. Dopo un po', Germano guardandosi le mani dice:

97.

98.

*Immergendo la camicia nell'acqua e strofinandola sul sasso, continua.*

99.

*Alzando il volto verso Guglielmo.*

*Germano sorride e abbassando il volto dice:*

100.

*Anche Guglielmo sorride.*

*Strizza la sua camicia che mette da parte accanto a sé.*

GERMANO

Compiango le donne.

AMEDEO

Davvero. Certo che anche loro hanno il loro daffare.

FRANCESCO

È giusto che sia così. Se l'uomo lavora, la donna non deve stare con le mani in mano.

GERMANO

A me non andrebbe già lavorare come un negro e la moglie a casa a fare la signora.

Se non ci fosse stato di mezzo il militare, non avrei lasciato passare l'estate per prender moglie.

Voi quanti anni avevate quando prendeste moglie?

GUGLIELMO

Ventotto.

GERMANO

Un brutto numero.

GUGLIELMO

Oh, per questo delle nostre donne possiamo esser sicuri... Nel Nord è un'altra cosa...

Dopo la guerra sono rimasto ancora un anno militare. Bisognava vedere com'erano le ra-

gazze di lassù... Una libertà, anche nel parlare... Noi toscani restavamo a bocca aperta.

101.

*Ridono. Germano smette di lavare e si guarda le mani arrossate.*

GERMANO

Guardate le mani. Peggio che con l'accetta.

102.

*Guglielmo si alza strizzando una camicia.*

GUGLIELMO

L'acqua è peggio di tutto. L'inverno scorso mia moglie se le rovinò proprio. Le aveva tutte piagate e sanguinanti, per un mese non poté più fare il bucato, e nemmeno rigovernare. Per fortuna che con la buona stagione guarì.

*Si stacca dagli altri per andare a stendere la camicia e mentre stende a bassa voce continua:*

Per fortuna! Bella fortuna davvero, se tre mesi dopo è morta.

103.

*Gli altri lo hanno seguito con lo sguardo e ora riprendono a lavare in silenzio, imbarazzati. Tanto per rompere l'atmosfera che si è creata, Francesco picchia sulla spalla di Germano.*

FRANCESCO

Ehi... indovina questo: Merlo non sei, / tordo neppure, / Dunque chi sei?

104.

*Germano ci pensa sopra un po' poi chiede aggrottando la fronte:*

GERMANO

Come?

FRANCESCO

Merlo non sei, / tordo neppure, / dunque chi sei?

105.

*Germano ci pensa ancora ma poi si arrende.*

GUGLIELMO

Beh... avanti, che è?

106.

FRANCESCO

Il rospo.

107.

GERMANO (*allibito*)

Il rospo?!

FRANCESCO

Sì. Perché, non può essere?

*Germano fa il gesto di tirargli la camicia bagnata che ha in mano.*

#### DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno*: cinque grossi involti di panni da lavare - sapone bucato - bruschini.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIGLIO: tenuta lavoro.

AMEDEO: tenuta lavoro.

FRANCESCO: tenuta lavoro - pipa.

GERMANO: tenuta lavoro.

#### SCENA QUATTORDICESIMA

INTERNO CAPANNO. INTERNO SERA

108.

*L'interno del capanno è arredato con lo stretto necessario: un camino con il paiolo per la polenta, i letti coperti di stuoie e un tavolo al centro con una candela infilzata in una bottiglia. La candela è spenta e l'ambiente è rischiarato solo dai bagliori del fuoco del camino. I cinque boscaioli sono seduti sui loro letti o accovacciati a terra e fumano. Guglielmo appoggiato ad una panchetta fa i conti sul suo taccuino.*

109.

*Amedeo ha fabbricato una sigaretta con la cartina e l'ha passata a Germano che l'ha accesa ed ha aspirato la prima boccata subito tossendo.*

GERMANO (*ad Amedeo*)

Io non so come fai a fumare codesta roba. Mica è tabacco, è polvere da cannone.

110.

*Francesco che si sta rammendando uno strappo alla giacca, solleva la testa dal suo lavoro.*

111.

*Amedeo si è alzato e va a bere da un recipiente di terracotta. Asciugandosi la bocca con la mano, risponde:*

112.

*Francesco si avvicina al fuoco, in ginocchio, fruga fra gli sterpi e ne prende uno per riaccendere la pipa. Dà alcune tirate mentre si avvicina al tavolo e Germano scaccia il fumo con disgusto:*

113.

*Francesco si toglie la pipa dalla bocca e lo guarda, poi dice:*

*Nessuno fa caso a quello che ha detto. Allora Francesco, un po' deluso precisa:*

AMEDEO

Il tuo non è tabacco, è paglia.

FRANCESCO

Una volta ho conosciuto un tale a cui il tabacco che fuma Amedeo sarebbe sembrato zucchero. Lui ci mescolava foglie di cavolo seccate, grani di pepe e terriccio.

AMEDEO

Non era forse Beppino, quello che andava in Cecina a pescare le sanguisughe?

FRANCESCO

No, non era Beppino. Era il fratello di Beppino.

AMEDEO

Come aveva un fratello Beppino?

GERMANO

Anche il vostro tabacco è puzzolente. Ci potete ammazzare tutte le zanzare della Maremma.

FRANCESCO

Questa pipa me l'ha regalata uno stregone, che se ne serviva per le sue fatture.

FRANCESCO

Me l'ha regalata, Gianni Diavolo.

114.

*Amedeo, prendendo a fare un solitario, chiede stupito:*

115.

*Francesco con serietà, rimettendosi in bocca la pipa.*

*Dopo una pausa:*

116.

117.

*Francesco si toglie la pipa di bocca e protesta:*

118.

*Amedeo alza gli occhi dalle carte e chiede:*

119.

120.

AMEDEO

Come? È uno stregone Gianni Diavolo? Questa proprio mi riesce nuova.

FRANCESCO

S'intende, è uno stregone.

Altrimenti perché si chiamerebbe Gianni Diavolo?

GERMANO

Io lo conosco Gianni Diavolo. Abita a un tiro di schioppo da casa mia, e m'è sembrato sempre un uomo come tutti gli altri.

FRANCESCO

Avresti dovuto essere alla fattoria di Fosini, parlo di una decina d'anni fa: ora non diresti tante corbellerie.

AMEDEO

Che succedeva alla Fattoria di Fosini?

FRANCESCO

Succedevano delle cose straordinarie. Non si sa bene quello che succedeva.

GERMANO (*ironico*)

Gli asini volavano?

FRANCESCO

Proprio così. Volavano gli asini, i cavalli, i buoi e ogni specie di animali.

121.

*Fiore, che disteso sul letto con la testa volta verso la parete, sembrava addormentato, si gira all'improvviso e dice la sua:*

FIORE

Ne ho sentito parlare anch'io.

122.

*Germano si volge verso di lui, disorientato.*

GERMANO

Ma com'è possibile?

*Fiore non risponde e si rivolta dall'altra parte.*

123.

*Francesco prosegue:*

FRANCESCO

Perché c'erano le streghe. La notte montavano su quei poveri animali, cavalcandoli sfrenatamente. Li trovavano la mattina grondanti di sudore... Perché in una notte andavano a Roma e tornavano.

124.

FIORE

Perché proprio a Roma?

125.

FRANCESCO

Per sacrilegio. Fu chiamato Gianni Diavolo, e da allora non è più accaduto nulla.

126.

Sì, perché Gianni Diavolo ha il rimedio per tutte le malattie, delle bestie, e dei cristiani. (*A Guglielmo*) Voi non l'avete chiamato quando s'ammalò la vostra moglie?

127.

*Guglielmo alza appena un attimo gli occhi dal taccuino.*

GUGLIELMO

No.

FRANCESCO

Che specie di malattia era?

128.

*Guglielmo non risponde subito. Forse non risponderebbe se non si fosse fatto un silenzio di attesa. È chiaro che è geloso di quell'argomento e ne parla con fatica.*

GUGLIELMO

Qualcosa ai reni. Un'infezione. Ma non ci hanno capito niente.

FRANCESCO

Ah, così.

129.

GUGLIELMO

Dapprima, il dottore disse che erano i reni, e poi che forse dipendeva dal sangue. Ma chissà cos'era veramente. In dodici giorni è morta, ecco tutto.

*(E riprende a fare i conti).*

130.

*Francesco, presso il fuoco, riaccende la pipa. Accanto a lui, Germano, chiede insistentemente:*

GERMANO

Dai Francesco racconta qualche novella.

131.

*Francesco continua a frugare nella pipa.*

FRANCESCO

Un tempo ne sapevo molte, ma ora mi fa difetto la memoria. Quella di Palorsino, quella della capra Margullo, quella della Bella del Sole. Quella della Bella del Sole era lunga, non bastavano tre serate per arrivare in fondo.

132.

GERMANO

E allora raccontala, è quello che ci vuole, comincia stasera e finisci dopodomani.

FRANCESCO

Ma se ti dico che non me ne ricordo.

AMEDEO

Via che te ne ricordi.

133.

*Francesco si schiarisce la gola, ripone la pipa, tossisce, torna a schiarirsi la gola, poi comincia a parlare.*

FRANCESCO

Nei tempi passati, il re di Portogallo aveva una figlia, in onore della quale diede una magnifica cacciata...

134.

*Dopo le prime parole di Francesco, Guglielmo si alza ed esce dal capanno lasciando la porta aperta.*

NOTE: *Fabbisogno*: Legna per fuoco (Impianto Pibigas) - Sigari e sigarette - tabacco - cartine - fiammiferi - ago - filo - boccale con acqua da bere - carte da gioco.

*Attori*:  
GUGLIELMO: tenuta lavoro - libricino nero - matita.  
FIORE: tenuta lavoro.  
AMEDEO: tenuta lavoro.  
GERMANO: tenuta lavoro.  
FRANCESCO: tenuta lavoro - pipa.

#### SCENA QUINDICESIMA

CAPANNO. ESTERNO NOTTE

135.

*Guglielmo esce dal capanno.  
La luna illumina lo spiazzo.*

136.

*Guglielmo si muove a caso, qua e là, poi ad un tratto si ferma, colpito dallo spettacolo che gli si offre dinnanzi.*

137.

*Il pendio erboso è madido di luce. Le ombre sghembe della*

capanna e delle piante che il taglio ha rispettato risaltano nere come l'inchiostro. Nel crinale di fronte ciascun albero spicca isolato, sì che sarebbe possibile contarli. In basso si snoda il nastro luccicante del torrente.

137 bis.

*Guglielmo fissa a lungo il paesaggio assorto.*

*Intanto anche un'ombra, Fiore, esce dal capanno. Si ferma a due passi da Guglielmo.*

*Guglielmo torna a guardare davanti a sé senza più occuparsi di Fiore. Ma si vede che continua a pensare alla stessa cosa.*

FIORE

Anche il mio figliolo è morto in dodici giorni. Gli venne subito la febbre alta e restò lì come morto. Non parlò nemmeno più.

GUGLIELMO

Anche mia moglie gli ultimi giorni non parlava più.

VOCE GUGLIELMO

Non parlava più, ma voleva dirmi qualcosa. Mi fissava, mi fissava... poi, sfiduciata che io la potessi capire, voltava la faccia contro la parete, e due lacrime le scorrevano per le guance, io gliele asciugavo cercavo ancora il suo sguardo... Ma lei si ostinava a fissare la parete. Si aveva qualcosa da dirmi.

NOTE: *Fabbisogno:* Pompe per annaffiare.

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

#### SCENA SEDICESIMA

CAPANNO. INTERNO NOTTE

138.

*Ma nel capanno tutti dormono. Le luci sono state spente. La*



9 - Alberto Magnelli: *Composizione n. 0522 (1915)*



10 - Alberto Magnelli: *Calma favolosa* (1941)

*porta è rimasta aperta e il chiarore della luna imbianca il pavimento di terra battuta.*

139.

*Guglielmo rientra lentamente, senza far rumore. Si sdraia sulla sua cuccetta vestito e si copre appena con la coperta. Resta supino con le mani dietro la nuca, gli occhi fissi al soffitto.*

VOCE GUGLIELMO  
Che mi voleva dire?

DISSOLVE

NOTE: *Fabbisogno*: stessa scena 14.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.  
FIORE: tenuta lavoro.  
AMEDEO: tenuta lavoro.  
GERMANO: tenuta lavoro.  
FRANCESCO: tenuta lavoro.

#### SCENA DICIASSETTESIMA

BOSCO. ESTERNO GIORNO

140.

*La squadra è di nuovo al lavoro. Il pendio è ormai tutto tagliato: ogni dieci piani uno è stato risparmiato.*

141.

*Ora hanno attaccato la macchia e lavorano tra i rovi graffiandosi il viso e le mani e immollandosi tutti di brina.*

DISSOLVE

NOTE: *Fabbisogno*: accette - pennati - acqua per innaffiare - accette corte.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.  
FIORE: tenuta lavoro.  
AMEDEO: tenuta lavoro.  
FRANCESCO: tenuta lavoro - pipa.  
GERMANO: tenuta lavoro.

SCENA DICIOTTESIMA

CAPANNO. INTERNO GIORNO

142.

*Amedeo, Francesco e Germano, rivestiti coi panni migliori, si preparano a partire.*

143.

*Ognuno di essi è occupato in faccende diverse. Chi finisce di chiudere il sacco, chi, seduto sul letto, si abbottona il panciotto, chi, come Germano, ha tirato fuori un frammento di specchio e si liscia i capelli davanti ad esso e canticchia.*

144.

*Guglielmo, in tenuta di lavoro, fa i suoi conti sul libricino.*

145.

*Si apre la porta, ed entra Fiore. È vestito come il solito. L'acchetta sulla spalla.*

146.

*Germano si volta, continuando a pettinarsi chiede:*

GERMANO

Tu non vieni?

*Fiore posa l'acchetta in un angolo e alza le spalle. Risponde in tono burbero:*

FIORE

Meglio nella macchia che a casa.

*Germano canterella e finisce di prepararsi.*

147.

*Amedeo imbraccia il sacco e si avvicina al tavolo. Dando un'occhiata a Fiore mormora:*

AMEDEO

Avresti dovuto nascere orso.

... Allora? Ti decidi?

*Rivolto a Guglielmo, dice:*

148.

*Guglielmo alza lo sguardo sui suoi conti. Risponde con una certa esitazione.*

GUGLIELMO

Rimango qui. Di' a mia sorella che ho avuto paura di strapaz-

*Tornando a prendere appunti, aggiunge:*

149.

*Amedeo insiste:*

150.

*Guglielmo si irrigidisce e non risponde. Amedeo lo fissa ancora per un attimo, poi, Germano gli batte la mano sulla spalla e dice:*

151.

*Francesco, Germano, Amedeo si avviano verso la porta. Salutano festosamente.*

*Ridono ed escono. Le loro voci si sentono per un poco, poi si spengono.*

152.

*Guglielmo si alza dal tavolo. Va alla porta e, appoggiato allo stipite, resta a guardare fuori verso i compagni che si allontanano. Poi si volta verso Fiore, desideroso di cominciare un discorso.*

*Fiore, intento a versarsi dell'acqua in un bacile e a lavarsi, risponde con un mugugno, appena percettibile.*

zarmi col viaggio. Dille che mi dispiaceva lasciar solo Fiore.

... E poi, per due giorni soli...

AMEDEO

Però... se fosse stata viva tua moglie, ci saresti venuto a casa.

GERMANO

Andiamo che la strada fino a Massa è lunga. E se perdiamo la corriera, addio vacanza...

VOCI

Beh, arrivederci.

A domenica sera.

Non ci farete mica trovare il taglio finito?

GUGLIELMO

Sarei andato volentieri, ma dopo la disgrazia...

DISSOLVE

NOTE: *Fabbisogno*: frammento specchio - pettine - brocca con acqua e bacile.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro - libricino nero - matita.

FIGLIO: tenuta lavoro - accetta.

AMEDEO: vestito festa - sacco.

FRANCESCO: vestito festa - sacco.

GERMANO: vestito festa - sacco.

## SCENA DICIANNOVESIMA

ESTERNO CAPANNO. ESTERNO GIORNO

153.

*Guglielmo e Fiore sono seduti a terra con le spalle appoggiate alla parete del capanno. Davanti a loro...*

154.

*La vallata inondata di sole*

*Si sente venire di lontano uno scampanio festoso.*

155.

*Guglielmo a Fiore:*

GUGLIELMO

Siamo abbastanza avanti con il lavoro, non ti pare?

FIGLIO

Mah. Potevamo essere più avanti.

GUGLIELMO

Finora s'è tagliato bene.

156.

FIGLIO

Sì, ma nella macchia... Metà del tempo andrà via per scherzare.

GUGLIELMO

Non sarà peggio dell'anno scorso a Caiani.

157.

*Fiore, sempre calmo, replica*

FIGLIO

Tre volte peggio.

*Guglielmo protesta vivacemente.*

GUGLIELMO

Ma se quello era tutto un fradiciume.

158.

*Fiore non risponde. Guglielmo lo sta a guardare per un attimo, poi con gesto esasperato, volta le spalle. Si capisce che si frena per non farsi cattivo sangue. Si volta e con più calma riprende a parlare:*

*Più conciliante:*

*Deciso, torna sul primo pensiero:*

*Guarda Fiore aspettando una risposta che non viene. Esasperato, si alza e afferra un' accetta.*

159.

*Fiore, resta un' attimo a guardarlo allontanarsi, poi con calma prende un' accetta e gli va dietro.*

... Certo, finora il tempo ci ha aiutato. Abbiamo avuto un novembre e un dicembre come se ne vedevano di rado...

... Forse, tenendo conto del tempo, è stato un errore non cominciare dal basso...

comunque, con la macchia di Caiani, non c'è nemmeno da far confronti.

Sarà anche Natale ma meglio lavorare. Non ci so stare senza far nulla

NOTE — *Fabbisogno:* accette - pennati.

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIORE: tenuta lavoro.

#### SCENA VENTESIMA

BOSCO. ESTERNO GIORNO

160.

*Guglielmo lavora con l' accetta.*

161.

*Fiore poco lontano fa la stessa cosa.*

162.

*Guglielmo si arresta un attimo per asciugarsi il sudore.  
Poi riprende a lavorare.*

VOCE GUGLIELMO

Avrei fatto meglio ad andare. Dio mio, diventerò peggio di Fiore. Per quanto... forse non è un male. Lui almeno non sente nulla. Nemmeno la morte del figlio ha sentito. Meglio essere come Fiore, e come Francesco che non ha nessuno al mondo.

NOTE — *Fabbisogno*: accetta - pennati.  
*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.  
FIORE: tenuta lavoro.

#### SCENA VENTUNESIMA

CAPANNO. ESTERNO GIORNO

163.

*Un boscaiolo viene avanti verso il capanno.  
Quando è più vicino si tocca il berretto a mo' di saluto.*

BOSCAIOLO  
Salute!

164.

*Davanti alla porta del capanno Guglielmo si sta lavando a dorso nudo mentre Fiore affila un'accetta.*

GUGLIELMO  
Buongiorno.

BOSCAIOLO  
Siamo accampati a un'ora da qui. Potete prestarci qualche chilo di farina gialla? Ci ritorniamo alla fattoria della Marsiliana ma in questi giorni di Natale non ci danno retta.

165.

166.

GUGLIELMO  
Quanti siete?  
BOSCAIOLO  
Diciotto. Tutti di Pistoia.  
GUGLIELMO  
Entrate.

NOTE — *Fabbisogno*: bacile - brocca con acqua - sapone - asciugamano - accetta - pietra per affilare.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIORE: tenuta lavoro.

BOSCAIOLO FARINA.

### SCENA VENTIDUESIMA

CAPANNO. INTERNO GIORNO

167.

*Guglielmo entra e prende la farina da un sacco. Il boscaiolo lo aiuta.*

168.

*Fiore prende la bottiglia del vino e riempito un bicchiere lo offre al boscaiolo.*

*Il boscaiolo alza il bicchiere e dice:*

FIORE  
Asciuga il sudore.  
BOSCAIOLO  
Alla salute!

169.

*Fiore vuole versarne ancora, ma il boscaiolo ferma il braccio e capovolge il bicchiere.*

FIORE  
Avete già acceso?  
BOSCAIOLO  
Cominciamo a cuocere dopo  
Capodanno.

170.

*Guglielmo gli porge un sacchetto di farina.*

Ve lo riporterò dopodomani.

*Guglielmo fa un cenno con la mano per dire di non preoccuparsi, aggiunge:*

*Il boscaiolo uscendo, da fuori dice:*

171.

*Guglielmo rimane fermo sulla porta per qualche istante, poi si volta e dice a Fiore:*

*Guglielmo lo guarda. Sta per dire qualche cosa. Poi si frena e va verso il fuoco e lo riattizza. Il fuoco si leva alto.*

GUGLIELMO

Verremo noi a farvi una visita domenica prossima.

BOSCAIOLO (*f. c.*)

Prendete giù per il torrente non vi sbaglierete. Grazie, arrivederci.

GUGLIELMO

Forse troverò lì il boscaiolo che m'occorre. Da noi in Maremma non ce ne sono.

FIORE

Ci vorrà uno che sappia il fatto suo, con quella legna bagnata.

DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno:* sacco di farina gialla - mestolo per farina - sacchetto tela - bicchieri - vino - legna per fuoco (Impianti Pibigas).

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

FIORE: tenuta lavoro.

BOSCAIOLO FARINA

SCENA VENTITREESIMA

CAPANNO. INTERNO SERA

172.

*Il fuoco sta perdendo di vigore. È sera. Sul tavolo, le scodelle vuote della cena, un pezzo di pane, il fiasco. Fiore e Guglielmo sono a letto.*

*Dal di fuori si sentono avvicinarsi Francesco, Amedeo, Germano che ridono e parlano.*

173.

*Si spalanca la porta del capanno con una certa furia. Entra per primo Germano che esclama ad alta voce:*

GERMANO

Buona sera, gente.

*Amedeo lo zittisce. E Germano gli rifà il verso, dicendo:*

Ssst. Dormono tutti.

*Francesco e Amedeo si avvicinano ai loro letti. Francesco comincia a spogliarsi.*

174.

*Amedeo dà un'occhiata a Guglielmo che non si è mosso. Anche lui comincia a spogliarsi.*

175.

*La fiamma si spegne completamente. Nel capanno c'è un gran silenzio; tutti sono ravvolti nelle coperte.*

176.

*Guglielmo solleva il capo dal cuscino e si volta verso il letto di Amedeo. Lo chiama piano:*

GUGLIELMO

... Amedeo!

*Amedeo non risponde.*

*Guglielmo si tira su e torna a chiamare*

Amedeo!

*Amedeo si scuote. Si volta e insonnolito chiede:*

AMEDEO

Che c'è?

*Anche lui si tira su e guarda Guglielmo.*

177.

*Guglielmo accende una sigaretta che passa ad Amedeo, poi ne accende un'altra per sé.*

GUGLIELMO

Come sta Caterina?

AMEDEO

Sta bene. Le ha fatto dispiacere che tu non sia venuto.

GUGLIELMO

Le hai spiegato che...

178.

*Amedeo, quasi impacciato, risponde:*

AMEDEO

Per la verità non sono stato a farle tante spiegazioni. Avrà capito da sé.

*Guglielmo, soprapensiero, dice quasi a se stesso.*

GUGLIELMO

Sì.

*Poi, più interessato:*

Le bimbe le hai viste?

AMEDEO

Ho visto quella grande.

179.

*Guglielmo tornando a stendersi chiede:*

GUGLIELMO

A casa tua tutti bene?

*Amedeo si avvolge nella coperta e risponde:*

AMEDEO

Grazie a Dio, sì.

#### FONDU

NOTE — *Fabbisogno:* legna per fuoco (Impianto Pibigas) - scodelle sporche - bicchieri - vino - pezzi di pane - sigarette - fiammiferi.

*Attori:*

GUGLIELMO: maglia e mutandoni.

FIORE: maglia e mutandoni.

AMEDEO: vestito festa (sotto maglia e mutandoni).

FRANCESCO: vestito festa (sotto maglia e mutandoni).

GERMANO: vestito festa (sotto maglia e mutandoni).

SCENA VENTIQUATTRESIMA

TORRENTE. ESTERNO GIORNO

180.

*Guglielmo e Germano camminano lungo il torrente. Lo attraversano. Guglielmo esita sulla strada da prendere, poi, infilando un viottolo che s'inerpica per la boscaglia, dice:*

GUGLIELMO  
Di qui.

181.

*La boscaglia s'infittisce. Il viottolo è ora uno stretto corridoio tra due pareti di bosco. Ad una biforcazione, Guglielmo esita ancora, poi, scopre un ramo reciso all'imbocco del viottolo giusto. Lo mostra a Germano, che assentisce, e proseguono.*

182.

*Avanzano per il bosco e ad un tratto sbucano su...*

NOTE — *Fabbisogno:*

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.  
GERMANO: tenuta lavoro.

SCENA VENTICINQUESIMA

SPIAZZO NEL BOSCO. ESTERNO GIORNO

183.

*Sullo spiazzo fra gli alberi, due capanni. In un canto, una donna che, accovacciata sui talloni, rimestola in un paiolo fumante. La donna si volta, guarda Guglielmo e Germano e torna alla sua occupazione senza dir niente. Indossa i pantaloni e una giacca da uomo; tozza e grassa, ha i capelli grigiastri. Tutto il suo aspetto denuncia la mancanza di qualsiasi femminilità.*

184.

*Guglielmo si avvicina e chiede:*

GUGLIELMO

Dove sono gli uomini?

*La donna senza alzare il volto risponde, indicando con la testa:*

DONNA

Avanti.

*Guglielmo e Germano proseguono il cammino.*

185.

*Germano, che è rimasto molto stupito dall'aspetto di quella donna, si volta indietro più volte, per accertarsi di aver visto bene.*

186.

*Il bosco li nasconde presto alla vista.*

NOTE — *Fabbisogno:* fuoco (Pibigas) - trespolo con paiolo e polenta - grosso mestolo.

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

GERMANO: tenuta lavoro.

PRIMA DONNA BOSCAIOLO: pantaloni e giacca uomo.

## SCENA VENTISEIESIMA

BOSCO. ESTERNO GIORNO

187.

*Sentiero nel bosco. Guglielmo spiega a Germano, mentre camminano:*

GUGLIELMO

Non lo sapevi. I pistoiesi passano parecchi mesi nel bosco. Così si portano dietro le donne. E queste non solo lavano e fanno da cucina ma aiutano anche a tagliare e a cuocere...

*Germano è soprapensiero, Guglielmo continua:*

188.

*Germano vuole esprimere la sua meraviglia e dice con malizia:*

Le donne dei montanari sono come noi uomini.

GERMANO

L'ho visto. Portano anche i calzoni.

GUGLIELMO

E fumano.

189.

*Germano torna a chiedere con stupore malizioso*

GERMANO

Ma dormono tutti insieme, uomini e donne?

*I due stanno sbucando in un altro spiazzo, che s'intravede nel fondo. Guglielmo dice in fretta:*

GUGLIELMO

Si capisce.

190.

*Germano tra sé, quasi eccitato:*

GERMANO

Be', non deve essere mica una brutta vita.

NOTE — *Fabbisogno:*

*Attori:*

GUGLIELMO: tenuta lavoro.

GERMANO: tenuta lavoro.

## SCENA VENTISETTESIMA

SPIAZZO NEL BOSCO. ESTERNO GIORNO

191.

*Degli uomini sono intenti a costruire un capanno. C'è anche una donna, nella stessa tenuta della prima, anch'essa di età indecifrabile. L'armatura del capanno è già montata, e ora*

*si provvede al rivestimento. Gli uomini e la donna hanno formato una catena e si passano l'un l'altro le zolle, mentre due, arrampicati sulle scale, provvedono a collocarle sul tetto.*

192.

*Guglielmo dice, avvicinandosi:*

GUGLIELMO  
Buona sera.

*L'ultimo uomo della fila è quello stesso che si è recato a prendere la farina. Interrompe il lavoro e va verso Guglielmo, il quale, indicando il capanno dice:*

GUGLIELMO  
Vedo che costruite un altro capanno.  
BOSCAIOLO  
È per una squadra del mio paese, che deve arrivare questa settimana...

193.

*Prende Guglielmo per un braccio e dice:*

Via, venite a bere.

NOTE — *Fabbisogno:* armatura capanno - tronchi tagliati - tavoie - accette - martelli - chiodi - vecchia carriola - molte zolle erbose - scala rudimentale.

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.  
GERMANO: tenuta lavoro.  
BOSCAIOLO FARINA.  
I BOSCAIOLI  
SECONDA DONNA BOSCAIOLO: pantaloni e giacca uomo.

#### SCENA VENTOTTESIMA

SECONDO SPIAZZO NEL BOSCO. ESTERNO GIORNO

194.

*Lo stesso capanno di prima, con la donna accovacciata davanti al paiolo. I tre arrivano sullo spiazzo e il boscaiolo dice alla donna:*

*La donna si alza. Entra nel capanno, ne esce con un fiasco e lo dà all'uomo, che lo tende a Guglielmo.*

195.

*Guglielmo beve al fiasco, poi lo passa a Germano. E questi all'uomo che, dopo aver bevuto si asciuga col dorso della manica.*

*Guglielmo sorride.*

*Germano segue intanto con curiosità i movimenti della donna.*

196.

*Questa ha raccolto un'ascia e spezza la legna, per alimentare il fuoco.*

197.

*Il boscaiolo risponde a Guglielmo:*

198.

*L'uomo aggrota le sopracciglia, come per ricordare. Poi, esclama:*

199.

*Germano accenna ad aiutare la donna. Prende qualche legna, ma la donna, borbottando qualcosa d'incomprensibile, gliela strappa quasi sgarbatamente di mano. Germano resta colpito e resta meravigliato a guardarla.*

BOSCAIOLO  
Portaci da bere.

GUGLIELMO  
Allora, alla salute.

BOSCAIOLO  
Avete durato fatica a trovarci?

GUGLIELMO  
Oh, no. Siamo pratici di queste macchie, ormai.

BOSCAIOLO  
Siete di queste parti?

GUGLIELMO  
Non proprio di qui. Di San Dalmazio. Pomarance.

BOSCAIOLO  
Oh, sì, Pomarance. Sono venuto una volta a tagliare da quelle parti.

200.

*Guglielmo intanto continua a parlare col boscaiolo.*

GUGLIELMO

Sono venuto anche per fissare un carbonaio.

BOSCAIOLO

Ce ne sono di buoni al mio paese. Per quando vi occorre?

*Il boscaiolo entra nel capanno e ne esce subito con un sacchetto pieno che mette accanto a Guglielmo.*

201.

*Germano si avvicina ai due, voltandosi ancora ad osservare la donna, e prende il sacchetto in spalle. Guglielmo risponde:*

GUGLIELMO

Per la seconda quindicina di febbraio.

BOSCAIOLO

Va bene, state tranquilli.

GUGLIELMO

Per la paga...

BOSCAIOLO

Oh, vi troverete d'accordo.

*S'incamminano tutti e tre verso la fine dello spiazzo.*

#### DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno:* fuoco (Pibigas) - trespolo con paiolo e polenta - lungo mestolone - fiasco vino - corta ascia - legna da tagliare - sacchetto pieno farina.

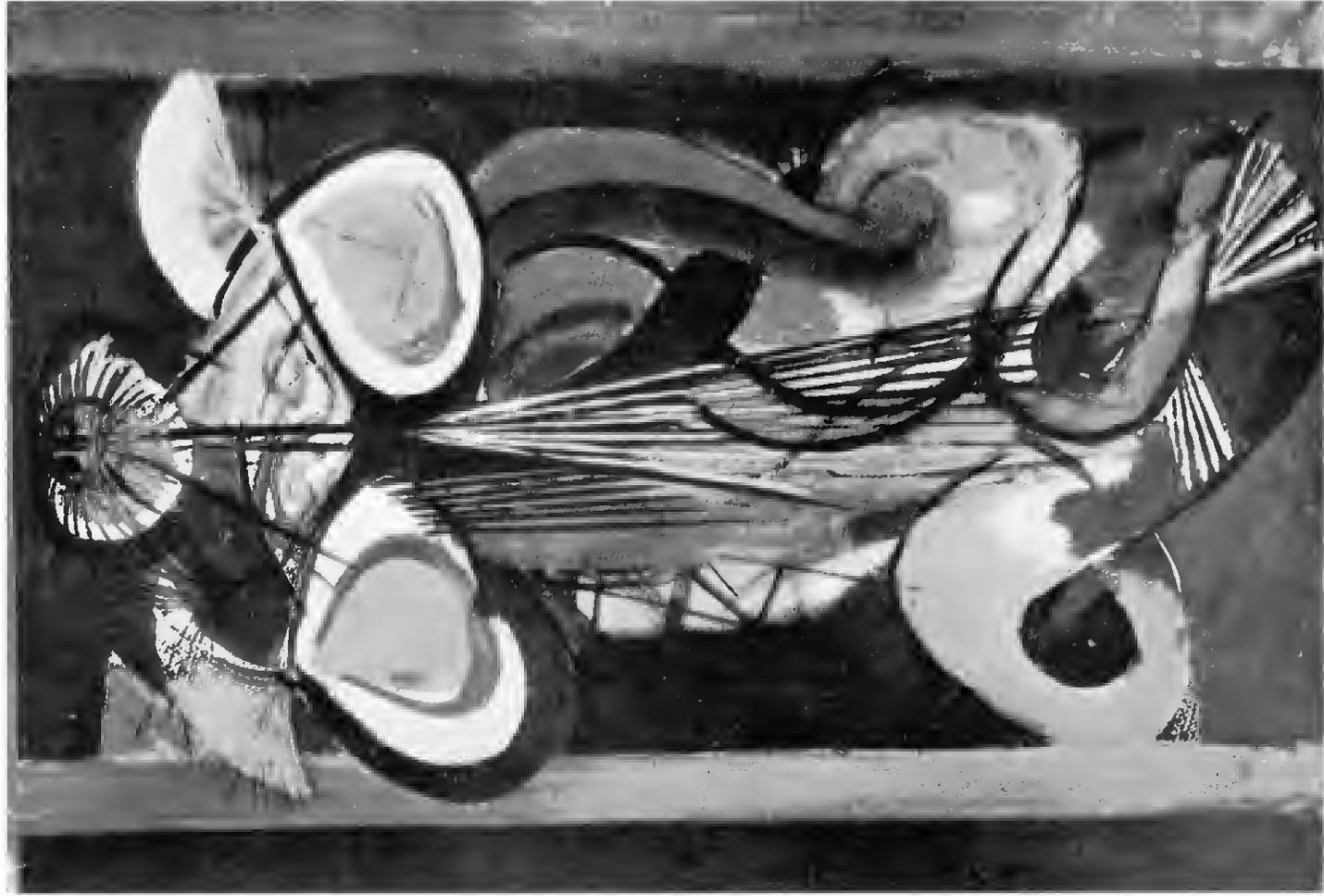
*Attori:*

GUGLIELMO: tenuta lavoro.

GERMANO: tenuta lavoro.

BOSCAIOLO FARINA.

PRIMA DONNA BOSCAIOLO: pantaloni, giacca uomo.



11 - Luigi Spazzapan: *Santone* (1948)



12 - Luigi Spazzapan: *Via Marco* (1990)

SCENA VENTINOVESIMA

TORRENTE. ESTERNO GIORNO

203.

*Germano e Guglielmo tornano indietro lungo il torrente, Germano si sistema meglio il sacchetto di farina sulle spalle e dice rivolto a Guglielmo:*

GERMANO

Ci sembra a noi di vivere come le bestie, ma quelli sono anche peggio. Avete visto la donna? Giusto dai capelli, si vedeva che erano donne. E poi, che lingua parlano... io non capisco una parola.

*Guglielmo risponde gravemente:*

GUGLIELMO

È povera gente. Noi siamo signori, in confronto.

NOTE — *Fabbisogno:* sacchetto farina.

*Attori:* GUGLIELMO: tenuta lavoro.

GERMANO: tenuta lavoro - con sacchetto farina sulle spalle.

SCENA TRENTESIMA

BOSCO. ESTERNO NOTTE

205.

*Il cielo viene squarciato da lampi, cui seguono tuoni e pioggia torrenziale.*

206.

*Il bosco è illuminato, a tratti, da bagliori. Gli alberi sono piegati dalla furia del vento che l'investe.*

207.

*Al chiarore dei lampi la capanna dei boscaioli sferzata dalla pioggia.*

NOTE — *Fabbisogno*: carboni per effetto lampi.

SCENA TRENTUNESIMA

CAPANNO. INTERNO NOTTE. GIORNO. NOTTE

208.

*La luce dei lampi illumina a tratti l'interno del capanno.  
Tutti e cinque i boscaioli dormono sui loro giacigli.*

209.

*Guglielmo è sveglio e sta in ascolto.*

GUGLIELMO (*bisbigliando*)  
Senti che acqua, Fiore?

FIORE (*sgarbatamente*)  
Non sono mica sordo.

GUGLIELMO  
Speriamo che duri poco...

FIORE (*convinto del contrario*)  
Da come è cominciata!... (*ancor più pessimista*).  
Infradicerà tutto!

GUGLIELMO (*spazientato*)  
Non si poteva mica pretendere che...

210.

*Si interrompe, rinunciando a convincere Fiore. Con un gesto di dispetto si riavvolge nella coperta.*

210

211.

*In un punto del pavimento cadono gocce di pioggia. Entra in campo un piede nudo che spinge un barattolo. Le gocce cadono dentro il barattolo.*

DISSOLVE

212.

*Il barattolo è pieno d'acqua. Dal barattolo carr. ind. a scoprire il totale del capanno. È giorno. Fuori la pioggia continua incessante.*

213.

*Amedeo, Francesco, Fiore e Guglielmo sono svegli. Chi è rimasto a letto, chi è in piedi, occupato ad affilare un'accetta, chi accende il fuoco e prepara il caffè. Germano continua a dormire.*

214.

*Amedeo, grattandosi la testa dice:*

AMEDEO

Credevo che ci portasse via, col capanno e tutto.

FRANCESCO

Che tempo da lupi!

GUGLIELMO

Vedrai che oggi non potremo nemmeno mettere il naso fuori.

*Tuono*

215.

*Si sente un tuono più forte degli altri. Germano salta su, svegliandosi di colpo e chiede tutto assonnato:*

GERMANO

Cosa c'è?

AMEDEO

Te davvero non ti sveglierebbero nemmeno le cannonate.

FRANCESCO

Beata gioventù!

*Amedeo ride e risponde:*

216.

*Una goccia cade sul viso di Germano il quale finalmente capisce e si rizza di scatto.*

GERMANO

Ci piove in casa, ragazzi.

217.

*Amedeo che ha la sigaretta in mano si sposta per sfottare Germano ridendo:*

AMEDEO

Finalmente se n'è accorto... (*smettendo di colpo di ridere*) Accidenti!

GERMANO

Che cosa ti succede?

218.

AMEDEO

Mi è caduta una goccia proprio sulla sigaretta, plaf, e me l'ha spenta.

219.

*Francesco ha ritirato il caffè dal fuoco e si mette nel mezzo del capanno con un mestolo.*

FRANCESCO

Il caffè è pronto.

220.

*Gli altri gli passano davanti con i gavettini in fila uno dietro l'altro, come i soldati.*

GERMANO

Non vedo l'ora di andare soldato...

AMEDEO

Cosa ti aspetti?

GERMANO

Meglio che qua.

FRANCESCO

Non ti lamentare, ragazzo. Vorrei riaverli, i miei vent'anni.

221.

GERMANO

Qui bisogna alzarsi la mattina alle cinque.

212

222.

*Amedeo con un gesto espressivo.*

223.

*Tutti ridono. Germano fa il gesto di dare una sberla ad Amedeo. Finiscono di bere il caffè, poi Germano dice:*

224.

*Germano accende la candela. Gli altri, finito di bere il caffè, si dispongono intorno al tavolo e la partita incomincia.*

225.

*Guglielmo si siede da una parte, tira fuori il taccuino e il lapis e si mette a fare dei conti.  
La M. D. P. carrella lentamente su lui fino a P. P.*

AMEDEO

Là ti fanno alzare alle quattro.

GERMANO

Speriamo che mi mandino nel Veneto. Se è vero che le ragazze di lassù sono come dicono...

AMEDEO

Attento a non pigliar moglie, però... non potresti più fare il boscaiolo.

GERMANO

Perché?

AMEDEO

Rimarresti intricato nei rami.

GERMANO

Forza, facciamo una partita.

AMEDEO

Come, di mattinata?

GERMANO

E che differenza c'è tra mattina e sera! ora qui è sempre sera, per noi.

...Stiamo io e Francesco contro te e... Fiore. Su, dà le carte.

*Sul P. P. di Guglielmo silenzioso e assorto, il suo pensiero espresso dalla sua voce:*

226.

*I quattro giocatori sono seduti ancora al tavolo e giocano ma distrattamente, sbadigliando.*

227.

*Canticchia sottovoce sull'aria degli stornelli:*

228.

*Germano si tira su e chiede incuriosito:*

229.

VOCE GUGLIELMO

Perché penso a queste cose?  
Perché faccio tutti questi conti?  
Che m'importa guadagnare mille lire più o meno? Vorrei tornare un semplice taglialegna, ma che lei fosse ancora viva!

GERMANO

Che ore sono?

AMEDEO

Le quattro.

GERMANO

Le quattro? Come faremo a passare questa giornata?

FRANCESCO

Passa la vita, vuoi che non passi un giorno?

«Io me ne voglio andare in California, dove si fa la vita spensierata...»

GERMANO

Veramente vorresti andare in California, Francesco?

FRANCESCO

E come no? Da giovane dovevo andare in America: poi mi ammalai, e non potei più partire. Ma anche ora, se mi dicessero: «Andiamo in America», sarei pronto a tentare la fortuna....»

*Riprende a canticchiare mentre il gioco si trascina stancamente, il rumore della pioggia si fa più insistente.*

DISSOLVE

230.

*È notte. Il rumore della pioggia continua incessante. Amedeo e Germano sono accoccolati intorno a Francesco. Sono svestiti, e la maglia e le mutande lunghe che indossano mostrano i rattoppi. Fiore in disparte intaglia un bastone.*

231.

232.

233.

234.

*Francesco si volta un attimo per rispondere ad Amedeo.*

235.

FRANCESCO

Il Moriani fu ammazzato qui, insieme al fratello che s'era fatto anche lui brigante per stargli vicino, mentre il Breccia, il terzo della banda, venne preso vivo.

AMEDEO

Come qui? Vuoi dire dalla parte di Castelnuovo?

FRANCESCO

No, qui, qui, dove siamo noi a tagliare.

AMEDEO

Eh, via. Fu ammazzato sopra Castelnuovo. Il mio povero babbo c'è stato a vederlo. Lo tennero esposto due giorni.

FRANCESCO

Lo ammazzarono ai Tre Alberi, questo lo sai almeno?

AMEDEO

Sì, mi pare che il posto preciso si chiamasse così.

FRANCESCO

E i Tre Alberi erano appunto quei tre lecci che abbiamo abbattuto pochi giorni fa. Tu non ci

236.

*Germano, spazientito esclama:*

237.

*Francesco senza scomporsi riprende a parlare.*

*Si interrompe e tende l'orecchio.*

238.

*Germano va alla finestra e guarda fuori.*

avrà fatto caso, ma nei tronchi  
c'erano ancora i segni delle  
pallottole.

AMEDEO

Eppure ho sempre saputo...

GERMANO

Lascialo finire di raccontare.

FRANCESCO

Fu una spiata, altrimenti non lo  
avrebbero preso nemmeno in  
cent'anni. Quando si videro cir-  
condati...

Cos'è. Ha smesso di piovere?

GERMANO

Nevica!

#### FONDU

NOTE — *Fabbisogno*: coltello a serramanico e bastone da intagliare - effetto pioggia e vento -  
effetto lampi - effetto gocce dal soffitto - barattolo con acqua - accette - pietre  
per affilare - fuoco (pibigas) - mestolo - pentolino per caffè - sigarette - sigari -  
fiammiferi - cinque gavettini - candele - carte da gioco - libricino nero e matita.

*Attori*: GUGLIELMO: maglia - mutandoni e tenuta lavoro.

FIORE: maglia - mutandoni e tenuta lavoro.

AMEDEO: maglia - mutandoni e tenuta lavoro.

GERMANO: maglia - mutandoni e tenuta lavoro.

FRANCESCO: maglia - mutandoni e tenuta lavoro - pipa.

#### SCENA TRENTADUESIMA

BOSCO. ESTERNO GIORNO

239.

*Dettaglio di una accetta che picchia ritmicamente sul tronco di  
grosso albero.*

VOCE AMEDEO (*f. c.*)

Ragazzi, è arrivata la primavera.

*L'accetta smette di colpire.*

*Panoramica a scoprire l'uomo che la impugna; è Guglielmo il quale in maniche di camicia, la fronte madida di sudore, si rizza smettendo di lavorare. Sorride, si guarda intorno.*

240.

*Poco distante da lui, nel bosco ove restano ormai pochi alberi, gli altri quattro boscaioli, in maniche di camicia, sudati, inondati di sole. Anche essi sospendono il lavoro meno Fiore che invece continua a menar colpi di accetta. Si sentono intorno cantare gli uccelli.*

241.

*Amedeo fa grandi richiami, poi si china a raccogliere un fiore. Lo osserva e lo odora: è una primula. Lo mostra agli altri gridando:*

AMEDEO

Una primula!

242.

*Germano felice, riprende a menar colpi con gran lena.*

GERMANO

Forza ragazzi. Questi son gli ultimi colpi che diamo. Stasera si finisce e domani si torna a casa.

243.

*Amedeo riprende anche lui a lavorare.*

AMEDEO

Credi di trovare ancora libera la tua ragazza?

GERMANO

Se non fosse più libera, ne troverò un'altra. Tu piuttosto devi stare in pensiero.

AMEDEO

Perché?

GERMANO

Tua moglie non ti riconoscerà nemmeno, con codesta barba.

244.

AMEDEO

Me la farò, non dubitare. Mi farò la barba e mi metterò a nuovo, da sembrare un figurino.

245.

FRANCESCO (*richiamandoli all'ordine*)

Ohè, sbrighiamoci, se ce la vogliamo fare per stasera.

246.

*Guglielmo ancora non si decide a riprendere il lavoro. Resta a guardare gli altri che lavorano con foga, soprapensiero. Alla fine anche lui riprende ma lentamente, con sforzo quasi che l'accetta sia divenuta improvvisamente più pesante.*

#### DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno*: Accette - pennati - primule.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro in maniche di camicia.

FIGIORE: tenuta lavoro in maniche di camicia.

AMEDEO: tenuta lavoro in maniche di camicia.

GERMANO: tenuta lavoro in maniche di camicia.

FRANCESCO: tenuta lavoro in maniche di camicia - pipa.

#### SCENA TRENTATREESIMA

CAPANNO. INTERNO GIORNO

247.

*Germano, Amedeo, Francesco finiscono di chiudere i loro sacchi e di infilarli i giacconi.*

248.

*Germano ha intonato una canzone montanara e Amedeo, allegro quanto lui, gli fa l'accompagnamento con la bocca.*

NOTE — È Primavera. *Fabbisogno*: Sacchi.

*Attori*: GERMANO: abito festa - sacchi.

AMEDEO: abito festa - sacchi.

FRANCESCO: abito festa - sacchi.

SCENA TRENTAQUATTRESIMA

CAPANNO. ESTERNO GIORNO

249.

*Guglielmo è appoggiato alla porta del capanno. Guarda Fiore che raccoglie della legna che mette in un mucchio. Da dentro il capanno giunge l'allegro canto di Germano con l'accompagnamento di Amedeo.*

250.

*Dal capanno esce Francesco con il sacco sulle spalle. Dà la mano a Guglielmo e fa un cenno di saluto a Fiore.*

FRANCESCO

Allora, arrivederci principale.  
Ciao.

*Guglielmo stringe la mano di Francesco mentre Fiore risponde con un grugnito.*

*Escono insieme Amedeo e Germano coi loro sacchi.*

AMEDEO (*a Guglielmo*)

Perché non vieni anche tu?

GUGLIELMO

Abbiamo ancora qualcosa da sistemare io e Fiore prima che arrivi il carbonaio. Passa da Caterina e dille che domani o dopo sarò a casa anch'io.

GERMANO

Salute!

251.

*Si avviano dietro Francesco riprendendo subito la canzone e l'accompagnamento.*

252.

*Guglielmo resta a guardarli allontanarsi mentre per un po' si sente il loro canto.*

*Fiore, col carico della legna fra le braccia, si ferma e indicando f. c. borbotta:*

FIORE

Senti Amedeo come si sgola!

GUGLIELMO

Ha ragione. Lui ha la moglie  
che lo aspetta.

FIORE

Ho finito. Mi preparo e vado  
pure io.

GUGLIELMO

Ci vediamo in paese.

*Fiore entra nel capanno.*

DISSOLVE

NOTE — È Primavera. *Fabbisogno*: legna secca.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.  
FIORE: tenuta lavoro.  
AMEDEO: vestito festa - sacco.  
GERMANO: vestito festa - sacco.  
FRANCESCO: vestito festa - pipa.

SCENA TRENTACINQUESIMA

BOSCO. ESTERNO NOTTE

253.

*In uno spiazzo dietro il capanno, il carbonaio si dà da fare intorno a dei cumuli di terra che fumano. Egli esegue il lavoro in silenzio. Ad un tratto si volta al rumore di passi. Appare Guglielmo il quale esita a parlare, sembra impacciato. Infine dice:*

*Il carbonaio sembra non gradire l'offerta.*

GUGLIELMO

Posso darvi una mano?

CARBONAI0

Come mai in piedi? Vi credevo  
a dormire.

GUGLIELMO

Non m'è riuscito di prender  
sonno.

254.

*Il carbonaio lavora ancora un po' intorno ai cumuli, poi si volta e dice:*

*Accende la pipa e si siede su un tronco.*

255.

*Anche Guglielmo accende la sigaretta e sorridendo dice:*

*Si alza e prende una zolla di terra, con la quale tappa un buco in uno dei cumuli. Poi torna a sedersi e sospirando riprende a parlare.*

*Guarda Guglielmo e poiché questi non risponde continua:*

*Guglielmo sta per interromperlo con un gesto, ma il carbonaio continua.*

CARBONAIO

Ora la carbonaia fuma bene, possiamo farci una fumatina anche noi.

GUGLIELMO

Cotesto non è tabacco, è polvere di cannone.

CARBONAIO

Non c'è n'è molti che potrebbero fumare un tabacco simile. Ma vedete, un tabacco più leggero non mi soddisferebbe. Che volete, siamo abituati a respirare il carbone, le vostre sigarette ci sembrano roba da signorina.

...È dura la vita del carbonaio. Cosa credete voi boscaioli?

...Che sia peggio la vostra? A voi non accade mai di stare in piedi settantadue ore di seguito. Lavorare nei boschi è la morte peggiore che possa capitare a un uomo, ma tra il boscaiolo e il carbonaio c'è differenza. La vostra è ancora una vita da cristiani.

...È un lavoro faticoso, ma siete

260.

*Si guarda le mani e aggiunge:*

261.

*Guglielmo dà un'occhiata alle proprie mani, poi a quelle del carbonaio:*

262.

*Si alza e va a stappare un altro foro dei cumuli. Il fumo lo investe.*

263.

*Tossisce e continua:*

264.

*Guglielmo con lo sguardo fisso a terra dice lentamente:*

*Il carbonaio lo guarda interrogativamente. Guglielmo continua:*

265.

in comitiva e la sera vi mettete intorno al fuoco a far due chiacchiere...

...Confrontiamo le mani: voi le avete screpolate ma pulite; e invece le mie vedete?

...Il carbone si insinua sotto la pelle e non va più via. E succedono casi di avvelenamento. A forza di respirare carbone, finisce che l'organismo s'intossica, e in quarantotto ore si parte per l'altro mondo.

...Questa è la sorte che sta sempre sospesa sul nostro capo. A voi cosa può succedere? Se vi sfugge l'accetta, al massimo vi tagliate un piede o una mano.

GUGLIELMO

Conosco un mestiere più duro.

... Il minatore. Sono stato nella miniera di Boccheggiano a vedere il tavolame. Ho visto in che stato gli uomini escono dai pozzi.

CARBONAIO

Ma quanto fanno? Quanto dura il turno?

266.

GUGLIELMO

Otto ore, credo.

CARBONAIO

E che sono otto ore in confronto a settantadue? Loro fanno otto ore di lavoro e sedici di riposo, noi facciamo tre giorni di lavoro e uno di riposo. Questa è la differenza.

267.

GUGLIELMO

E tuttavia, sentite, lavorare sottoterra è la cosa peggiore che ci sia. Almeno qui, se ti capita una disgrazia, sei all'aria libera.

268.

*Il carbonaio scrolla la testa e ripete testardo:*

CARBONAIO

Non c'è mestiere peggio del carbonaio!

269.

GUGLIELMO

Quanti anni sono che lo fate?

CARBONAIO

Quaranta. Ho cominciato ad andare con mio padre quando avevo undici anni. Mio figlio, invece non ne ha voluto sapere. Dopo il servizio militare, ha preso moglie nel Veneto, ed è rimasto lassù, come bracciante. E delle due figliole, una morì, l'altra è andata a servizio a Modena.

270.

GUGLIELMO

Siete rimasto solo con vostra moglie allora?

271.

*Il carbonaio riprende a muoversi intorno ai suoi cumuli, e risponde senza voltarsi:*

CARBONAIO

Sono rimasto solo del tutto.

272.

*Guglielmo lo fissa poi, lentamente parla:*

273.

*Il carbonaio si leva la pipa di bocca, la rovescia e la batte su un sasso per scuoterne la cenere, e dice:*

274.

*Dopo una pausa, mentre pigia mezzo toscano nella pipa riprende a parlare:*

275.

*Quasi tra sé mentre accende la pipa.*

276.

*Più forte, rivolto a Guglielmo:*

*Guglielmo scuote la testa:*

Mia moglie è morta l'anno passato.

GUGLIELMO

Siete nelle mie condizioni, allora. Sono vedovo anch'io, da sette mesi.

CARBONAIO

È una brutta cosa rimaner soli, specialmente alla mia età.

CARBONAIO

...Non c'è differenza, ormai fra il tempo in cui lavoro e quello in cui sto a casa. Sono solo sul lavoro, sono solo in casa. Mi faccio da mangiare da me tutti e dodici i mesi dell'anno...

...Se un giorno mi prende male nessuno se ne accorge. È come se mi capitasse nel bosco...

...Per voi la cosa è diversa. Siete giovane, potete riprendervi una donna.

GUGLIELMO

No, non me la sento di dare una matrigna alle mie figliole. Ho provato io stesso cosa vuol dire avere una matrigna, e non sarei di coscienza se facessi subire la stessa sorte alle mie figliole.

277.

*Il carbonaio lo fissa per un po', poi chiede:*

CARBONAIO

Quanti anni avete?

GUGLIELMO

Trentotto.

278.

CARBONAIO

Io non mi spaventerei se avessi trentott'anni. Certo la disgrazia è grande, ma mai come quando uno è vecchio.

*Il carbonaio prende in mano una pala e se ne serve per pareggiare la terra intorno ai cumuli.*

279.

*Riprende a parlare quasi tra sé:*

...Si ha tempo di pensare. Non facciamo altro che pensare, noi carbonai...

280.

*Guglielmo annuisce*

...E a che vuoi pensare, se non alla tua casa? In trent'anni non ho fatto altro che pensare a questo. Lavori solo intorno alla carbonaia e pensi alla casa, alla moglie, ai figlioli...

281.

Voi lo sapete, noi scendiamo dalla montagna dopo la raccolta delle castagne e torniamo al principio dell'estate.

282.

*P. P. del carbonaio*

... E in tutti questi mesi, è difficile che trovi da scambiare dieci parole. Dicono che siamo orsi ma è il mestiere che ci fa diventare così. Eppure prima non mi lamentavo perché, ve-

283.

284.

dete? Il ricordo della mia casa e dei miei castagni mi teneva compagnia. Ora, invece, cerco di non pensarci... Non c'è nessuno che mi aspetta lassù. Questa è tutta la differenza tra la mia vita di prima e quella di ora. (*Una pausa*) Cerco di non pensarci eppure non penso ad altro. A che cosa dovrei pensare?

285.

*P. P. di Guglielmo. Il suo volto perde la durezza solita. Sembra addolcito dalla pietà.*

VOCE CARBONAIO (*f. c.*)  
Com'è alto!

*Guglielmo fissa sorpreso l'uomo e segue il suo sguardo verso il cielo.*

286.

*Il carbonaio riprende guardando in alto, rivolto a Guglielmo:*

CARBONAIO  
E quante stelle! Sarà venuto in mente a nessuno di contarle? (*Ride*).

287.

*Scuote la testa*

... Solo a un carbonaio potrebbe venire in mente. Solo noi abbiamo tanta familiarità con la notte. È così, a fare i carbonai, si diventa...

*Il carbonaio non finisce la frase e torna a fissare il cielo.*

288.

*P. P. di Guglielmo.*

VOCE GUGLIELMO  
Io mi ritengo disgraziato, ma c'è chi sta peggio di me. Io almeno ho la sorella, ho le bambine, c'è ancora chi mi vuol

bene, che si prende cura di me.  
Ma lui... poveraccio!

DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno*: cumuli terra che fumano - pipa per carbonaio - tabacco - fiammiferi - sigari toscani - sigarette per Guglielmo - zolle di terra.

*Attori*: GUGLIELMO: tenuta lavoro.

CARBONAIO FARINA: tenuta lavoro - pipa.

SCENA TRENTASEIESIMA

INCROCIO STRADALE

ESTERNO SERA

289.

*La corriera si ferma poco lontano dalla bottega della zia Lina.*

290.

*Guglielmo scende dalla corriera e con il sacco in spalle si avvia verso la bottega.*

NOTE — *Fabbisogno*: corriera malandata - sacchi - valigie - ceste sacco di Guglielmo - cappello Guglielmo.

*Attori*: GUGLIELMO: (Vestiti primaverili)

AUTISTA : (Vestiti primaverili)

FATTORINO: (Vestiti primaverili)

6 UOMINI: (Vestiti primaverili)

4 DONNE: (Vestiti primaverili)

2 BAMBINI: (Vestiti primaverili)

SCENA TRENTASETTESIMA

BOTTEGA. INTERNO SERA

291.

*Nella bottega c'è solo zia Lina che lavora a maglia dietro il bancone.*

292.

*Si apre la porta. Entra Guglielmo, con passo stanco, e lascia cadere il sacco in terra, pesantemente. Resta immobile, in mezzo alla bottega.*

293.

*Zia Lina si alza, riconosce Guglielmo e gli va incontro stupita e felice di rivederlo.*

*Guglielmo risponde con sforzo:*

*Lina lo guarda sorridendo.*

*Guglielmo, col viso contratto, dice:*

*Lina va dietro il bancone. Prende un fiasco, un bicchiere e ne versa.*

*Guglielmo si è avvicinato al bancone e se ne sta in piedi, nell'angolo, accanto al muro.*

294.

*Guglielmo mentre beve fa cenno di no con la testa, e quando ha finito dice ancora:*

295.

*La zia solo adesso sembra accorgersi del volto disperato di Guglielmo e del suo sguardo duro. Con voce affettuosa, comprensiva, quasi a bassa voce, chiede:*

296.

*A queste parole, la resistenza di Guglielmo cade. Si appoggia al muro, e buttando indietro la tesa del cappello dice con tono disperato, mentre due lacrime gli spuntano e cominciano a scorrergli per le guance.*

LINA

Oh Guglielmo, sei tu? Quanto tempo che non ci vediamo.

GUGLIELMO

Buona sera, zia Lina.

GUGLIELMO

Volevo... bere.

LINA

Vuoi ancora?

GUGLIELMO

No.

LINA

Come va, Guglielmo?

GUGLIELMO

Dio mio, zia Lina... Va sempre peggio.

*Non si cura di asciugarsi le lacrime.*

297.

*Lina lo guarda commossa. E per un attimo essi stanno muti, l'uno di fronte all'altra. Poi la zia gli pone una mano sul braccio e con dolcezza dice:*

LINA

Vai a casa Guglielmo. Sono cinque mesi che manchi da casa, sarai contento di rivedere le tue bimbe, vero?

298.

*Guglielmo si scuote. Col dorso della mano si asciuga la faccia e dice con voce appena percettibile.*

GUGLIELMO

Sì.

*Va a raccogliere il sacco e, senza dire altro, apre la porta ed esce.*

#### DISSOLVE

NOTE — *Fabbisogno:* lavoro a maglia per Lina - fiasco vino - bicchiere.

*Attori:* LINA: vestito primaverile.

GUGLIELMO: vestito primaverile, cappello, sacco.

#### SCENA TRENTOTTESIMA

CIMITERO. ESTERNO SERA

299.

*Davanti al cancello del cimitero, è Guglielmo, le mani contratte sull'inferriata. Il sacco è in terra, presso di lui.*

300.

*Il suo volto esprime una disperazione profonda. È così stravolto da far pensare all'idea di un suicidio. Ed è con voce rotta dalla emozione che egli invoca il nome della moglie, in un crescendo di sconcolato richiamo.*

GUGLIELMO

Rosa... Rosa... Rosa; aiutami tu.

Rosa, mandami un po' di rassegnazione!

*Su queste ultime parole s'inserisce un rumore di passi.*

RUMORE DI PASSI

301.

*Guglielmo si volta di scatto, nel timore d'essere stato sorpreso nel momento del suo sfogo.*

302.

*S'intravede la sagoma confusa di un uomo, punteggiato dalla brace ardente di un sigaro, il quale chiede:*

UOMO

Vuoi una mano, Guglielmo?

*Guglielmo resta un attimo in silenzio. Si volta ancora verso il cimitero, poi dice con voce tornata ferma:*

GUGLIELMO

No, grazie, faccio da me.

*L'uomo sembra allontanarsi perché il rumore dei passi si spegne a poco a poco.*

303.

*Guglielmo è rimasto ancora davanti al cancello, le mani aggrappate ai ferri.*

*Adesso si scuote. Il suo volto esprime ancora disperazione che sembra però mitigato dallo sfogo.*

304.

*Guglielmo si china, raccoglie il sacco, se lo mette sulle spalle e si avvia con passo stanco.*

NOTE — *Fabbisogno:* sigati.

*Attori:* GUGLIELMO: vestito primaverile - cappello - sacco.

UOMO CON SIGARO.

FINE

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Un magnifico Crusoé della poesia novecentesca: Biagio Marin

Il disegno della poesia novecentesca, che per quanto riguarda la prima metà del secolo parrebbe definitivamente fissato negli autorevoli e classici panorami, sta divenendo ogni giorno più labile: forse non si dovrà alludere ai grandi valori sottratti alla discussione ed irreversibili (per quanto sulla rilevanza ed interpretazione di Ungaretti, Montale, Saba, Rebora, ecc. si debba portare vigile l'attenzione dei lettori, attenti agli spostamenti indotti dal tempo), si piuttosto a quei valori che insensibilmente tendono alla grandezza assoluta pur partendo da posizioni svantaggiate ed in un certo modo depresse.

Ci si domanda come poteva fare una generazione che considera il *Cimetière marin* di Paul Valéry « un esempio insuperato e la segreta matrice di tanta poesia » (per usare le parole di Parronchi che introduce una bella e a volte contestabile versione commentata del poema di Valéry a cura di Mario Tutino, Scheiwiller, 1963) ad apprezzare la pronuncia sentimentalmente scoperta ed intellettualmente

poco scaltra di poeti dialettali come Clemente, Noventa, Marin. Eppure a considerare gli stralci dal libro poetico completo di Biagio Marin (promesso da Mondadori, nell'arco che va dal '12 al '63), che ci furono offerti dalla ristretta scelta di Pasolini nel '61 (*Solitude*, Scheiwiller) e da questa altra recentissima (*Elegie istriane*), introdotte da un esauriente ed acuto profilo di Bo, vien fatto di pensare che il nostro attuale tesoro poetico sia insomma molto più ricco e vasto di quanto possano supporre le persone più informate. Naturalmente non possiamo gridare al miracolo della tardiva scoperta: il nome di Marin circolava da tempo, fra l'unanime rispetto, nel novero dei poeti che contano. Ma erano i lettori comuni, senza dei quali ogni messaggio poetico smarrisce gran parte della sua carica, a far difetto: il dialetto di Grado non appare molto appetibile, il sospetto di esercitazione filologica è sempre in agguato nei confronti della musa dialettale che non sia adibita a mansioni facete, burlesche ed oscene. Fatto sta che le *plaquettes* di Marin, succedutesi da un cinquantennio a questa parte con ritmo lento e con erogazione parca ma ininterrotta, non avevano varcato i confini degli stretti affezionati, si erano tristemente allineate fra i pro-

dotti di una provincia rispettabile, ma inguaribilmente ingenua. In fondo per Marin non si può invocare nemmeno la consolazione che attenua il tardivo riconoscimento di molti « grandi » triestini, sia di quelli che trovavano difficoltà con la loro progredita educazione mitteleuropea (poniamo il solito Svevo o Saba) ad instaurare un dialogo attivo con la cultura della penisola, sia di quelli che furono contaminati da altri ambienti (poniamo da quello fiorentino, come avviene per Slataper, Stuparich, Michelstädter); in Marin non è avvertibile nessun anticipo sui tempi, nessuna dispersione, né meno che mai alcun fatale troncamento precoce della sua attività.

Marin è un Robinson Crusoe della poesia: appartato nella sua isola, nel suo rifugio non ha avuto molte occasioni di sollecitare l'estendersi della sua ispirazione, che da mezzo secolo è ferma a questo « mare grande », alla laguna, alla « vampàora » (la chiave delle valli da pesca), ai velieri, ai pescherecci, ai bambini, soprattutto alla vicenda di vita e di morte. Perciò quando Marin dice « solitàe » intende « vita », perché al di là della solitudine è il niente.

Il progetto di Marin è stato quello di impadronirsi « con violenza » del linguaggio della sua gente, « rudere di un antico dialetto quasi medievale »: come si sa una simile operazione ne comporta un'altra correlativa, cioè quella di rubare i pensieri embrionali ai compaesani, insufflando in essi semplice coerenza ed universalità di poesia. Marin è l'unico poeta della storia di Grado: non è stupefacente che alla lettura dei suoi versi, così dolcemente fanatici ed esclusivistici, si abbia la sensazione di un poeta che si sente l'unico poeta della storia del mondo. È vero che nel bilancio della sua formazione entrano i nomi di Lenau e Heine, di Goethe e Schiller: ma probabilmente non costituiscono altro che *chiquenauds* per una attività che nell'atto stesso dell'inaugurazione ha bruciato tutti i residui di passato e tradizione.

La ricerca di nuovi contenuti, l'invenzione di una parola che sia il più possibile vergine da incrostazioni semantiche depositate dalla storia, la tensione ad una complessa architettura di pensiero e di scansione musicale, hanno costituito

sempre l'assillo dei poeti più nobilmente ambiziosi, specialmente dei nostri contemporanei. Marin, viceversa, è sempre stato convinto che qualora fosse riuscito ad esprimere in poesia le nebbie del suo mare, le estati, i bastimenti, il figlio morto, i parenti e la morte, avrebbe sottratto al tempo quelle *particolari realtà*, in sé così ovvie e risapute. Quanto alla gabbia metrica il popolaresco tetrastico (di endecasillabi o settenari) a rime alterne era più che sufficiente in rapporto alle sue ambizioni.

In fondo ecco una poesia anonima, una sorta di Romancero che, essendo nato dopo il romanticismo, resta distinto nella sua personale individualità proprio per i suoi caratteri d'inconscia opposizione. Nel repertorio tecnico di Marin non esistono molti attrezzi: praticamente come nelle stornellate popolari le strofe sono legate fra loro con i tre più depressi artifici come l'*anafora*, la *ripresa* e la semplice *coordinazione*. L'uso anaforico è patente a cominciare da *Fiuri de tapo* del 1912:

Te vogio ben comò *la vela al vento,*  
*che trema de piasser cò la va a riva...*  
 Te vogio ben comò *la colma al lio*  
*che tanti basi 'i dà, là su la spiassa...*  
 Te vogio ben comò *la luna e 'l sol*  
*al golfo nostro, imenso, cussì fondo...*

per passare a *L'estadela de S. Martin* del 1958:

Tristessa de la sera  
*che inonda 'l prao...*  
 Tristessa de la sera  
*che me inonda le vene...*  
 Tristessa de la sera  
*che 'l supio in cuor me mete...*

per finire a queste *Elegie istriane* del '63:

Amor del mar per *quela piera ferma*  
*co' quella carne sana bianco-azzurra...*  
 Amor del mar per *l'isola che gode*  
*del sol in alio e de quel mar comosso...*

Possiamo approfittare della lettura di due belle composizioni dedicate al figlio morto in *Sènere colde* del '53, per avere alcuni esempi di *ripresa*:

*El corpo roto e caro  
in cassa i n'ba portao;  
lo vemo soterao  
soto 'l sabion amaro.  
In quel sabion so mare  
lagreme ha semenao...*

*Su la to tomba no la pol vigni:  
l'ha figi e l'omo pet la so zornada;  
e i saludi che ve sé dai per strada  
i gera massa zerbi pei so di.*

*Quii di, che veva incora l'aria inserta  
co' le do strae che 'ndeva a dopia sorte...*

Infine per la semplice *coordinazione* non c'è che da scegliere qualche verso ad apertura di pagina, senza badare a qual tempo della poesia di Marin ci troviamo:

*...che la luse distende sul paese.*

*E in casa el sol sui pavimenti siti  
de abeto, dolce soto 'l passo nuo  
e i riflessi che i bala sui sufitti  
e incanta l'ore comò geri incuo.*

*E anche in cuor silensio e maravegia...*

È questo un mondo poetico privo di una progressione dialettica, un mondo che affronta la storia con un'attitudine frontale e semplificatrice: allinea i dati l'uno accanto all'altro, oppure li confronta l'uno con l'altro mediante paragoni. Allora gli esiti parnassiani e simbolisti che affiorano in Marin, per vocazione piuttosto «barbaro» e impressionista, saranno da considerare involontari.

Ragione per cui tenderei a modificare in parte alcune brillanti analisi che Bo ha compiuto su certe poesie di maggiore riuscita, poniamo:

*Epur, anema mia, xe un gran conforto,  
a' vé in tel cuor Idio per un momento  
e adoràlo, prima d'esse morto,  
co' sta carne che val un firmamento.*

Sarei d'accordo che qui Marin, come suo solito, si tiene distante tanto dallo scialo carnale di D'An-

nunzio, tanto da una certa desensibilizzazione della materia operata dai poeti nuovi (ma non si tratterà di un'astrazione del linguaggio?). Tuttavia prima di avventurarci in affermazioni sulla poetica, sui minimi tralici ideologici su cui questa poesia s'impiana, sarebbe secondo me indispensabile compiere una preliminare indagine sullo spessore semantico della parola in Marin: si vedrebbe che come succede quasi sempre nei veri poeti popolari (non nei popolareggianti!) dai cantimpanche del Due-trecento agli attuali dialettali, esiste una stretta intercambiabilità fra connotazione spirituale e connotazione materiale. Insomma l'ultimo verso potrebbe benissimo essere tradotto in lingua: «con questa vita che vale un Perù», proprio per togliere ogni tentazione di stabilire paralleli, che inseriscano Marin in una sfera che non gli è consentanea. Così vorrei modificare un'altra analisi piena di suggestione che Bo ha compiuto sul migliore Marin:

*La morte xe la musica più forte  
che sfinisse le vite in bela fiamà;  
more cu canta, more cu che ama,  
savor de Dio xe quello de la morte.*

«Stupenda progressione: la morte era il veleno, poi la morte tocca l'uomo ma non la luce che è fonte dell'amore, infine la morte diventa la musica più forte ma è intanto diventata "musica" e la vicenda si conclude sul "savor de Dio" che ha preso il posto del "savor de la morte"». Progressione, divenire, sostituzione: ebbene sono indicazioni di una dinamicità che contraddirebbe l'immobilismo, l'identità a se stessa della poesia di Marin, che è stata del resto così bene descritta da Pasolini e dallo stesso Bo. Vi è confronto, giustapposizione: la morte è come la musica, il sapore della morte è come quello di Dio; ma si può dire anche: la musica è come la morte, il sapore di Dio è come il sapore della morte; niente cambia.

È abbastanza consueta l'idea centrale in un discorso critico su uno scrittore che prevede una continuità nei temi del mondo immaginario, spesso

spinta alla conclusione che nonostante lo svolgimento apparente tutto il mondo valido era contenuto *in nuce* nelle prime prove.

Il che spesso è verissimo: alcuni hanno sostenuto (per esempio Luigi Russo) che fatalmente *deve* succedere così. Per Marin, poi, questa permanenza costituisce il rilievo più macroscopico della sua poesia: ha cominciato a corteggiare i morti e la morte a vent'anni ed ha continuato su quella strada per mezzo secolo. Inutile seguire il ritornare di certi schemi, anche di quelli che tradiscono congenialità profonda e limatura successiva, come dai *Canti de prima istae*:

*E me, le man sempre tese:  
ogni dì gera un novo paese!  
la tera odorosa...*

alle *Elegie istriane*:

*E tu tendivi bianche le to mane,  
le ciese e i to casteli  
a le suore lontane,  
ai cuori persi de quii tanti frèli.*

Semmai a questo proposito si affaccerebbe una questione: se, come nel nostro caso, abbiamo accertato una vocazione all'immobilismo, come dobbiamo giudicare gli scarti che ad un certo punto possono verificarsi? Già, perché nelle *Elegie istriane*, al di là dell'inconfondibile residuo consuetudinario, si nota un certo decoro neoclassicηγgiante nella celebrazione di queste amatissime città dell'Istria. Questa è un'indubbia novità nella carriera di Marin: lasciando però da parte il dilemma nella sua accezione teorica ed universale, possiamo dire con sicurezza che qui vi è un certo scadimento. Anche se la malia che sprigionano ancora queste composizioni in dialetto gradese, così consustanziale al canto come tutti i dialetti veneti (una tale impressione arbitraria ed impressionista non andrà contata ai dialettologi, che è gente grave e nemica di queste mollezze), ribadiscono in Marin una voce del nostro secolo che deve essere assolutamente ascoltata.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### *Le furie* di Guido Piovene

L'intento principale di questo libro, la rivalutazione dell'intimore, è dichiarato esplicitamente fino dalle prime pagine con una decisione che promette più di quello che sarà mantenuto nel corso dell'opera. Ci si attende una ricognizione nel mondo dell'inconscio con una scoperta delle verità segrete che erano finite per sfuggire al romanziere di una quindicina di anni orsono in quella ricerca psicologica insistente e sottile ma fondamentalmente svincolata da una situazione reale. Questo era il rischio di Piovene autore de *I falsi redentori* ma anche delle *Lettere di una novizia*, nelle sue falsificazioni più o meno seducenti. *Le furie* (ed. Mondadori) non rappresentano in questo senso una novità sostanziale rispetto alla narrativa di Piovene che conoscevamo, per quanto siano ricche di indicazioni, di motivi e anche di risultati che mancano nei primi romanzi. La lunghezza di una storia tradisce lo scrittore e lo fa ricadere nei vecchi pericoli; i personaggi principali delle varie evocazioni che compongono la sua complessa confessione oggettivata spesso in un racconto dopo le prime battute promettenti si perdono in un intrico alimentato senza fine dalle risorse di una intelligenza astratta più che da una istintiva percezione di dati psicologici concreti. Questo non si verifica nei bellissimi ritratti rapidi, nelle ammirevoli biografie concise che costituiscono alcuni dei momenti più felici delle *Furie*. Le figure più umanamente convincenti del libro non sono quindi Angela, Antonio, Carla ma il nonno, Marco Vasconi, il vescovo Mauler, « la pianta acquatica », padre Kramer, i servi. Dove l'insistenza può portare a risultati notevoli è quando non si applica alla pura esplorazione psicologica ma ricostruisce il cammino di una avventura dell'intelligenza. Così le pagine sulla follia metafisica provocata dagli astri e dai fiori hanno una intensità che si accresce con la durata della tensione della mente e si richiamano in qualche modo a quel superbo delirio intellettuale che coglie il protagonista della *Montagna in-*

*cantata* nel suo isolamento di fronte alla infinità stellare.

Piovene, nell'esame della narrativa italiana dell'ultimo ventennio, era arrivato alla constatazione della morte del neorealismo risolto ormai, nelle sue manifestazioni più caratteristiche, nella presentazione di un crudo documento sociale, senza elaborazione da parte dello scrittore, e aveva indicato nel «romanzo di idee», finora mancato all'Italia, una delle strade da seguire. *Le furie*, se possono prestarsi a questa definizione, non si ricollegano certo alla narrativa europea fra le due guerre alla quale Piovene si riferiva e che ha nella conversazione, oltre che nella meditazione, uno dei suoi ingredienti più vitali e affascinanti. Non si devono considerare sotto questo profilo i dialoghi piuttosto generici nella storia del periodo antifascista confinata in un limbo letterario evanescente. Gli spunti di maggiore suggestione intellettuale sono contenuti, fra l'altro, nelle parti saggistiche più che in quelle narrative. Piovene raggiunge un grado di originalità e di prestigio quando è impegnata la sua intelligenza indipendentemente dalla sua cultura e riesce assai meno attraente quando maneggia le idee spicciole, i luoghi comuni del nostro tempo. Lo scrittore è convinto giustamente dell'utilità della compresenza nella stessa opera di stili narrativi e saggistici ma le soluzioni che si addicono più compiutamente alle sue qualità reali sono quelle saggistiche mentre le narrative hanno spesso qualcosa di artificioso e di irrisolto. Sono ricche di mordente nelle *Furie* l'osservazione, la resa di un ambiente, la caratterizzazione di un personaggio, i rilievi di costume, le note veloci e pungenti che appartengono al giornalista di classe e costituiscono le premesse di un saggismo più elaborato, chiaro e sostenuto da una fredda passione. Da una combinazione di esperienze giornalistiche e di ripensamento mitologizzante, anche se tutto concretamente basato su dati violentemente fisici, carnali, nascono per esempio le pagine sulla guerra di Spagna vista dalla parte di Franco, col suo «colore omicida», pittoresca, atroce e subdola di fronte alla Repubblica feroce e disperata. È una sorta di «romancero»: la leggenda di una

realtà eccessiva, impudente, smagliante resa con una straordinaria capacità di rappresentazione.

*Le furie* con le loro ambizioni non tutte sbagliate sono un libro carico di indizi importanti: alla riproduzione piatta della realtà alla quale ci ha assuefatto troppo a lungo la narrativa dal dopoguerra in poi contrappongono una interpretazione visionaria del reale e alla preminenza apparente dei fatti concreti l'oscura potenza degli incubi, dei sogni e degli spettri.

### ***I racconti di Antonio Delfini***

Nella fine e accorta presentazione editoriale, dovuta forse a Bertolucci, de *I racconti* di Delfini (ed. Garzanti) si parla di questo narratore collegandolo a una «tradizione tutta particolare, che in Italia forse non esiste: e che Delfini credette probabilmente di riprendere dai surrealisti, letti nella sua città più che altro per amore di scandalo, e che invece gli veniva dai semi lontani, dalle faville ardenti e tenere, mai spente, del romanticismo europeo». Un romanticismo che può richiamarsi a Stendhal ma filtrato attraverso l'opera di Verdi. Da buon emiliano Delfini aveva subito l'influsso del suo «paese del melodramma» dai tanti piccoli teatri dove Verdi conobbe innumerevoli trionfi. Le prime pagine de *Il maestro* con la storia di Eleonora e dei suoi eleganti ricevimenti riportano alla *Traviata* e la città che ne *La modista* «veniva invasa da tante piume a tinte saporose» mentre «gli uomini, toccando l'orologio d'oro nel taschino del gilè, adocchiavano rallegrati, le donne» ricorda l'erompere della moda dei cappelli piumati provocata dall'*Ernani* tanto più che il nome della protagonista del racconto è Elvira. Del resto l'autore stesso parla della «notte modenese fatta di quinte, di palchi di proscenio, di scene solitarie discretamente illuminate, dietro le quali aspetta da più di cento anni un brigante con tutta la sua banda armata per far irruzione in città e scandalizzare il troppo materiale senso religioso degli abitanti... e la paura». Quei signori «molto eleganti» che indugiano sotto le finestre di Eleonora e le tube

allineate nell'anticamera della casa dei Rubesi, « la carrozza fiammante, cocchiere in tubino, e cavallo bianco a macchie » in attesa, le donne che passano « mostrando appena il piede addolorato, le piume al vento e mazzetti di viole puntati sul petto » danno a questi racconti una prospettiva da favolosa opera lirica e Modena non è soltanto una città degli anni trenta ma si avvolge dell'odore del Risorgimento, di un'aria ottocentesca di cospirazione e di mistero. Questa atmosfera favolosa è in quasi tutte le pagine del libro, dai racconti più vecchi a *Il 10 giugno 1918* dove la partenza dei soldati, il funerale del garibaldino, l'episodio del cantastorie, col loro impasto bellissimo di immagini cittadine, di luci e di colori, hanno veramente il fascino leggendario del tempo perduto. Delfini era un personaggio eccentrico, spiritoso e patetico e in questa opera è un campionario completo delle sue poetiche follie, compresi i rancori e la mania di persecuzione che si sfogano nella slegata e a momenti assai felice introduzione-storia. La stravaganza si esercita nella presentazione di personaggi come il maestro e Maltinor mentre la natura patetica dello scrittore si effonde nella assurde, concitate e struggenti storie d'amore. In questo modo si legge anche oggi *Il ricordo della Basca* che secondo le intenzioni di Delfini avrebbe dovuto « far capire agli italiani, e senza incorrere nella censura e nei castighi del regime » fascista che l'autore « era coi Baschi e contro di loro ».

*I racconti* non sono caratterizzati da idee « che nessuno ha capito » ma da singolari virtù letterarie e da frequenti, notevoli accensioni poetiche. La prosa ha spesso delicatezze come queste: « Quando partii per Roma, era scoppiata la primavera. E dall'ultimo giorno, che fu il giorno delle Ceneri, in cui si vide la neve in città, fino al giorno della mia partenza, io avevo forse vissuto altre vite bruciandomi nei paglioni di amori romanzeschi narrati soltanto col fiato alle colonne dei portici ». Ma lo stile è anche ricco di scatti umoreschi, bizzarramente scombinato in giochi frivoli: « Soprattutto non avrei la forza di sostenere l'eco che un mio tale errore potrebbe farmi rimandare da un mondo ignaro e ignorante,

insensibile e sensitivo, divertito e poco divertente, furbo e non astuto, sensuale e surrealista, senza sesso e senza sogni, superstizioso, irreligioso, ingiusto, freddo, crudele, cronachistico e inattuale, stupido ed erudito, incolto e bestiale. Non vorrei che troppi lettori del ricordo di un ricordo di non ricordarsi, che fa riapparire la verità di un amore che non voleva rivelarsi, che non si rivelò (ma che fu sempre rivelato), potessero ancora forzare il cuore di un uomo alla smemoratezza o al silenzio ».

A Modena si svolgono tutte queste storie e di ben poche città italiane sono nella letteratura del Novecento immagini così vivide, tenere, festose e malinconiche, contemplate con l'orgoglio degno di una città di provincia ma ducale.

GIULIO CATTANEO

## Critica e filologia

### La prosa italiana

Tre anni or sono, in questa stessa rubrica, presentai ai lettori dell'*Approdo letterario* un'importante saggio di Cesare Segre che figurava in apertura ad una ricca raccolta di testi della nostra prosa del Duecento (cfr. *Approdo letterario*, VI, 1960, n. 9, pp. 107-9). In quella occasione tracciai anche un profilo, certo sommario ma abbastanza attendibile (credo), di questo nostro giovane critico; e rievocai, a questo scopo, altri suoi saggi sulla prosa italiana: da quello più antico su Guittone, Brunetto Latini e Dante, a quelli successivi sui volgarizzamenti del Due e Trecento e su Bono Giamboni, cercando di mostrare che, in un decennio circa di ricerche sulla nostra prosa dei primi secoli, Segre non solo ci aveva fornito un capitolo di storia letteraria per larghissima parte nuovo (pur sulle orme di Lisio, Maggini e Schiaffini), ma ci aveva anche illustrato, strada facendo, il progressivo sviluppo e l'approfondimento sicuro del suo metodo critico: un metodo critico che Segre s'è foggiato tecnicamente alla scuola torinese di Debenedetti e di Terracini,

e a quella fiorentina di Gianfranco Contini, ma che ha poi irrobustito e personalizzato, via via, verso forme sempre più accentuate di storicismo sociologico dietro le suggestioni stimolanti dello Auerbach. Mi sembrava allora che si potessero addirittura identificare tre momenti nella formazione intellettuale di Segre e nella sua carriera di critico: un momento di empirico descrittivismo linguistico (sia pure al piano nobile della sintassi), nell'ambito del procedimento monografico; un momento di interesse stilistico esteso allo studio di particolari tradizioni letterarie, a superare il monografismo attraverso il rilevamento dei reticolati linguistici e stilistici entro cui ogni scrittore va inserito; e infine un momento storico-sociologico dove l'indagine letteraria, ancorché tecnicissima, tendeva tuttavia a risolversi in vere e proprie pagine di storia della cultura e della civiltà. E perciò mi fa piacere vedere oggi che lo stesso Segre intitola *Lingua stile e società* (Milano, Feltrinelli, 1963) la raccolta di tutti i suoi studi sulla storia della prosa italiana, e così commenta questo titolo trimembre: « Il titolo del volume ... può sintetizzare in un certo senso il successivo emergere, nel corso di un'attività sostanzialmente unitaria, di interessi prima linguistici (sintattici), poi stilistici, infine sociologici. I tre sostantivi che compongono il titolo alludono dunque alla cronologia di stesura dei lavori... Ma l'unione di questi sostantivi vorrebbe pure costituire una proposta metodologica, in una stagione critica in cui la stilistica ha svolto un ruolo assai brillante e in cui d'altra parte sono sempre più vivi gli interessi di una storiografia a sfondo sociologico ».

Trovano dunque posto, in questo recente volume di Segre, gli studi sulla prosa italiana del Due e Trecento (*La prosa del Duecento; I volgarizzamenti del Due e Trecento; La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani: Guittone, Brunetto, Dante; Jean de Meun e Bono Giamboni traduttori di Vegezio: saggio sui volgarizzamenti in Francia e in Italia*) di cui già discorsi particolarmente nella citata rubrica degli anni sessanta e che ora vengono ripresentati con discretissimi ritocchi formali, parche aggiunte ed essenziali aggiornamenti bibliografici, oltre che rinforzati dalla ristampa,

più che opportuna, di un bellissimo saggio sullo stile del Sacchetti (*Tendenze stilistiche nella sintassi del « Trecentonovelle »*). Ma non ci si ferma qui, perché l'opera è fruttuosamente completata da altri capitoli, parte già pubblicati e parte inediti, che si riferiscono alla storia della prosa italiana dei secoli successivi: Quattrocento (*Morelli, le « Facezie » del Piovano Arlotto e Masuccio*), Cinquecento (*Edonismo linguistico nel Cinquecento*), con la generosa aggiunta, in fin di libro, di un rapido ma stimolantissimo disegno della sempre aperta polemica tra letteratura « ufficiale » e letteratura eccentrica o « dialettale » attraverso i secoli: dal Duecento ai giorni nostri, da Cielo d'Alcamo a Carlo Emilio Gadda o addirittura a Lucio Mastronardi. Soprattutto in queste ultime pagine, veramente ammirevoli per la sicurezza dell'impianto e per la rara forza di sintesi, si conferma la latitudine degli interessi e della cultura di Segre: un lettore che si muove a proprio agio, perché possiede (e non semplicemente postula o raccomanda) gli strumenti adatti e l'occhio esercitato, tra un testo arcaico ed uno modernissimo, tra un'esperienza stilistica ormai istituzionalizzata, da recuperare con attenzione filologica e prudenza storica, e un'esperienza stilistica apertissima dei nostri giorni, da cogliere con intuito critico e referto tuttavia sicuro nella sua giusta prospettiva, nel suo preciso significato.

Indici copiosissimi, a cura di Roberto Crespo, completano questo volume in cui la preparazione linguistica e filologica armonicamente s'associa alla lucidità critica e che inaugura perciò felicemente una nuova collana dell'editore Feltrinelli dall'insegna significativa: *Critica e filologia*. È una collana di « testi » e « manuali » che intende raccogliere opere di studiosi italiani e stranieri che aprano prospettive nuove alla storiografia letteraria e illustrino problemi culturali vivi ai nostri giorni, e che si propone nello stesso tempo di svolgere un'utile opera di orientamento culturale e professionale, specie nel campo della didattica superiore, dove la scienza va comunicata ad un livello divulgativo modernamente aggiornato. Dopo il libro di Segre, la collana annuncia, come imminenti, volumi di E. H. Wilkins (*La vita del*

*Petrarca*) e di Benvenuto Terracini (*La stilistica*).

Ma non lasceremo Segre senza segnalare una altra importante impresa legata al suo nome, e precisamente la edizione italiana (tanto tardiva, quanto ben accetta) della celebre opera di Charles Bally: *Linguistica generale e linguistica francese* (Milano, Il Saggiatore, 1963). La traduzione eccellente è di Giovanni Caravaggi, assistente di Segre alla Università di Pavia mentre l'informatissima *Nota introduttiva*, un vero e proprio ritratto «storico» del Bally, e l'utilissima appendice (*La caratteristiche della lingua italiana*) sono dello stesso Segre.

## I saggi di Sergio Solmi

Il recente Premio Viareggio per la saggistica è stato assegnato ad una raccolta di studi e note sulla letteratura italiana del Novecento di Sergio Solmi (*Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963). Riconoscimento meritatissimo, sotto tutti i punti di vista, tanto da gettare almeno un lampo di luce edificante sopra un'edizione dell'antico premio balneare tra le più ambigue e mortificanti.

Sergio Solmi, poeta (da non dimenticare nei troppo affrettati « panorami » della poesia italiana del Novecento) e saggista d'alte qualità morali e intellettuali, ha riunito in questo suo volume una serie di osservazioni critiche su scrittori italiani moderni e contemporanei che egli è venuto stendendo di volta in volta, quasi occasionalmente, dal 1925 fino a questi ultimi anni. Sono esclusi i saggi sugli scrittori stranieri e su critici e teorici della letteratura, fatta eccezione per il Binni della storia del Decadentismo italiano. Saggi e note si ripresentano al lettore così come furono composti la prima volta e quindi serbano il colore e gli umori di un'epoca (tra le due guerre, e in questo dopoguerra) e assumono così anche il valore di testimonianza culturale sia per quanto si riferisce al giudicante, e quindi al divenire delle sue idee e delle sue prospettive, sia per quanto si riferisce ai giudicati, e dunque alla loro maggiore o minore forza d'urto nel momento e alla loro effettiva resistenza all'usura del tempo.

E proprio come testimonianza il libro conferma oggi che Solmi ha sempre veduto bene e colto nel segno (dalla prima felice individuazione della poesia montaliana alla stroncatura di Papini...) e che gli scrittori prescelti hanno più o meno corrisposto, nelle virtù e nei limiti tosto indicati, alle sue diagnosi iniziali.

Bastano del resto a chiarire subito l'ampiezza dell'arco temporale, e quindi anche critico e morale, abbracciato da questa raccolta, i due saggi su Montale che non a caso aprono e chiudono rispettivamente il volume. Il primo (*Montale 1925*) è infatti una coraggiosa presentazione degli *Ossi di seppia*, appena pubblicati, dove l'intuito critico già perviene felicemente all'individuazione del nucleo originale del libro, ma dove ancora la prospettiva appare provvisoria e una certa cautela impaccia il libero movimento dello strumento critico. Il secondo saggio (*La poesia di Montale*) è invece molto di più: è addirittura un riepilogo bellissimo, organico e compatto, di tutta l'esperienza intima e poetica di Montale, giudicata in se stessa e in ciò che ha significato per una generazione di lettori, la generazione di Solmi; ed è anche, oltre tutto, un esempio raro di efficace ed elegante critica in atto, dove nessuno schema preordinato grava sull'analisi della poesia, e dove per contrario il rilevamento stilistico e le osservazioni etiche, psicologiche, storiche, si integrano duttilmente, anzi collaborano felicemente tra loro con scambi reciproci e fecondi. Tutti questi studi, su poeti (Saba, Campana, Onofri, Ungaretti, Quasimodo, Cardarelli, Sbarbaro ecc.) e prosatori (Comisso, Raimondi, Cecchi, Loria, Moravia, Vittorini, Pavese ecc.), confermano del resto, sia pure in misura diversa, i connotati della complessa personalità di Solmi, del suo vivo temperamento critico, del suo gusto poetico, delle sue intime inclinazioni. Risulta infatti evidente da questa raccolta la coerenza sostanziale con cui Solmi ha perseguito, per circa quarant'anni, un'idea di « moderna classicità », mettendo a frutto senza dubbio la lezione « moderata » del Croce, ma guardando anche alla esperienza più ardua di Leopardi, tra i nostri scrittori, e all'esempio dei moralisti e dei razio-

nalisti francesi (dall'antico e grande Montaigne al contemporaneo Valéry). Restio ad arrendersi alla sirena dannunziana, e quindi a molti richiami del decadentismo europeo, almeno a quelli più vistosamente irrazionali, emotivi, autodistruttivi, Solmi ha dunque perseguito, per intima convinzione morale e per rigore intellettuale, un « classicismo » non chiuso affatto alle inquietudini, anche drammatiche, del Novecento, alle crisi profonde del nostro tempo, ma non compiaciuto edonisticamente di esse, e tanto meno esibitorio e astrattamente protestatario. Un « classicismo » inteso come faticosa ricomposizione di un'unità dello spirito e quindi delle forme, di contro ad ogni tentazione di disintegrazione interiore e di deflagrazione delle strutture linguistiche ed espressive. A spiegare questa « persuasione » morale e poetica occorre riportarci alla formazione di Solmi, agli anni torinesi del suo sodalizio con Gromo e Debenedetti, nella virile e severa atmosfera della Torino gobettiana. E occorre ripensare anche al suo vivere appartato e schivo durante gli anni della dittatura, al suo mai patteggiato antifascismo, alla sua partecipazione alla resistenza: insomma alle qualità più intime del suo carattere, così mite all'apparenza, così dolce, e tuttavia così fermo e saldo nelle convinzioni morali, nelle scelte decisive. Per intendere dunque questa forma tutta particolare di « classicismo » solmiano (non umanistico come quello crociano, né formalistico come, per taluni aspetti, quello ronsdesco), sarà bene leggere soprattutto le pagine su Dino Campana, sul mito di Campana, e quelle su Pavese, sul diario pavese. Al di là della grande *pietas* che le trattiene dal cadere in forme di censura moralistica, si decifreranno agevolmente le ragioni che impedirono a Solmi di aderire ad esperienze siffatte in cui si radicalizzano aspetti estremi, anche se nobilissimi, del decadentismo.

Si spiega così perché Solmi abbia scelto come maestri o compagni di strada uomini e scrittori di solido e vigoroso intelletto, di pensosa e raccolta intimità, che abbiano nella vita e nell'arte celebrato, sia pure a prezzo di personale sofferenza, il riserbo disadorno piuttosto che l'elo-

quenza sontuosa, la virile e composta dignità piuttosto che il gestire brillante e decorativo, la razionale misura « classica » piuttosto che l'orfismo ermetico o il rapimento dionisiaco. Per questo Solmi ha scelto Montale, il drammatico e insieme classico Montale, il leopardiano Montale, come costante punto di riferimento (*Montale 1925; Le « Occasioni » di Montale; La poesia di Montale*), come suo testo ideale.

## L'ultimo libro di G. De Robertis

Proprio sul finire del 1962 ha veduto la luce un volume di saggi di Giuseppe De Robertis (*Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier) che è destinato ormai ad essere l'ultimo libro derobertisiano, almeno tra quanti sono usciti per le cure dell'autore stesso. Altrove è stato detto e ancora si dirà dell'opera critica di De Robertis, della sua figura di uomo e di studioso; qui basti accennare a questa sua opera estrema a cui egli attese con la consueta vigilante attenzione benché ammalato, e forse già presago della morte non lontana.

Il libro fa seguito a *Scrittori del Novecento*, apparso nel 1939, e lo integra e completa. Vi appaiono infatti, accuratamente selezionati, gli scritti che De Robertis ha dedicato a scrittori italiani contemporanei dal 1940 al 1961. Converterà tuttavia che il lettore sia avvertito che in questo volume accanto ad alcuni studi di ampio respiro e di impianto complesso, scritti e pubblicati in riviste letterarie (« Letteratura », « Poesia », « Approdo ») tra il 1940 e il 1948, convivono numerose note critiche, più rapide e particolari, che apparvero periodicamente nel settimanale « Tempo » e che sono qui datate generalmente tra il 1947 e il 1961. Soprattutto taluni studi vanno dunque evidenziati nella compagine fitta dell'opera, perché sono molto importanti e perché si allineano, per intelligenza critica e novità vera, con i migliori saggi derobertisiani del passato prossimo e di quello remoto: gli studi sulle *Occasioni* di Montale (1940) e su Cecchi (1940) e quelli su Bontempelli (1941) e Cardarelli (1942), le pagine su Lisi (qui senza

data; ma apparse in « Letteratura », gennaio-marzo 1942) e quelle veramente fondamentali sulla poesia di Campana (qui datate 1950; ma uscite in « Poesia », VI, 1947), i nuovi « pretesti » su Serra (1948) e, in apertura di volume, l'ormai famoso saggio sulla formazione della poesia di Giuseppe Ungaretti, pubblicato come introduzione alla perfetta edizione delle poesie disperse e dell'apparato critico generale di Ungaretti (Milano, Mondadori, 1945); mentre in chiusura d'opera c'è un'aurea paginetta (*Del copiare e del ricopiare*), pure del 1945, che tanto ci dice dell'autodisciplina letteraria di De Robertis, del suo rigore professionale e della sua onestà di lettore reiterato e intransigente. Ma anche le note critiche, se pur contenute entro limiti obbligati, imposti dalla natura del settimanale in cui apparvero, sono ricche di spunti critici essenziali sempre vivi e mordenti (un po' ovunque, insomma, il segno tangibile dell'unghia che graffia oltre la pelle...). Per persuadersene basterà rivedere con attenzione, e in giusta prospettiva, le note dedicate a Sbarbaro, Rebora, Palazzeschi, Gadda, Montale (*Farfalla di Dinard e Bufera*), Betocchi, Banti, Manzini, Bilenchi, Landolfi, Brancati, Tobino; Pavese, Vittorini, Pratolini, Luzi. Ma a parte la naturale affinità elettiva che stimola l'interesse critico di De Robertis soprattutto verso scrittori della sua generazione o di quella immediatamente successiva, e in qualche modo legata alla prima, perché più congeniali alla sua educazione letteraria e alla sua sensibilità, si dovrà pur apprezzare la liberale disposizione con cui egli seppe considerare, sino all'ultimo, anche le opere degli scrittori più giovani, o addirittura degli esordienti: da Cassola a Bassani, da Calvino a Fenoglio, dalla Morante alla Romano, da Cancogni a Carocci, da Pasolini a Orelli, da Gramigna a Picchi.

Altri vent'anni, dunque, di fedeltà derobertisiana all'esercizio della critica militante, iniziata e portata innanzi intrepidamente in tempi in cui il rispetto e la stima, pubblicamente manifestati, per gli scrittori moderni o d'avanguardia, costavano il discredito presso gli ambienti austeri della più qualificata cultura accademica.

## Lettere alla moglie di Svevo

Nelle preziose edizioni della collana triestina dello Zibaldone, curate con amorosa intelligenza da Anita Pittoni, escono ora le importanti *Lettere alla moglie* di Italo Svevo, che fanno seguito al *Diario per la fidanzata*, dello stesso Svevo, dato alla luce l'anno scorso sempre per i tipi dello Zibaldone (I. SVEVO: *Lettere alla moglie*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1963).

È doveroso riconoscere subito il nostro debito di riconoscenza ad Anita Pittoni, la quale è rimasta ancora più sola, dopo la morte di Stuparich, a mandare innanzi tra mille difficoltà questa collana dello Zibaldone dedicata agli scrittori e alla cultura della città di Trieste tra Otto e Novecento, e che di persona ha dedicato e dedica alle carte inedite e poco note di Svevo tempo e passione. A lei si deve, infatti, la ristampa, ampiamente riveduta e riordinata, con il controllo diretto dei documenti citati, di quella fondamentale *Vita di mio marito* di Livia Veneziani Svevo che da anni costituisce, per ogni studioso serio, un indispensabile strumento di lavoro. E ad Anita Pittoni si devono ora questo *Diario per la fidanzata* e queste *Lettere alla moglie* che, se pur recano introduzioni interessanti di Bruno Maier, sono stati filologicamente curati dalla Pittoni e da lei con grande competenza e precisione accuratamente annotati. Valga questo insistito riferimento personale alla direttrice benemerita dello Zibaldone almeno come richiamo cordiale ai triestini, e soprattutto alle autorità di Trieste (enti, banche, istituti di cultura), perché sostengano adeguatamente questa collana semiclandestina che ha già pubblicato, tra mille sacrifici, quasi una trentina di eccellenti e rari volumi, in veste editoriale sobria ma sempre elegante, e che svolge un'opera di cultura insostituibile nel suo genere.

Per venire a queste *Lettere alla moglie*, diremo che esse si riferiscono ad alcuni momenti precisi della vita coniugale di Svevo. Un gruppo risale infatti al 1898, mesi di maggio e giugno, quando la moglie si recò forzatamente a Salsomaggiore; un secondo gruppo fu scritto invece nel 1901, mesi di maggio, giugno e luglio, quando Svevo

si recò in Francia e Inghilterra per affari; un terzo gruppo, infine, si ricollega al viaggio londinese di Svevo del 1903, mesi di novembre e dicembre. È stato poi aggiunto, in appendice, un quarto gruppo di lettere di varie epoche, dal 1899 al 1908, tutte indirizzate alla moglie, tranne l'ultima che fu indirizzata alla figlia Letizia di soli dieci anni, e che è una delle lettere sveviane più belle e significative, con una sorta di novella esemplare sul falegname serio e sul falegname buffone, su chi fa gli armadi solidi e belli e chi si limita a descriverli senza mai porvi mano, che andrà ricordata come un brillante frammento di poetica «realistica» sveviana.

Come s'è detto queste lettere confidenziali integrano il già noto *Diario per la fidanzata* e collaborano con esso a mettere a fuoco sempre meglio

l'immagine interiore dello Svevo, la sua forza di analisi psicologica, applicata con ferma mano tanto a sé che agli altri, la sua vena affettiva, così misuratamente mescolata a un costante gusto dell'ironia, intelligente e antipatetica; e anche, a tratti, l'ombra della gelosia, il sentimento della solitudine e della vecchiaia, il tema della morte: motivi così presenti e vivi nelle opere creative sveviane. Un libro, dunque, molto importante che ci induce a desiderare la pubblicazione di tutto l'epistolario di Svevo o almeno di una larghissima parte di esso. E intanto si ravviva la nostra gratitudine per Anita Pittoni che con questi suoi volumetti sveviani ha contribuito efficacemente al rinnovato interesse di critici e di lettori per l'autore di *Una vita*, di *Senilità* e della *Coscienza di Zeno*.

LANFRANCO CARETTI

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Scoperte e falsi

Tutte le antologie dei più antichi testi italiani presentano, nelle prime pagine, l'iscrizione del 1135 in cui, con esatti endecasillabi, sono celebrati il fondatore e l'architetto del Duomo di Ferrara. Il primo testo poetico italiano; e di epoca tale da indebolire le induzioni secondo le quali l'endecasillabo nostro dovrebbe esser derivato dal decasillabo francese. Forse questi quattro versi sono rimasti, tra i ricordi liceali, nella mente dei bennati lettori («Li mile cento trenta cinque nato, ecc.»); in questo caso, essi faranno bene a cancellarli.

Dubbi sull'autenticità del testo, noto soltanto attraverso una trascrizione del Baruffaldi, erano stati sollevati a varie riprese da alcuni filologi; tra i quali avrebbe dovuto riscuotere almeno qualche credito il Tiraboschi, che scriveva a pochi anni dalla pretesa scoperta e viveva abbastanza vicino al luogo (del misfatto, come ormai si può dire). Ma la questione non era stata svi-

scerata, sicché ora i sostenitori e i denigratori dei famosi endecasillabi ci sembrano (ma è il senno di poi) ugualmente affrettati nelle loro argomentazioni. Chi ha smascherato definitivamente il falso è Angelo Monteverdi. In una sua comunicazione all'VIII Congresso internazionale di studi romanzi (Firenze 1956, ma gli *Atti* sono usciti nel 1959; quelle che ci interessano sono le pp. 299-310 del vol. II, parte I), il Monteverdi aveva già mostrato come l'aspetto di questo testo ferrarese sia in netto contrasto con le condizioni linguistiche dell'Emilia nel secondo secolo dopo il Mille, e rilevati i sospetti che deve ispirare un'iscrizione, (1) della quale ci giunge notizia solo dopo la sua distruzione, (2) la quale si sarebbe trovata in un mosaico che copriva un muro costruito, pare assodato, nel 1340, (3) la quale in esso mosaico, infine, sarebbe stata situata in un modo che contrasta con tutte le consuetudini dell'iconografia medievale.

Falsi di questo genere non sono rari; e quasi

sempre essi sono ispirati da un malinteso campanilismo. Ora, il sedicente scopritore dell'Iscrizione ferrarese, il Baruffaldi, celebrava appunto il suo testo come prova che « il compor versi rimati italiani nella città di Ferrara non era meno antico di sei secoli » (egli scriveva nel 1732). Questa traccia ha appunto seguito il Monteverdi in un suo nuovo lavoro (pubblicato nelle Memorie dei Lincei, ser. VIII, vol. XI, fasc. 2, pp. 101-38, del 1963), elencando altre gherminelle del letterato ferrarese, come la composizione di sonetti di tipo guittoniano attribuiti a un inesistente Anselmo da Ferrara, che sarebbe vissuto intorno al 1250, e quella d'un'iscrizione latina, di cui il Baruffaldi trasmise il testo al Muratori dicendola trovata a Martesana (ma subito scomparsa, come accadeva troppo spesso ai monumenti scoperti dal fantasioso poligrafo). Su quest'ultimo falso, come su altri dello stesso genere, aveva già fatto luce il Mommsen; e la fa ora, sulle liriche dello pseudo-Antonio da Ferrara, il Monteverdi. Insomma: una carriera da truffatore letterario in piena regola. In questa carriera ha parte notevole l'Iscrizione ferrarese, perché intorno ad essa si svolse, tra il Baruffaldi e il giurista Tanucci, con un contorno di testimonianze in pro e contro i contendenti, una polemica, in parte gustosa, che non possiamo qui riassumere. Ciò che importa è che, attraverso un'analisi esaustiva delle pagine edite e inedite del Baruffaldi, il Monteverdi ha potuto cogliere il malfattore con le mani nel sacco: ha potuto cioè ricostruire varie fasi del montaggio dell'iscrizione, il cui testo il Baruffaldi venne mutando e « migliorando » sino a dargli l'assetto nel quale noi lo conosciamo; in altre parole, abbiamo ora le « varianti d'autore » (del periodo 1713-31!) di un testo gabellato come di sei secoli innanzi.

Il Monteverdi bolla del suo disprezzo il vecchio letterato, certo pensando alle conseguenze che il suo ben riuscito falso ha avuto per tanto tempo sulle indagini dei filologi. Ma tra i nefasti del nazionalismo (alla cui radice sta il campanilismo) questo non appare certo uno dei più sanguinosi, e attesta una candida fiducia nell'importanza delle scoperte filologiche. Siamo clementi!

Alla clemenza ci potrebbe poi spingere la soddisfazione per una recente scoperta, quella di un testo più antico non solo dell'Iscrizione ferrarese, ma persino dei Placiti del 960 con i quali si fa iniziare, per convenzione, la storia della nostra lingua. È un illustre paleografo, il Bischoff, che ha rinvenuto nella Capitolare di Monza, e pubblicato nella miscellanea in onore di H. Rheinfelder (*Medium Aevum Romanicum*, München, Hueber, 1963) un glossario italiano-greco trascritto con ogni probabilità all'inizio del sec. X. Delle 63 parole, guaste solo in minima parte, che lo compongono, alcune sono chiaramente settentrionali, o senz'altro venete (*cuglar, mandegare, lunis, marti, mercor*): esse spiccano in mezzo alle compagne, rimaste più vicine al latino per influsso della tradizione scrittoria. I numerosissimi spogli lessicali che, a partire dall'*Appendix Probi*, giungono sino all'affermazione delle lingue moderne, segnano le varie tappe della consapevolezza idiomantica degli ambienti in cui essi furono compilati. I due tipi fondamentali sono quelli in cui si oppongono o il latino letterario a quello « volgare », che sarebbe divenuto o stava trasformandosi in lingua romanza, o il latino a lingue non romanze (germanico, greco). In questo secondo caso l'opposizione netta con l'altra lingua permetteva pure affioramenti più o meno cospicui, tra lemmi latini risalenti in gran parte a liste tradizionali, di forme volgareggianti o volgari. Rientra appunto in questa fenomenologia il nostro glossario, che perciò non può competere con i Placiti del 960, in cui l'opposizione tra latino e volgare è ben cosciente, e si esplica in frasi di significato sintatticamente unitario, non in semplici gruppi di parole. Tuttavia la sua antichità veneranda e la zona di provenienza gli conferiscono un'importanza notevolissima, ed esigono che il ciclo culturale a cui esso appartiene venga esaurientemente illuminato.

Quanto poi al problema dell'endecasillabo, cui s'accennava prima, dobbiamo segnalare una « plaquette » di D. S. Avalle, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, nella quale ci pare che esso (tolto ormai l'ostacolo posto dall'Iscrizione ferrarese) venga finalmente risolto,

con la segnalazione di un verso mediolatino di 4 + 6 sillabe, usato sin dal sec. VII in coda ad altri versi, e dalla fine del sec. IX come verso base in inni provenienti da S. Marziale di Limoges. Il reperimento di questi inni, e la dimostrazione che il decasillabo, latino e francese, si è sviluppato entro la tradizione dei « tropi » (alla quale l'Avallè mostra risalire anche il *Saint Alexis*, primo testo francese in decasillabi) dà alla dimostrazione dell'Avallè quella solidità d'impianto storico di cui molte ricerche analoghe sono evidentemente sfornite.

### Chrétien in Italia

La grandezza d'uno scrittore s'esprime spesso, oltre che nella qualità intrinseca delle sue pagine, nell'attitudine a creare, o ricreare, personaggi e miti così vitali da poter continuare da soli il loro passaggio terreno una volta messi sulla scena della poesia. Tale è la grandezza di Chrétien de Troyes: i leggendari cavalieri di re Artù, l'amore perfetto di Lancillotto, l'itinerario cavalleresco-religioso-mistico di Perceval sono temi, creati o diffusi da Chrétien, inesauribili nella loro forza di suggestione. Se si aggiunge ad essi, per affinità di ambiente e d'ideali, il mito di Tristano e Isotta (al quale pure mise mano Chrétien), si ha sotto gli occhi una vasta superficie del mondo che s'usa chiamare cortese. Questa produzione ebbe una affezionata clientela in Italia; e più che i testi tradotti o rimaneggiati dal francese, contano le allusioni dei poeti e degli scrittori, fino a Dante, fino ai poemi cavallereschi del Rinascimento.

Se però ci domandiamo quale sia stata, in Italia, la conoscenza diretta dell'opera di Chrétien, la risposta deve diventare molto guardinga. Il ritardo della nostra letteratura rispetto a quella francese fece sì che il contatto con i testi arturiani avvenisse quando ormai i capolavori di Chrétien avevano sviluppato al massimo la loro prolificità: continuazioni, rielaborazioni, estensioni, imitazioni, specie in prosa, avevano sostituito i loro archetipi con duttile sensibilità ai mutamenti dell'ambiente e del gusto. Per esempio Dante, che

rievoca in vari punti della *Commedia* l'amore di Lancillotto, il fallo di Ginevra, gli interventi di Galeotto, il colpo di tosse di Malehaut, ne aveva conoscenza, con ogni probabilità, attraverso le compilazioni in prosa; e sempre da queste trasse i materiali per la processione del Paradiso terrestre, arrieggiante in parte quella del Graal.

Le curiosità dei comparatisti si estendono in genere da un centro costituito dalla loro rispettiva letteratura nazionale. Ecco perché i maestri della nostra filologia ottocentesca (D'Ancona, Comparetti, Carducci, Rajna ...) non ebbero ad occuparsi ampiamente di Chrétien, e ancor oggi la bibliografia italiana su quell'autore è quantitativamente limitata. Ben altra spinta a studiare il romanziere francese agisce sui critici tedeschi, che da Wolfram von Eschenbach a Wagner hanno viva nella mente una serie di stupende riattualizzazioni del mito di Perceval; o sui critici anglosassoni, che nelle radici celtiche della loro cultura sono convinti di riconoscere le fonti più profonde delle invenzioni di Chrétien e degli altri narratori arturiani.

Perciò il contatto diretto e completo con l'opera narrativa di Chrétien (Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1962) reso possibile ora al lettore italiano anche non specialista per iniziativa di C. Pellegrini, coadiuvato da altri traduttori (M. Boni, R. De Cesare, G. Favati, S. Pellegrini), dovrebbe riuscire, quanto meno mediato dalla cultura corrente, tanto più ricco di quel senso di scoperta, di evasione dal panorama consuetudinario, che può fare la gioia di un lettore. L'introduzione, e i profili premessi da C. Pellegrini ad ogni romanzo, forniscono, con garbata e sicura dottrina, gli indispensabili sussidi storici e letterari; ma il modo e la temperatura con cui si svolgerà in Italia (se si svolgerà) l'incontro tra gli interessi letterari contemporanei e quelli del romanziere francese non si possono facilmente prevedere. Quello che si può affermare, è che Chrétien sembra indenne dal peso degli anni: moderna è la sua capacità di animare, in un mondo fantastico e arcano, personaggi descritti con finezza psicologica che giunge sino all'ironia e all'humour; moderno l'impegno a

sostanziare (con estrema lievit ) di problemi vivi e urgenti ai tempi dello scrittore (quello dei rapporti tra la professione di eroismo avventuroso richiesta dall'amore e le esigenze dell'amore stesso; quello dell'equilibrio, e se possibile della conciliazione, tra l'amor cortese e il matrimonio; quello delle funzioni della cavalleria in un contesto etico-sociale ormai poco favorevole all'anarchismo individuale e all'atto gratuito) temi che invitano piuttosto all'abbandono narrativo; moderna la capacit  di amalgamare al simbolismo immanente nelle invenzioni celtiche (contatti e scambi tra la terra e l'oltretomba, tra il piano del reale e quello della magia) un simbolismo ideologico e morale. Al centro dei romanzi di Chrétien, sia ben chiaro, sta sempre la ricca, policroma, mobile materia narrativa, che nel suo snodarsi suggerisce, con allusivit  sottile, i vari significati ai quali il poeta l'ha lasciata o l'ha fatta accostare, mediante un esperto dosaggio che non sacrifica mai il concreto all'astratto, la fantasia agli schemi: si da mettere in atto una sorta di polisemia dell'opera d'arte, la quale sembra anticipare attitudini della letteratura dei nostri tempi pi  che adeguarsi ai rigorosi ordinamenti dell'allegoria medievale.

Se il *Perceval*  , almeno secondo una delle possibili linee interpretative, un *Bildungsroman*, i romanzi di Chrétien, nella loro totalit  e nella loro progressione, celebrano la continuit  e la compenetrazione di un ideale mondo dell'amore cortese e dell'avventura (localizzato, per aumentarne la suggestione, tra le meraviglie del regno di Art ) nella societ  nobiliare del sec. XII; oggi, essi ci trasmettono una parte affascinante e stimolante del messaggio medievale. Cos , pronubi scrittori della statura di Chrétien, i secoli si danno la mano, nobilt  ideale e bellezza sopravvivono nei diversi contesti vitali.

## Eminescu uno e due

Il maggiore poeta rumeno, Mihai Eminescu (1849-1889), ebbe una certa notorit  anche in Italia per merito di R. Ortiz, che se ne occup  in vari suoi scritti e ne tradusse le poesie nel 1929

(cfr. pure, dello stesso, *Letteratura rumena*, Roma 1941). Nel ritratto dell'Eminescu tracciato dall'Ortiz venivano indicate le affinit  con i poeti romantici tedeschi e francesi e s'accennava all'influsso di Schopenhauer e dei testi buddisti, ma si insisteva specialmente sul « fresco, profondo, intimo senso della natura », tale da poter « evocare anche davanti agli occhi di chi non lo conosca il meraviglioso paesaggio rumeno cos  solenne nel mistero dei suoi boschi d'abeti, cos  fresco nel gorgogliar delle polle, cos  allegro e pieno di vita nel cinguettar degli uccelli », e si rilevava il senso musicale, il « flusso melodioso dell'ispirazione lirica pura ». Anche al livello critico modesto, anzi modestissimo, di questa definizione, si collegano i dettami dell'estetica di quegli anni; aggiungeremo, per completare il quadro, che l'Ortiz rifiutava l'immagine di un « Eminescu filosofo », e tracciava lo svolgimento della sua carriera poetica considerandone m ta e perfezione il momento lirico.

Oltre a una scelta delle poesie curata dal Cianciolo nel 1941, poco usc  in Italia dopo di allora:   noto che gli studi rumeni non hanno mai superato da noi lo stadio pionieristico. Ma ecco ora un monumentale volume (pp. 482 in 4<sup>o</sup>) di Rosa Del Conte, *Mihai Eminescu o dell'assoluto*, Modena, Soc. Tipogr. Ed., 1962 (Studi e testi dell'Ist. di Filol. Rom. di Roma). Alla chiave romantica e paesistica, la Del C. sostituisce quella filosofica e cosmica; scorriamo l'Indice, e incontriamo: La maledizione-preghiera; Il Demiurgo delle Cosmogonie; Il divenire assoluto nel tempo cosmico; Il poeta-vate; L'amore come appello dell'Assoluto. Queste etichette un po' reboanti non sono inopportune o gratuite: esse corrispondono ai testi usati, e citati abbondantemente, dalla studiosa, e sono in accordo con la cultura di Eminescu: una cultura che sotto l'influsso del prediletto Schopenhauer e dei *Veda*, allora dati in pasto a un vasto pubblico, s'era andata estendendo ai testi platonici, neoplatonici e gnostici, alla mistica medievale, anche eterodossa, e alle sue propaggini moderne. Si deve aggiungere che il pensiero medievale, spesso intinto di gnosticismo, perdur  in Rumenia, per le note condizioni storiche, molto

più lungamente che nell'Occidente europeo, e che Eminescu era raccoglitore appassionato dei più antichi testi letterari rumeni, che gli furono dunque, almeno in parte, tramite diretto per queste concezioni. È anzi una delle caratteristiche dell'impostazione filologica della Del C. l'insistenza sull'origine autoctona di molti elementi della cosmologia e della metafisica emineschiane. Dovremmo, secondo la Del C., limitare i debiti del poeta verso i romantici tedeschi e francesi, in tutti i casi in cui è sufficiente ricorrere alla diffusione popolare o alla conoscenza riflessa di miti e invenzioni di origine medievale. In questo senso il volume della Del C. impone un riesame completo delle tesi critiche generalmente accolte; e c'è da augurarsi che un commento puntuale possa segnare con verisimiglianza il discrimine tra due filoni culturali così diversi nell'origine e nei modi della loro azione.

Naturalmente c'è qualche pericolo a lasciarsi troppo attrarre dalle cosmologie e dai filosofemi d'un poeta: il pericolo di valutare quelle e questi nel loro valore o nella loro coerenza, invece che nella loro natura di incentivi fantastici. A questo pericolo, forse, la Del C. non è sempre sfuggita, per eccesso di partecipazione e di entusiasmo. Non c'è però dubbio che, utilizzando i

materiali inediti, molto più numerosi di quelli che Eminescu, in una vita breve e tragica, diede alle stampe, e ricorrendo spesso alla critica delle varianti, la Del C. abbia potuto confutare la periodizzazione sinora accolta (e ripetuta dall'Ortiz) e mostrare il predominio e la continuità delle ambizioni di Eminescu ai grandi problemi. Inoltre, la Del C. ha avviato un primo inventario delle complesse fonti culturali che sono confluite nel pensiero di Eminescu, dando un contributo di prima mano (che può essere accostato, e supera in ampiezza, quello dei migliori critici rumeni, dal Calinescu al Turdeanu) agli studi sul poeta romantico. Basterebbe, per farsene un'idea, scorrere il capitolo dedicato ad una delle più note e riuscite composizioni di Eminescu, *Luceafarul*; si può infatti constatare quanto la sua comprensione s'avvantaggi dalla conoscenza delle concezioni filosofiche e delle allusioni culturali su cui essa è intessuta.

In conclusione, le ricerche della Del C. possono essere l'avvio ad un riesame dell'opera di Eminescu, al quale porgono già un contributo notevole. Verrà poi il momento di decantare i riferimenti eruditi e le diatribe teoretiche al servizio d'una limpida valutazione del poeta di Ipotesti.

CESARE SEGRE

## LETTERATURA INGLESE

### Robert Graves, la luna e la poesia

Il lettore italiano non più giovanissimo che senta oggi il nome di Robert Graves penserà subito a *Io, Claudio*, la biografia romanzata dell'imperatore romano pubblicata da Bompiani nel '35 che fu, subito prima della guerra, un successo mondiale. Ma oggi, in Inghilterra e in America, Robert Graves è soprattutto un poeta, un poeta anche per il gran pubblico, tant'è vero che fino dal 1957 le sue poesie hanno trovato il loro posto

anche fra i «Penguin Books». La fama del Graves come poeta è venuta infatti poco dopo lo scadere del mezzo secolo, quando l'uomo aveva già compiuto i cinquant'anni, e la sua poesia sembrava ormai relegata al gelido elogio di una perfezione tecnica alla quale difettava però la profondità dell'ispirazione. Ed era questa una critica alla quale il poeta stesso sembrava consentire: rifiutando a trent'anni la massima parte della sua poesia giovanile, scrivendo poco di poesia fra i trenta e i quaranta, abbandonandosi

di fatto a quella fama popolare che faceva di lui un prosatore elegante nella scelta degli argomenti così come nello stile.

Notavano incidentalmente i recensori alle sue scarse poesie di quegli anni che sotto l'ironia disincantata, sotto i voluti abbassamenti di tono, vi era tuttavia un qualche cosa che non riusciva ad esprimersi, un qualche cosa di ancora biografico e sentimentale che non riusciva ad oggettivarsi che a tratti; i più scaltri indicavano proprio in quei fermenti e frammenti i valori, almeno potenziali, della poesia del Graves.

Col senno del poi, ci è facile dire ora, davanti ai *New Poems 1962* usciti in Inghilterra l'anno scorso da Cassell, che eran gli scrupoli letterari del poeta stesso a soffocare la sua poesia. I *New Poems*, infatti, chiariscono il senso del lungo lavoro del Graves, lavoro di tutta una vita: si trattava di superare la poetica del proprio tempo, la poetica dell'«età dell'ansia» che a trent'anni l'aveva sorpreso facendogli apparire sentimentali ed inutili i temi della sua poesia d'allora prima che egli li avesse portati a completa espressione. La storia delle poesie di Robert Graves fra il '30 e il '50 apparentemente è una storia di contraddizioni fra il fantastico e il quotidiano, fra il realistico e lo spirituale, con punte alterne di sentimentale e d'ironico, ma di fatto è la storia segreta, oscura al poeta stesso, di una penosa liberazione da una poetica estranea.

Il riconoscimento pubblico di tanta fatica è avvenuto coi *Poems 1953*, ed ha toccato poi il culmine con i *More Poems 1961*: tuttavia sembra a me che nessuna delle «sezioni» in cui il Graves suddivide da tempo la sua opera sia così significativa della liberazione avvenuta come questa «tredicesima» che apre gli odierni *New Poems 1962*: la sezione è di fatto un canzoniere, proprio nel senso petrarchesco della parola, ed un canzoniere di semplicità essenziale: incontro del poeta con l'amata, abbandono improvviso ed inesplorato, inseguimento nel sogno, lamento, illusione di oblio, eterna permanenza di lei. È naturalmente, un petrarchismo trasportato al moderno, conscio di tutte le esperienze letterarie, dalla neoplatonica all'ermetica, e cosciente anche

della fisicità dell'amore; ma è anche una poesia moderna che riporta ad un mondo già disgustato e sfiduciato dell'amore e di sé l'accettazione dello amore come sublimazione assoluta, come contatto con il divino. Per il Graves come per Endimione ogni atto d'amore (concessione o abbandono che sia) è discesa in terra della Dea.

Non a caso si chiama in causa ora la luna. La liberazione del Graves dalla poetica dell'ansia è avvenuta infatti letteralmente sotto il suo segno; e il poeta ce ne narra per la terza volta la storia in un saggio del '57 che apre il volume *La Dea Bianca* pubblicato l'anno scorso da Longanesi (che non è però una traduzione dell'originale *The White Goddess*, Faber and Faber, 1948 e 1952, ma una scelta di saggi da *Steps*, Cassell, 1957). Secondo il Graves le civiltà umane, dalle origini ad oggi, possono dividersi in due grandi gruppi: uno più antico e più civile, matriarcale, che adora una *dea creatrice*, la Luna, un altro, più recente e più barbaro, patriarcale, che adora invece un *dio creatore*, Apollo (il sole); e come vi sono religioni e civiltà o lunari o apollinee, così anche sono distinti, individualmente i poeti. Per gli apollinei, sempre un poco retorici, l'amore è volubilità, conquista o disprezzo, guerra comunque; per i lunari invece, sobri ed essenziali, sempre pronti a riconoscere nell'amata un'incarnazione e nell'atto d'amore (anche fisico) un'adorazione, l'amore è fedeltà e pace ineffabile sempre, anche nella solitudine dell'abbandono. E Robert Graves alla prima falce di luna mensilmente si inchina.

Citerò ora dallo stesso saggio: «In termini scientifici non si può dimostrare l'esistenza di nessun dio, ma soltanto l'esistenza di varie fedi in certi dei e degli effetti sui loro devoti»: inutile quindi porsi il problema della verità di questo mito lunare, sia in senso etnografico che religioso. Osserviamone invece gli effetti sul suo poeta. Si vedrà allora che il mito della Dea Bianca ha servito al Graves ad oggettivare e a trascendentalizzare il proprio sentimento di dedizione assoluta: l'universalità apparente del mito ha condotto il poeta all'universalità vera della poesia col liberarlo sia dal timore giustificato di cadere in un decadentismo sentimentale e scontato, sia

dal timore immaginario di far poesia inutile perché d'evasione o disimpegnata. In altre parole e più semplici, il mito ha dato al poeta la fiducia nella propria poetica, così permettendogli di rifiutare con un atto religioso, anche se di religione pagana, l'«ansia metodica» del nostro tempo, di un tempo nel quale, per dirla con Shaw, «anche gli atei hanno perduto la fede».

## Satira e Fede

Si potrebbe anche dire che è caratteristico del romanzo di questi ultimi decenni il presentarsi come testimonianza cosciente del proprio tempo, come professione di verità: e se è proprio degli scrittori contemporanei l'aver scoperto questo loro dovere (e di qui il loro «impegno»), lo storico delle lettere inglesi dovrà anche notare che a questo compito un autore come Evelyn Waugh appare quasi predestinato: la «testimonianza del tempo» ha dato infatti corpo e ragione alle brillanti utopie pessimistiche che fra il '30 e il '40 avevano fatto tutta la sua fama. «Scrittore intelligente e mordace»: il complimento augurale che accolse nel 1928 il primo romanzo di Waugh, *Declino e Caduta*, è stato poi ripetuto fin quasi ad oggi. Ma era descrizione dell'opera, non dell'uomo, il quale per conto suo cercava invece l'impegno e l'evidenza della serietà del proposito. Infatti, la conversione al cattolicesimo non restò per lui un fatto privato, ma subito si tradusse in impegno di scrittore con la bella biografia del gesuita martire Edmund Campion (1935); e di converso la seconda guerra mondiale non restò per lui un cataclisma cosmico irresponsabile, ma divenne crisi di coscienza che lo indusse a riveder tutta l'impostazione del proprio lavoro.

Nel 1945 *Ritorno a Brideshead* diede l'avviso di questa sua nuova maturità e profondità, sebbene in quell'opera si notasse soltanto l'impegno cattolico. La guerra era infatti nel libro uno sfondo troppo lontano, e nei lettori un'esperienza troppo vicina; il romanzo rimaneva in verità una vicenda ancora personale, al limite fra l'avventura e il caso di coscienza, senza essere ancora un'avven-

tura di coscienza come nel Greene maggiore. Per scrivere *Ritorno a Brideshead* il Waugh aveva infatti posto a tacere la sua vena estrosa di critico sociale senza tuttavia trovarle una contropartita; e forse fu questa l'impressione anche dell'autore stesso se, subito dopo un ritorno inacerbito alla satira con *Il Caro Estinto* (1948), egli si diede al decennale lavoro della propria testimonianza del tempo.

La testimonianza di Evelyn Waugh, che Bompiani ha stampato in veste italiana, è costituita da tre romanzi, *Uomini alle Armi*, del '52, *Ufficiali e Gentiluomini*, del '54, e *Resa Incondizionata*, del '61, uscita in Italia soltanto pochi mesi fa. È l'avventura di guerra di Guy Crouchback, gentiluomo di famiglia cattolica per tradizione ininterrotta (cioè di quelle famiglie feudatarie inglesi che non accettarono la riforma), ed è avventura non eroica, anche se talvolta drammatica. La trilogia s'inizia col patto russo-tedesco del '39, finisce col Festival Britannico del '51; ma già nel '39 Guy giudica subito la guerra: «Adesso il nemico era uno, enorme, odioso, senza maschera. Era l'età moderna in armi. Qualunque fosse il risultato c'era posto per lui in quella guerra». Così, facilmente, il protagonista. «Ma», sembra soggiungere il romanziere, «qual è questo posto?». Il senso fondamentale della trilogia, alla luce di quest'ultimo suo volume, *Resa Incondizionata*, è tutto qui, e in tal senso il romanzo è psicologicamente autobiografico: cercare il proprio dovere, compierlo, e restar paghi dell'averlo compiuto, nonostante la sua piccolezza, nonostante la sua assurdità. Bene e male non sono facilmente distinguibili e separabili per il Waugh: nor esistono per lui una Città di Dio dimora del bene, una Città del Diavolo dimora del male: questa mancanza di contrapposizione che fu già osservata nei primi romanzi par trovare addirittura il suo *exemplum* nella seconda guerra mondiale, nel suo alternarsi di alleanze, nel suo apparente dilemma fra comunismo e nazismo ambedue atei (o meglio «falsi dei»). L'Inghilterra di Waugh è tutt'altro che la nazione eletta: anche là vivono e prosperano figure malefiche e pervertite e un'innomere massa di ignavi e di sciocchi. L'errore del protagonista, di Guy, è proprio il credersi chiamato a combat-

tere per il Bene con le armi; il suo dovere era molto più umile, più segreto, più assurdo: salvare una anima e preservare una vita.

« Le vie del Signore sono misteriose e infinite ». Evelyn Waugh non pretende affatto di averne scoperto la topografia, si limita ad indicarne, molto discretamente, il punto d'arrivo senza perciò sottolinearlo. Guy Crouchback si arruola, combatte, cerca di fare del bene, e sempre con esito al massimo incerto, qualche volta contrario. Quando Virginia, moglie divorziata e infedele, torna a lui perché abbandonata dal terzo marito, perché in miseria, perché non riesce ad abortire, Guy la risposa non perché l'ami ancora, ma perché, da cattolico, considera il matrimonio un sacramento effettivo (carne della stessa carne) e considera quindi se stesso responsabile di Virginia. Il fanciullo che non doveva nascere nasce e vive, Virginia trova una pace che non cercava, una morte improvvisa che non sospettava, e con ciò la salvezza. Ma che Guy abbia coscienza di aver com-

piuto così il proprio dovere e la propria missione noi non sappiamo: la sua fine è narrata in epilogo ed è uno svanire.

Le vie del Signore, che son poi le cose del mondo, mantengono la loro incomprendibilità, la loro per noi assurdità. Assurda è infatti tutta la condotta della società, pacifica o belligerante, sia nei riguardi di Guy che di se stessa. Il lettore, se vuole, può ricavarne come morale che tutto quell'assurdo ha un senso nella salvezza spirituale di Virginia e in quella corporale del figlio suo, ma sarebbe morale più del Manzoni che del Waugh, e nel caso specifico della sua trilogia, troppo esigua morale. Il Waugh infatti non la dice e niente fa per proporla: della società il Waugh si limita a ridere senza distinguere fra umana follia e provvidenza divina. Ritorna così, approfondita da una fede sottintesa, la satira brillante iniziale e trova il suo posto in una visione totale della vita: una vita che non ha senso agli occhi dell'uomo ma solo agli occhi di Dio.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### *Heine Jahrbuch (Annuario heiniano)*

Esiste in Germania, da tempo, la consuetudine di stampare annualmente, oppure anche a distanza di due anni o più, a seconda del materiale e delle possibilità editoriali, dei volumi che raccolgono saggi, resoconti, recensioni tutti orientati verso l'opera di un solo scrittore. Di solito vien costituito un Archivio, poi una Società e il volume è stampato col sussidio dell'Archivio, per la parte che riguarda i documenti, coi proventi della Società, se ci sono, per quel che riguarda la pubblicazione e a volte anche per il compenso ai collaboratori. Questi volumi si chiamano Annuari (*Jahrbücher*) ma hanno tutt'altro aspetto di quel che di solito prendono da noi; sono in conclusione come miscellanee, ove si trova sempre

qualcosa di interessante e di nuovo a proposito di un certo autore. Rappresentano veramente un grande incentivo agli studi: qualunque critico serio sa che, se ha qualche cosa di nuovo o di interessante da dire sopra uno scrittore, un poeta determinato, troverà senza difficoltà la possibilità di pubblicare il frutto delle sue fatiche senza scomodare un editore e senza attendere di aver messo insieme un tale numero di saggi, che possa riunirsi in un volume di ampiezza notevole. Certe notizie, certe osservazioni hanno valore in quanto vengono date subito; se si deve aspettare dieci anni invecchiano facilmente, possono perdere completamente l'interesse che avevano in un dato momento.

Il più noto esempio di questa specie di Annuario è il fiorentino *Goethe-Jahrbuch* (H. Böhlau

Nachf. Weimar) stampato appunto a cura della Società che al nome del poeta s'intitola e diretto con gran cura da Andreas B. Wachsmuth. Vi si trovano spesso scritti su Schiller, così come nello *Schiller-Jahrbuch*, di cui sono usciti tre volumi, riccamente illustrati e pieni di studi interessantissimi, s'incontrano lavori su Goethe, quasi che i due massimi poeti del classicismo tedesco restino legati anche quando un proposito critico sembri voler disgiungerli. Tutti i maggiori poeti, filosofi, narratori, a volte neanche dei più noti, possono contare sopra una schiera fedele di studiosi e di lettori, magari di curiosi, che però aiutano e sostengono così le iniziative culturali. È giunta finalmente l'ora anche del primo *Heine-Jahrbuch* stampato, come era logico aspettarsi dallo *Heine-Archiv* di Düsseldorf, città natale del poeta, e da uno dei suoi primi editori, Hoffmann e Campe di Amburgo. Si è detto finalmente, perché, in verità, per una figura così importante come l'autore dei *Reisebilder* c'era da aspettarsi un interesse maggiore, la nascita d'un annuario simile, dunque, un po' prima. Sono dovuti passare più di 17 anni dalla fine della guerra, perché si pensasse a ravvivare la memoria di un poeta, che il nazismo aveva tentato di cancellare dalla mente dei tedeschi. Neppure l'anno del centenario della morte (il 1956) portò a una vera « rinascita » heiniana. Si pensi che sino ad oggi non esistono più edizioni critiche a disposizione degli studiosi. Esaurite da lungo tempo quella in 7 volumi e poi in 4 (incompleta) dell'Elster, e quella del Walzel, dall'ascesa al potere del nazionalsocialismo non sono apparse che ristampe parziali, più o meno buone, spesso arbitrarie. Di nuovo non ci sono che i 6 volumi dell'Epistolario (a cura di F. Hirt, Florian Kupferberg, Magonza 1950-51); ma erano stati preparati da lungo tempo e poterono venir stampati solo con immenso ritardo, sicché non si possono considerare un frutto del dopoguerra. Questo *Heine-Jahrbuch* si presenta molto bene con una quantità di contributi nuovi e interessanti, di cui forse il più importante, per una quantità di ragioni, è quello di Philipp F. Veit sugli *Enigmi sulla nascita di Heine* (*Die Rätsel um Heines Geburt*). Apparentemente non è una questione che possa

interessare un vasto pubblico. Invece, sull'argomento si potrebbe elencare una vastissima bibliografia.

Sin dal 1898 cominciò infatti a diffondersi la voce, evidentemente suggerita da una intenzione maligna, che Heine aveva falsificato la data della sua nascita (si riteneva allora che fosse il 13 dicembre 1799) per non apparire come figlio illegittimo, in quanto i suoi genitori, sposatisi nel 1798, non potevano evidentemente riconoscerlo prima delle loro nozze. Le ricerche, spesso un po' disordinate ma sempre accurate, degli studiosi hanno infatti ormai fissato la data di nascita del poeta al 13 dicembre 1797. Si giuocava, nei commentatori maliziosi, sul fatto che di grande ostacolo sarebbe stato per Heine, agli inizi dell'Ottocento, il sapere che proveniva da una famiglia dalle consuetudini non ineccepibili. Poiché sull'atto di battesimo avvenuto nel 1825 e tenuto nascosto per qualche tempo era segnato come data di nascita il 1799 si pensò che il poeta anche in quella occasione avesse voluto avvalorare la falsificazione. In realtà non si erano tenute presenti e le diseguaglianze del calendario romano da quello ebraico e varie altre circostanze, forse determinanti. I due fratelli di Heine, Gustavo e Massimiliano — questo ha rilevato giustamente e acutamente il Veit — entrarono al servizio statale austriaco il primo, russo il secondo. Ma da giovani, se avessero data la esatta determinazione del giorno della loro nascita, sarebbero stati costretti, come sudditi della Prussia, al servizio militare. Ora, date le consuetudini ottocentesche, se fosse stata diffusa la notizia che un fratello di un impiegato statale aveva falsificato la sua data di nascita per non fare il servizio militare, la posizione di quell'impiegato, specie se si trattava, come nel caso di Massimiliano, di una amministrazione militare, poteva venire scossa gravemente. Una volta accettata una data, per una ragione contingente, Heine dovette mantenerla poi, per non danneggiare i suoi fratelli. Ognuno può facilmente immaginare che, specialmente nell'ultimo periodo del suo soggiorno parigino, a cui risalgono alcune conferme della sua nascita nel 1799, pochissimo poteva importare a Heine di esser nato prima

che i suoi genitori si sposassero ufficialmente. Il Veit, attraverso acute ricerche e confronti tra il calendario ebraico e quello romano, ha potuto stabilire che il matrimonio dei genitori del poeta avvenne esattamente il 1° febbraio 1797. Non mi sembrano invece convincenti le ragioni che spingono il Veit a fissare la data di nascita del poeta nel febbraio del 1798, sulla base della dichiarazione del rabbino di Düsseldorf, fatta a una certa distanza di anni, forse a memoria, semplicemente per soddisfare certe richieste anagrafiche e statistiche delle autorità del tempo. Mentre tutte le precisazioni del Veit ci sembrano utili e convincenti, l'idea di spostare di tre mesi la data di nascita del poeta, affidandosi a una sola testimonianza, non ci trova consenzienti. Ma tutto lo studio serve a dipanare la intricata matassa della nascita di Heine, a cui spesso facili storici e biografi ricorrono per ricavarne effetti di « colorito », tutt'altro che giustificati.

Naturalmente anche nella Germania occidentale rispuntano pian piano gli studi seri su Heine, a cui nuoce forse la eccessiva esaltazione che si fa di lui nella Germania orientale. In Italia non è mancato mai a Heine l'interesse degli specialisti e, per fortuna, dei lettori. Lo testimoniano gli studi recenti di Paolo Chiarini (in *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961) e di Giorgio Tonelli (*Heine e la Germania*, Palermo 1963). Quanto alle traduzioni merita di essere ricordato al primo posto Ferruccio Amoroso, che è già al suo terzo volume di versioni da poesie e prose di Heine. Il bel volume di *Poesie* uscito in questo anno da Ricciardi (Napoli), in una veste più che dignitosa, comprende le *Nuove Poesie*, *Aitta Troll* e *Germania*, nonché una piccola scelta delle ultime liriche heiniane in appendice, poiché l'Amoroso, vedendo che questo tomo esce a undici anni di distanza dal primo, esprime con una certa ironia, tipicamente heiniana, cioè insieme pungente e dolente, il dubbio di non arrivare a portare a fine la versione di tutto il corpus delle poesie di Heine e ne dà perciò un anticipo il che, naturalmente, noi gli auguriamo sinceramente di riuscire a fare, non solo per la stima ed amicizia che abbiamo per lui, ma anche per la serietà con cui si

è messo a questa impresa che certo fa onore alla cultura italiana. Né vogliamo trascurare di ricordare come Heine sia comparso, con quello che è considerato giustamente uno dei suoi capolavori, cioè col *Libro dei Canti*, nella bella collezione universale di Einaudi (Torino 1962), nella versione di Amalia Vago e con una presentazione misurata e documentata di Vittorio Santoli; segno anche questo del nuovo favore che Heine gode nel pubblico italiano.

### **Il Vicario di Hochhut**

Un lavoro teatrale di un autore che era assolutamente ignoto sino ad oggi, Rolf Hochhut, ha tenuto in agitazione la critica e il pubblico tedeschi nel primo semestre di quest'anno. Il dramma si intitola *Der Stellvertreter* (lett.: *Il Vicario* intendendosi con questo riferirsi alla nota definizione del Papa: Vicario di Dio sulla terra). Dalla fine di febbraio il lavoro è stato rappresentato 60 sere di seguito, con teatro pieno. Subito si sono prospettati adattamenti non solo per altri teatri tedeschi, ma particolarmente stranieri (con relativa traduzione). Una rappresentazione è già avvenuta in America, ne sono annunciate altre nei paesi scandinavi, in Olanda, in Svizzera, in Palestina. Il lavoro è stato pubblicato alla fine di febbraio e in aprile ne erano già state vendute 25.000 copie. I sintomi potrebbero far pensare alla rivelazione di una grande personalità. Qualche dato biografico non guasterà, trattandosi di un ignoto. Hochhut è nato nel 1931; da ragazzo militava regolarmente nelle formazioni giovanili naziste. Non ha terminato gli studi, ma ha fatto il correttore di bozze e poi il « lettore » presso diverse case editrici; ancora oggi è, almeno ufficialmente, impiegato presso una di queste, come ci informa tra l'altro un numero dello *Spiegel* (n. 17 del 24-4-1963), il famoso settimanale di Amburgo, che ha pensato bene di far pubblicare a cura di uno dei suoi più abili redattori una intervista col giovane drammaturgo. A dir la verità un qualche sospetto sulla validità di questo successo sorge quando si viene a sapere che l'imbonitore

di tutto il « caso » è Erwin Piscator, un vecchio e famoso regista sempre a caccia di opere che diano scandalo e facciano chiasso, molto chiasso, perché sa ormai, da quando rappresentava a Berlino, tra il 1920 e il 1932, opere di avanguardia, particolarmente di Brecht, che il clamore che nasce intorno ad un'opera giova immensamente alla sua diffusione. La seconda ragione di sospetto verso questo lavoro è che solo dopo 18 anni dalla fine della guerra si tenta da parte di un tedesco che nel 1945 aveva appena 14 anni, di muovere una violenta accusa contro il comportamento di Pio XII durante la guerra. Lo Hochhut ha voluto dare una veste obiettiva a una specie di non richiesta giustificazione, posta in fondo al suo volume, ove dichiara di aver consultato diversi documenti e di essersi perfino recato a Roma col proposito di ricostruire l'atmosfera del tempo (1940-1945), soprattutto per quel che riguardava gli ebrei. Nell'intervista col redattore dello *Spiegel* il giovane scrittore manifesta il suo stupore per la gratitudine che gli israeliti romani hanno serbato ancora alla memoria di Papa Pacelli. Ha cercato di cavarsela con una *boutade* di questo genere: «Naturalmente, quelli che sono stati salvati dal Vaticano sono riconoscenti a Pio XII, gli altri, quelli che non sono tornati, non possono parlare». Se Hochhut avesse portato a fondo la sua indagine negli ambienti romani, avrebbe saputo, forse con suo disappunto, che il rabbino di Roma, che era rimasto nella Città Eterna durante tutto il periodo delle persecuzioni e che quindi poteva valutare esattamente quello che era stato fatto dal Papa in favore degli ebrei, anche di quelli che non tornarono, si dimise alla fine della guerra dalla sua carica, si fece cattolico e volle mutare il suo nome di Israele in quello di Eugenio, per testimoniare anche con questo atto la riconoscenza sua e della sua comunità all'opera del Papa, che viene così violentemente attaccato dallo scrittore tedesco.

Naturalmente è chiaro che Pio XII poteva tenere, durante e prima del conflitto, un contegno diverso da quello che ha tenuto; ed è anche opinabile che abbia fatto bene ad agire in quel certo modo e che avrebbe potuto agire diversamente

e anche meglio. Ma questo non ce lo deve venire a dire un giovane che nel periodo che rappresenta aveva l'età di un bambino e di un adolescente e pare preoccupato solo di dare, degli eventi, una interpretazione tendenziosa. Ma lo affermi, se se la sente, uno storico equanime e documentato. È già di per sé eloquente il fatto che, sino a oggi, questo storico non si è presentato. Hochhut ha dimenticato che del razzismo c'era già stata una condanna esplicita di Pio XI, e del resto basta pensare alla dottrina della Chiesa, per cui tutti gli uomini sono fratelli e figli dello stesso Padre, perché si comprenda come tale condanna fosse spontanea e quasi implicita. Poteva Pio XII tornare su quel che era già stato detto dal suo predecessore? Si ricordi l'enciclica di questi, scritta appositamente in tedesco, che comincia colle parole *Mit brennender Sorge*. Pio XII poteva scomunicare tutti i nazisti, certo. Ma avrebbe questo avuto una efficacia pratica sulla sorte di tutti i perseguitati politici, particolarmente sugli ebrei? C'è da dubitarne. Papa Pacelli conosceva a fondo il mondo tedesco e, con ogni probabilità, si astenne da prese di posizioni clamorose perché si convinse che attraverso una opera di resistenza passiva, continua, attraverso il soccorso che i sacerdoti potevano prestare, grazie alla loro condizione di privilegio, a tutti i perseguitati, si raggiungeva un risultato più concreto. Non siamo, oggi ancora, nelle condizioni di poter giudicare obiettivamente e soprattutto di accusare il Papa di aver mancato alla sua missione, al suo compito. Mentre è questo esattamente che lo scrittore tedesco fa esplicitamente nel quarto atto del suo lavoro, quando mette in bocca a uno dei suoi personaggi, il gesuita Riccardo Fontana, queste parole: «Dio non farà rovinare la Chiesa solo perché un Papa ha mancato al suo dovere». Per chi ha passato gli anni della guerra ascoltando quel che il Papa veniva dicendo anno per anno, la figurazione che ne fa lo Hochhut è addirittura ridicola. Con ironia grossolana egli mette in bocca al Pontefice, allo inizio dell'atto suddetto, un riferimento all'enciclica di Pio XII, proprio alle parole che la aprono. Solo che Pio XII dice: «Pieno di ansia cocente

(*Mit brennender Sorge*) ... per le nostre fabbriche! ». Il Papa non pensa ai sacrifici umani, né agli ebrei, ma alle fabbriche e agli assegni che gli mandano i gesuiti americani! Si può trasformare un personaggio storico come si vuole, ma sarebbe prudente aspettare almeno un mezzo secolo, quando tutte le persone che lo hanno visto e anche indirettamente conosciuto sono scomparse. Oggi una raffigurazione simile di Papa Pacelli cade nel ridicolo da sé, nella memoria di ogni persona non offuscata dal fanatismo. Ma può darsi che qualche difensore, forse non del tutto disinteressato, questo lavoro lo trovi anche in Italia, dove ne è stata prospettata una traduzione. Molta gente non può farsi scappare una frase come quella che si incontra qui: « Un simile Papa è un delinquente ». La Chiesa Romana da un trentennio almeno ha guadagnato molti punti in confronto alle altre confessioni, anche per l'opera dei Pontefici. Il Concilio Ecumenico, la cara figura di un Papa come Giovanni XXIII hanno aumentato ancora questo prestigio, perché non vi sia tra gli anticlericali di ogni specie e tra gli avversari del Cattolicesimo un allarme notevole, vivo anche se non riesce a manifestarsi clamorosamente. Questa evidentemente è apparsa, a molti di loro, una occasione ottima. Così e non altrimenti si può spiegare il successo del lavoro. C'è anche da aggiungere, come ha fatto notare un autorevole gesuita nella rivista *Stimmen der Zeit* (aprile 1963), che in Germania si sarebbe visto con una certa compiacenza quello che in linguaggio giuridico si dice una « chiamata di

corréo ». Tutte le atrocità, tutte le malversazioni compiute dai tedeschi verrebbero infatti attenuate dal fatto che neanche il Papa avrebbe messo in guardia i cattolici tedeschi contro il nazismo.

Il guaio è che il lavoro non si regge neanche dal punto di vista artistico. È scritto da un principiante; basti dire che, se eseguito integralmente, durerebbe circa otto ore — quasi come il *Faust*! Non si può dunque rappresentare senza clamorosi tagli — e questa è una ragione di più perché i registi lo vedono con piacere; ne possono fare infatti un po' quel che vogliono. I personaggi sono in parte storici — non manca neanche Eichmann! — in parte inventati. Ma tutti agiscono un po' come marionette. Lo hanno riconosciuto alcuni registi tedeschi, che non hanno troppe preoccupazioni di cassetta e anche molti critici, notoriamente equanimi. Strano è il discorso che uno di questi ha fatto nei *Neue Deutsche Hefte* (n. 2 maggio 1963). La conclusione a cui giunge è che il *Vicario* è brutto, ma l'idea che vi si affaccia nuova e interessante. A parte il fatto che l'idea non è nuova, ma già sepolta perché storicamente è apparsa a tutti sbagliata, c'è da osservare modestamente che le idee buone non si sostengono con le opere brutte. Quando poi l'idea risulta sbagliata, per non dir balorda, c'è da immaginare che fine faccia l'opera. Concluse le polemiche, più o meno interessate da ogni parte, si vedrà che questo « mattone » teatrale si sbriciola più facilmente di quel che credono i suoi attuali esaltatori.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA E ISPANOAMERICANA

### Doppia personalità di Las Casas

Don Ramón Menéndez Pidal, il nostro venerato maestro d'ispanismo, novantaquattrenne e più che mai vegeto e pugnace, è sceso in campo in maniera

impreveduta contro uno dei più solidi e pressoché indiscussi incunabili della cosiddetta « Leggenda nera » antispagnola, imbastita e montata alle origini — come è noto — da alcuni spiriti irrequieti e insoddisfatti, figli della stessa madrepatria: il

famosissimo libello *La distruzione delle Indie* del domenicano Fray Bartolomé de las Casas, pubblicato nel 1552, innumerevoli volte ristampato e tradotto in tutte le lingue di cultura. È uno scritto a tesi, passionale e impegnato a dimostrare in modo implacabile ed elementare che i compatriotti conquistatori delle Indie furono tutti in ogni luogo e tempo assassini e sfruttatori dei poveri Indi; il mondo morale del tremendo domenicano è diviso manicheisticamente tra cattivi e buoni: gli Spagnoli crudelissimi rapaci senza scrupoli pagani e gli Indi innocenti fiduciosi virtuosi naturalmente cristiani.

Mentre altri capi d'accusa della « Leggenda nera » (l'Inquisizione, la vita privata di Filippo II...) sono stati interamente ridimensionati dalla critica storica e chiariti fino a un piano di volgare informazione, il mito di Las Casas santo ed eroe difensore della causa degli Indi è rimasto sostanzialmente immutato, nonostante i precorriti critici ad opera di insigni investigatori, come Bataillon e Hanke. Hanno giocato vari stimoli e interessi: l'afflato prerousoviano romantico della tesi dell'uomo naturalmente buono, alcune figure ed episodi con vittime e orrori in una guerra di conquista, la congruenza nel giudizio negativo sui *Conquistadores* delle correnti liberali riformistiche e dell'indigenismo (o semplicemente autonomismo) ispano-americano. È certo che il libro di don Ramón riuscirà ingrato soprattutto al perenne romanticismo indigenista, per il quale Las Casas è un « libertador » alla pari di un Bolívar. Menéndez Pidal è ben cosciente del rischio: «...scrivere glorificando Las Casas è cosa semplice, regolamentare; è andare secondo la corrente; sopprimere, invece, l'incenso significa attrarsi la scomunica indissolubile dei molti che mantengono il culto liturgico lascasiano, o almeno contrariare molte altre persone legate alla esaltazione eccelsa per *interessi creati*, d'un'antichità trisecolare ».

Don Ramón, oltre la « Leggenda nera » o « dorata », intende operare storicamente, e noi sappiamo che la vocazione storica è l'essenza della sua personalità di critico, anche e specialmente nei *segni letterari* dei fatti e documenti, a tutti i livelli culturali, dal *Romanzero* alla lingua dei culterani,

dal *Cid* a Santa Teresa. Ho detto « *operare storicamente* », e in effetti è come un'operazione chirurgica, una lancetta che intrepidamente affonda in ogni membro del presunto eroe della libertà americana. La storia della fama ne smonta l'impalcatura esterna: l'agiografia del confratello Remesal fantasiosa e romanzesca, cui si ispirano le seguenti decine e decine di biografie entusiastiche, tra le quali si rileva, in quanto unta di altissima autorità letteraria e umana, la biografia del poeta classico-romantico Quintana, autore altresì di poesie americaniste (*Alla spedizione spagnola* comincia col celebre verso « Vergine del mondo, America innocente »!); il frate domenicano si estolle quale « immenso benefattore dell'America e dell'umanità di fronte agli arroganti conquistatori che erano flagello della razza americana ».

Ma è lui stesso, Las Casas, primo artefice della propria gloria; si autoincensa senza risparmio e « passa la vita esaltando le proprie virtù e grandi fatti » e schernendo i propri avversari che cercavano di contenersi nella misura oggettiva delle imprese storiografate. La parte più appassionante dello studio di don Ramón è il secondo aspetto della doppia personalità del domenicano (il libro s'intitola: *El padre Las Casas. Su doble personalidad*, Espasa-Calpe, Madrid 1963). Decantato l'uomo virtuoso, operante nella normalità di bravo cronista delle Indie e di fermo assertore dei diritti e delle qualità umane degli indigeni, resta nello spettro dell'analisi pidaliana un tipo patologico di fissato in una sola idea, in una ossessione durata per mezzo secolo: la diabolica criminalità dei conquistatori spagnoli e la bontà radicale senza eccezioni degli Indi. Le formule della sindrome lascasiana sono: « esagerazione enormizzante », « tremendismo smisurato », « sistematica falsificazione »; l'esame psicologico è impressionante nella copia delle prove documentarie e nella logica delle conclusioni sul giudizio storico: *La distruzione delle Indie* è un « libello diffamatorio » d'uno spirito megalomane e collerico affetto da monomania ideologica.

Accennavo in principio agli stessi spagnoli come primi denigratori della loro patria: don Ramón partecipa di questo assillo segreto, di questa visce-

rale indignazione, da cui sono mossi i migliori storici spagnoli che hanno voluto sfatare l'orribile e ingiusta « Leggenda nera ». Donde il legittimo e pittoresco sfogo finale, il parallelismo tra Las Casas e Don Chisciotte: entrambi attivi e giudiziari in tutto fuorché nell'idea ossessiva della loro paranoia: la cavalleria errante nell'idalgo, la nequizia sfruttatrice e schiavista dei conquistatori e concessionari degli indigeni nel dominicano. Ma l'idea di Don Chisciotte è pur folle generosità d'onore e idalghia, e il pazzo mancego è simbolo della Spagna più nobile; mentre Las Casas polarizza e pervertisce nella sua stroncatura denigratoria l'impulso originale di giustizia.

José Luis Cano, che dalla vedetta di *Ínsula* con il suo garbo consueto ha recensito il volume pidaliano, include con intelligente umore lo stesso Pidal nell'aura chisciottesca della passione ispanica: « Qualcosa di chisciottesco, ma del Don Chisciotte migliore, c'è in quest'ultima avventura intellettuale di don Ramón... ». Direi che è la folle fiducia nella identità tra verità storica e onore della patria pietosamente difesa nella sua grandezza quando fu grande, senza nulla occultare dei suoi momenti tristi e oscuri: nei confronti dell'ambiguo Las Casas l'indignazione per il falsificatore è genuina quanto il consenso al suo valore di cronista e uomo d'azione.

## Américo Castro

La monumentale monografia di Américo Castro, *La Realidad histórica de España*, è apparsa finalmente con il titolo *Réalité de l'Espagne, Histoire et valeurs* nella traduzione francese di Max Campserveux presso la Librairie Klincksieck, altamente benemerita dell'ispanismo francese, che sta attraversando un momento felice di molteplice attività. L'edizione francese, eseguita sulla redazione spagnola del 1954, già terminata nel '58, è uscita con vari anni di ritardo rispetto alle edizioni tedesca inglese e italiana (l'italiana in bella veste presso Sansoni); in compenso, si mostra più curata e, direi, più viva, più accessibile, mercé l'ottima versione e gli studi aggiunti: una presentazione

agile e succosa del valente ispanista Jean Sarrailh, una apposita introduzione dell'autore, interessantissima per alcuni confronti con la storia francese, e un epilogo dello stesso Castro a mo' di aggiornamento del suo pensiero e della sua esplorazione secondo l'ultima redazione, di cui è stata pubblicata la prima parte nel novembre dell'anno scorso.

Sono noti gli entusiasmi e i feroci dissensi suscitati dal libro di don Américo, dal discepolato di Gilman ai due grossi tomi della storia di Sánchez Albornoz, che si risolvono in una lunghissima recensione stroncatoria dell'avversario (ignorati, peraltro, da don Américo). La ragione sta nel potenziale fortemente ideologico-sentimentale del libro, che esige una scelta definitiva da parte del lettore spagnolo ed europeo sul carattere, sul significato, sul destino dell'avventura spagnola nel mondo. Prezioso un pensiero citato dalla filosofia della storia di Dilthey: « La vita si forgia sull'incudine delle circostanze col martello delle decisioni attive della volontà »; e un altro da Nietzsche: « Gli Spagnoli hanno voluto smisuratamente »; fino ad Emerson e a Carlyle; per accennare a tutta una corrente storiografica di personalismo, volontarismo ed eroismo, ricuperata, massimalizzata e insieme affinata con temerario spericolato coraggio di storico e di scrittore nel nostro tempo di storiografia analitica, neopositivistica, deterministica, fino al collettivismo folclorico a grado zero di cultura e civiltà.

La storia castriana, invece, spira « aria di cime », in quanto descrive, o meglio, costruisce ciò che è istoriabile, l'insieme assiologico della unità vitale del popolo spagnolo dall'invasione araba ai nostri giorni. È una storia che scatta nell'ora x con salto qualitativo dall'esistenza normale alla coscienza della dimensione imperativa della persona: Cristiani, Arabi ed Ebrei lottano e talvolta collaborano tra loro, agiscono e reagiscono, si assimilano e si dividono, in un regime umano e religioso di insicurezza e speranza, creazione e annullamento, potenza e impotenza, libertà e condizionamento reciproco. Da tale agonismo sorgono i valori spagnoli: la grandezza e la dignità del carattere umano, l'assolutismo della persona, l'integralismo dell'essere, l'intimismo della fede come un cerchio

chiuso dal quale lo spagnolo guarda scetticamente la possibilità dell'oggettivo e della scienza.

Giustamente il Sarrailh definisce confessione o biografia questa narrazione del popolo spagnolo, e richiama il senso e lo spirito dell'agonia unamuniana. È l'unica maniera per sortire dall'incanto del dramma castriano per storicizzare lo stesso autore nella temperie umana e intellettuale della Generazione del '98, le cui migliori istanze di revisione e rigenerazione vivono attuali nell'arte storica di questo grande scrittore. Preminenti, infatti, sono i documenti letterari, ove la letteratura acquista tutta l'intensità semantica di espressione vitale e destinata, quale si trova in Azorín, Machado, Unamuno, Ortega. Letteratura contro la scienza dell'Occidente, qualità presente sanguinante dell'anima contro l'ipotesi relazionale dell'oggetto della ragione. Anche, soprattutto gli ebrei di don Américo sono implicati nel sogno reale dell'eroismo religioso ispanico, così i convertiti che spronano l'impresa di Colombo, come gli ortodossi più o meno occultati che versano in prosa e poesia l'amarezza dell'ingratitude, la disperazione dell'esodo presentito.

## Ciro Alegria

« *El mundo es ancho y ajeno* »: « Il mondo è vasto e nemico » o « estraneo » o « inospitale » (sottinteso « ai poveri indi ») dovrebbe essere il titolo in italiano del romanzo più bello e più famoso dello scrittore peruviano *Ciro Alegria*, denominato genericamente *I Peruviani* nella versione italiana presso Mondadori. Mania nostrana di cambiare i titoli (così *Sao Jorge dos Ilhéus* di Jorge Amado è diventato *I frutti d'oro* da Bompiani; *El señor Presidente* di Miguel Ángel Asturias si è fatto presso Feltrinelli *L'uomo della Provvidenza* e *Il Signor Presidente* è passato in sottotitolo; fino al grottesco telegrafico *Spagna poesia oggi* dell'antologia di Castellet intitolata *Veinte años de poesía española*, ancora presso Feltrinelli; ecc.). E come se non bastasse, questi romanzi ibero-americani, in specie, sono non di rado sottratti al

traduttore e rimaneggiati da qualche occulto praticone che li storpia e li decurta.

Ciro Alegria racconta che nel 1938 stava scrivendo *I cani affamati*; si tratta di biografie di cani pastori, sull'esempio dell'*Inglese degli ossi* di Lynch, risalendo al *Colloquio dei cani* cervantino; dietro i cani ci sono uomini veri, la pittura della schietta e miserrima vita del *cholo* sulla cordigliera peruviana. A un certo punto l'autore ideò un capitolo da intitolarsi, appunto, *Il mondo è vasto e nemico*, « quando mi resi conto che in quel titolo c'era tutto un nuovo romanzo ... Ogni scrittore, del resto, ha le sue esigenze. Una delle mie è appunto quella di trovare un titolo adeguato. Per me si tratta quasi di un punto di riferimento ». Avete sentito l'importanza del titolo!

Il romanzo fu scritto due anni dopo, in quattro mesi. Di getto e senza le preconette idealizzazioni, di che è tacciato nei manuali che parlano di una idillica arcadia dell'indio alegriano. Dice ancora l'autore:

« La storia interna del libro incomincia negli anni della mia formazione... A cullarmi e farmi fare i primi passi furono donne di una razza millenaria; da piccolo ho giocato coi fanciulli indi; quando fui cresciuto, partecipai ai lavori dei campi e ai *rodeos* coi *peones* indi e meticci. L'amore l'ho conosciuto tra le braccia di una fanciulla color del grano, come una chiara alba peruviana, *quechua*. La legge di vita dell'uomo andino l'ho appresa coi piedi affondati nella terra e le scoscese montagne davanti agli occhi ».

Non c'interessa per sé questa miticizzazione dell'infanzia, ma la sua carica emotiva nell'invenzione romanzesca. Non è un caso che i più grandi interpreti della, per così dire, anima india siano stati dei bianchi; in poesia basti ricordare la ritmica nativa del portoricano Palés Matos. È noto che gli altri due capolavori della narrativa india sono *Razza di bronzo* (1919) del boliviano Alcides Argüedas e *Huasi-pungo* (1934) di Jorge Icaza ecuatoriano. È, dunque, un fenomeno artistico-sociale di esplosione fantastica e ideologica conseguente alla prima guerra mondiale e alla rivoluzione russa, il cui marxismo — sia detto senza rigiri mentali — penetrò profondamente e spon-

taneamente nelle comunità indie economicamente fondate dagli ordini religiosi settecenteschi su basi di arcaiche strutture sociali. Il marxismo fu catalizzatore delle speranze di giustizia e libertà popolare insite nel fondo incaico e cristiano-coloniale.

Gli intellettuali narratori hanno, naturalmente, polarizzato la protesta sugli elementi *dialettici*, cioè folcloristici ed economici, della società india; specialmente *Alegría*, politicamente militante e impegnato (il romanzo fu scritto in esilio, nel Cile). La cultura marxista è veramente penetrata nella arte; nessun tremore religioso o metafisico; se si accenna qualche spirito religioso di memoria coloniale, si risolve in finzione, in un dato inerte. Ad es., il bandito Fiero Vásquez sembra uscito da una commedia teologica di Amescua o di Tirso col suo corpo massiccio di orso montano; recita un'elementare preghiera al Giusto Giudice: «Giusto Giudice, Re dei Re... col latte della Vergine Maria sarò spruzzato; col tuo preziosissimo sangue sarò battezzato; per i padri che rivestisti, per le tre ostie che consacristi, ti chiedo, Signore, di venire in mia compagnia, di fermarti in casa mia con piacere e allegria...»; ma alla fine conclude: «La cosa strana è che non ho avuto ancora occasione di servirmi della preghiera». Non c'è irriverenza, ma il possibile piacere di certe immagini; e nient'altro.

Eliminata la fonte simbolica della trascendenza, rimane di ispanico l'esempio della drammaturgia del Secolo d'Oro, soprattutto la democrazia corale, il collettivismo della giustizia affidata al popolo. In questo romanzo il protagonista è l'Alcalde con la sua comunità, come in *Fuenteovejuna* di Lope o nell'*Alcalde de Zalamea* di Calderón; la didattica marxista richiama il riformismo di Sancio Panza. Quel che conta è lo spirito di queste fonti, non certo un influsso diretto. Giacché la caratteristica della narrativa di *Alegría* è la speranza nella tragedia, contro, ad esempio, il tremendismo di Jorge Icaza, il quale non è meno grande nella rappresentazione artistica, ma riduce il messaggio sociale nella sconsolata dipintura della sconfitta definitiva irrimediabile del popolo indio, depravato consunto dall'alcool e della coca senza sua

colpa. Non che all'arte interessi uno scioglimento felice o infelice; gli è che il messaggio indio-ispanico non ha una struttura mitica mediata e personale, come nella tragedia greca o elisabettiana; ha in sé a priori un potenziale di felicità (e già nella commedia spagnola per molti rispetti), altrimenti rischia di dissolversi in mostruosità di maniera. Quanto agli esempi moderni, per *Alegría* mi riferirei a Tolstoj e a Gorki; esterni mi sembrano gli americani Dreiser, Lewis, Dos Passos.

Eppure *Alegría* nulla concede alla tragicità della vicenda: vana è la legge cui l'Alcalde si appella contro l'avidità del latifondista; l'avvocato difensore si lascia corrompere; la Comunità è espulsa dalle terre lavorate e felici. La speranza di vita consiste nella stessa lotta, come un'immagine che si salva da tutto: è un elemento interiore e atavico, una forza dell'alleanza e fusione primordiale con la natura, che spinge la comunità a risalire sul monte Rumi, da cui è leggenda fosse discesa; il monte è brullo e sterile, ma il lavoro lo rende ameno e fiorente. Al proprietario servono quelle braccia per la miniera e agogna anche i nuovi campicelli; l'insurrezione è soffocata nel sangue dalle truppe governative. Il consuntivo dell'ingiustizia è completo. Il narratore — il poeta! — sembra la stessa matrice popolare che faticosamente, di tappa in tappa della miserevole vita, plasma faticosamente le sagome umane della protesta e della rivolta, e ad una ad una esse precipitano sul fondo del partecipe paesaggio risecco in tono oca oscuro: l'Alcalde muore in carcere bastonato a sangue, il bandito ribelle ha mozzata la testa, il libro termina con la morte di Benito Castro capo della rivolta.

Questa è la elementarità drammatica di un romanzo tipico di massa come popolo qualificato nella favolosa estasi sognante di una giusta armonia originale tra lavoro umano e natura provvidenziale pur nel minimo delle sue linfe. La parte paesistica è la costante pittorico-musicale (come in tanta arte ispanoamericana), rotta e straziata dalla storia della usurpazione e del massacro, anzi dalla *storia* senz'altro. Giacché il marxismo è qui preistorico, in fase anonima agrario-familiare, in aura tolstoiano-gorkiana, se non russoviana;

radicalmente antioccidentale, in definitiva: il cominciamento della storia è già il peccato, l'aggressione fatale al lavoro, la rottura dell'idillio immemoriale delle opere e i giorni nella pace dell'uomo e della natura.

E questo è anche il limite del valore ideologico e artistico dell'opera: enorme, affrescata tautologia del sogno di natura, cronaca livellata e tipica della tragica lotta, gigantesca monotonia di un contenuto collettivo, cui si riconducono i singoli innumerevoli episodi e soliloqui, silenzio assente dopo la sconfitta con quella luce spettrale di speranza e di sogno nella memoria. Estroflessa oggettività senza scampo per noi lettori diversi e bramosi di storia e di persone incondizionate. Ma vale la pena immedesimarsi in tale oggettività: è un bagno d'innocenza, senza maniera.

## Il poeta e il popolo

Credo che si debba a Vittorio Sereni la spinta alla probabile fortuna del poeta spagnolo Gabriel Celaya in Italia oltre una stretta cerchia di specialisti. Sereni ha fatto parte (con Bianconi, Bo, Borlenghi, Ferrata, Isella, Bellinelli, Soldini, Salati) del premio svizzero-italiano « Libera Stampa » 1963 assegnato a Celaya, e dello stesso poeta ha affidato un'antologia per la Mondadori a Mario di Pinto. Sarà un'ottima occasione per fare i conti con la poesia celayana, che ha avuto scarso successo nella nostra ispanistica militante; sorte migliore, pur recente, in Francia (dove vigila l'illuminato marxismo dell'esiliato Tuñón de Lara) e in alcuni ambienti di sinistra dell'Ispanoamerica, dove Celaya è succeduto all'enorme influsso della poesia neoromantica di Aleixandre. Io stesso non lo inclusi nella mia antologia elaborata nel 1948-9 (la seconda edizione conserva sostanzialmente la struttura della prima, riservandomi di compilare una silloge dedicata ai poeti delle nuove generazioni).

Gli è che il generoso poeta basco (come Unamuno e Otero) esprimeva ed istituiva la sua nuovissima esperienza lirica intorno al 1947, in

età quasi matura (ha ora 62 anni), in un periodo di grave e confusa crisi, e mescolanza e accavallamento, di appelli ed istanze, con involuzioni e reazioni, dell'inquietissima società letteraria spagnola dopo le due guerre, civile e mondiale: garcilasismo e tremendismo, « Juventud creadora » e prove esistenzialiste, neobarocco e socialità, fedeltà ai maestri del '25 e contrarie insorgenze di condanna. È ormai maturo il tempo di una revisione retrospettiva di quegli anni di lotta e di passione, tanto più commoventi e significativi, quanto più arrovellati ed inesplosi in stato di dittatura militare-butocratica: un sacrificio che dura ancora e raggela il cuore di pietà.

Una parte di detta revisione è stata già compiuta: è l'aspetto, possiamo dire, classico ed esemplare della evoluzione (in senso metaforico) e rinnovazione della poesia spagnola negli ultimi tre lustri: simulazione e trasformazione interiori e continue del magistero del '98 e del '25 nella varietà e contrasto delle soluzioni di un José Hierro rispetto a tutta la tradizione nella sua integrità (tramite Gerardo Diego), di un Bousño rispetto ad Aleixandre, di un Blas de Otero non ancora sociale rispetto a Unamuno e Dámaso Alonso, e così di Morales, Cano, Valverde. L'altra parte di taglio reciso e rivolta totale è ancora sub iudice, oltre gli applausi e le negazioni della moda e dell'interesse. Restano fuori discussione — sembra pacifico — quelli che furono esperimenti arbitrari immaturi rettorici (tanto profluvio pseudolirico dell'angoscia del tremendo dell'esistenziale del neosupettrale ...), senza contare le contaminazioni di angoscia e patria, vitalismo e socialità, così in un Bousño, come in un Eugenio de Nora.

Gabriel Celaya è il più puro e coerente esempio e modello di questa seconda dimensione polarizzata nella nozione radicale di poesia sociale, poeta nella strada, lavoro poetico per il popolo. Si tratta in apparenza di formule semplicistiche ed anche equivoche, che hanno indotto in errore vari informatori, come il Castellet, che degenera in una dicotomia fabulosa e metafisica tra simbolismo e realismo, intimismo soggettivo e poesia epico-narrativa di tipo colloquiale. Nulla di realistico in questo senso nella poesia celayana, che tra il '47

e il '52 inizia e si fonda su *dati immediati*, si potrebbe dire in termini bergsoniani traslati e inverati nella realtà del nostro tempo; dati semplici e primitivi autentici del correlato oggettivo singolo-coro umano, già tentato dalla poetica mairiana di Antonio Machado, che, appunto, aveva cominciato bergsoniano e intimista.

Il processo di oggettivazione avanza in Celaya fino al limite di rottura dell'individuo trasferito nel coro umano che si fa matrice del canto per ricca e generosa fede nell'oggetto convertito nella realtà. Tale implicazione è allusa nei titoli delle prime raccolte: *Movimenti elementari, Tranquillamente parlando, Oggetti poetici, Giosattoli...* Giacché Celaya si rappresenta anche (non soprattutto, come ha detto qualcuno) con la sua poetica, attiva non programmatica, che più volte ha enunciato in varie occasioni. Si vedano di recente nella madrigliera *Ínsula*, n. 199, le risposte a quattro domande di Ricardo Domenech.

La prima domanda è acuta: se, « date le attuali limitazioni » (cioè, coartate le libertà), il poeta spagnolo non può parlare al popolo, la poesia sociale non rischia di rimanere staccata dalla coscienza popolare alla quale è vocata? Risposta: oggi possiamo fare solo una poesia *al servizio*, non *per* il popolo; la poesia desiderata non può nascere da un cambio esterno e programmatico di tendenza, perché al popolo *bisogna dare il meglio* ed esprimerne frattanto le preoccupazioni e domande latenti. Con la seconda domanda l'intervistatore si approssima al centro del problema: il rapporto tra poeta e popolo, dovendo la poesia nascere dalla stessa realtà popolare, da questo fango con cui, « come c'insegna Machado », si impasta l'opera di Cervantes (don Antonio disse propriamente: « scrivere per il popolo, ma come Cervantes »); dunque, la poesia sociale è concepita e realizzata *dal di dentro* del popolo? Celaya non esita a confessare l'estrazione borghese di tutti i poeti d'oggi, confermando la naturalezza dell'uomo-poeta che non può trasformarsi per mero cambio ideologico; egli stesso si considera *poeta di transizione* nel mentre postula la necessità di evincere la condizione classista secondo l'esempio dei teorici borghesi che hanno compreso il moto

storico del proletariato. Ma la poesia non è teoria, è forza oscura, alla radice di noi, dove si è costituito *un nucleo irrazionale*, del quale quasi non si ha coscienza, ma è sempre presente e operante. « Per questo io, poeta borghese al servizio del popolo, non potrò mai, per quanto voglia, scrivere semplicemente e spontaneamente dal di dentro di esso. Posso riconoscere la sua ragione, posso mettermi al suo fianco, ma scrivere al di dentro del popolo, come nessuno ha scritto ancora — né Cervantes né Machado, non c'inganniamo — potrà farlo soltanto un poeta nato in una società senza classi ».

Si sa che l'estetica marxista tenta di superare questo punto morto, ma la prassi poetica vi è ancora implicata: la voce interiore al coro umano senza classi, emergente spontanea in ritmo e figura, se non si riduce all'umorale pianino poetico del Meneses machadiano, è un ente di finzione, ed è indifferente computarne l'entità mitica in sé o per motivazione storico-sociale dell'Occidente. Quel che conta è la forza che il poeta Celaya attinge a questo mito, un *come se*, una *parentesi di illusione* (in senso ispanico di visione reale). Saltando la terza domanda che concerne la pleiade di poeti sociali imitatori e opportunisti, la quarta riguarda il poeta come mezzo espressivo nel contrasto tra i giganteschi mezzi moderni di diffusione e comunicazione culturale e la miserevole pochezza delle tirature dei libri di poesia. La risposta di Celaya convalida l'ingenuo afflato epico in cui si converte l'ipotesi accennata del popolo senza classi col suo poeta immanente nella assoluta identità di soggetto creatore e oggetto cantato: « Come prima della stampa, la poesia tornerà ad essere orale e con ciò riconquisterà — credo — i grandi pubblici. Questo ritorno dalla lettura all'ascoltazione — forse accompagnato da immagini — mi sembra così importante e così pieno di possibilità che sto facendo uno studio tecnico sulla questione ... in questo nuovo genere sta il vero futuro della poesia per l'immensa maggioranza ».

Nuovo e non nuovo: è la vocazione rapsodica, omerico-cidiana, dell'anteriore generazione, dalla parte di Alberti e Neruda; una struttura poetica già esaminata dai maestri spagnoli della critica: Amado Alonso, Pedro Salinas.

## Spagna e Terzo Mondo

La giovane cultura spagnola di sinistra procede verso una estrema radicalizzazione (parlo, ovviamente, di gruppi alla macchia e all'estero, i quali sono continuamente comunicanti). La fase politicistica dell'eteronomia letteraria (l'impegno completo) è già superata per interna contraddizione e insoddisfazione degli uni (i politici) e degli altri (i letterati) o almeno si è fatta prassi normale senza mordente. La poetica di Celaya, di cui abbiamo discorso nel precedente paragrafo, è ormai preistoria, profezia; dai *Movimenti elementari* di Celaya si è giunti al *Grado elementare* di Ángel González (di Oviedo, anni 38, primo libro *Aspro mondo*, l'ultimo *Senza speranza con convinzione* nella collana *Literaturasa* di Seix y Barral). Ma tale poesia è un pallido riflesso di ben altro elementarismo, di natura pratica e ideologica, di cui la rivolta si sta colorando minacciosamente nel mondo stesso dei letterati e degli artisti. Si è passati al submateriale, all'economia, alla dialettica delle forze di produzione ad ogni livello strumentale e classista, all'*analisi*, che è il vocabolo attualissimo in tutta la sua programmatica intensità di significato.

Ora la *querelle* in atto concerne la scelta della Spagna tra Europa e Terzo Mondo (quello, cioè dei paesi ex-coloniali, sottosviluppati, schiettamente socialisti in realtà o in potenza: Cina, Cuba, Algeria, Congo, Nigeria, Albania...). La tesi di una Spagna nullatenente, nazionalista, culturalmente morta, unipartitica, associata al Terzo Mondo (né capitalista né sovietico) è svolta nel noto articolo di Juan Goytisolo *L'Espagne et l'Europe* di « Les Temps Modernes » (luglio 1962). Cui ha risposto Francisco Fernández Santos nel madrilegno *Índice de Artes y Letras* dello aprile scorso. È superfluo avvertire che entrambi si proclamano e sono marxisti, come molta parte della gioventù spagnola di oggi.

Non ci si stupisca che l'articolo di Santos sia « passato » in una rivista della capitale. Ivi si suole ripetere che la censura « se ha suavizado », il che è superficiale. La situazione dell'opinione pubblica è molto confusa: gli è che la pressione aumenta di

giorno in giorno fino alla provocazione, con fenomeni molteplici di contagio, di trasformismo, di insorgenze demagogiche con gli stessi strumenti del nemico. La stessa rivista *Índice* è mostruoso esempio di mescolanza e connivenza con zone oscure del Movimiento e dell'Opus. Ma il bilancio della censura resta saldissimo tra poche eccezioni e il più grigio e massiccio conformismo. La faccia del citato articolo vuole essere salvata da un elusivo e anodino neretto introduttivo redazionale, che risente della ambiguità generale della rivista. Lo scritto è mutilato e si può leggere integro, insieme con quello di Goytisolo, nell'ultimo numero di *La Tribuna Socialista* edita a Parigi in spagnolo.

La logica marxista di Santos si vale, oltre che della ovvia considerazione geografica, del patrimonio umano (esistito ed esistente) comune alla Spagna e all'Europa, sí da creare un ponte per una opzione europea contro il « formalismo anti-europeo e sovrastrutturale » di Goytisolo, il quale è accusato dal Santos di sentimentalismo letterario, di « esteticismo rivoluzionario » e di « teatralità ». Agli intellettuali piccolo-borghesi, il cui nazionalismo ha echi perfino *pojadisti*, piacciono — dice Santos — le rivoluzioni spettacolari e immediate con mutamenti di « orpelli soprastrutturali », letterariamente più redditizie, perché più gesticolanti e influenti sugli idioti. Atteggiamento di Goytisolo tra esteticistico e moralistico di « angry young man » (« giovane arrabbiato ») europeo. Ma gli « angry » sono un lusso folcloristico con cui il neocapitalismo saporosamente adorna il suo sontuoso banchetto.

L'antieuropeismo di queste sinistre — prosegue Santos — sorge da « disillusione amorosa » nell'assistere al fallimento della rivoluzione socialista in Europa per motivi di soprastruttura (errori politico-ideologici) e di struttura (prodigiosa impennata neocapitalista della società borghese ringiovanita con sangue fresco, contro le previsioni del marxismo classico, del capitalismo padronale di Marx e di quello monopolistico di Lenin). Che anzi il socialismo europeo con la sua ambiguità (così il democratico infrariformista, come lo stalinista della sartriana cultura militarizzata) ha eccitato e

acuminato l'avanzata neocapitalista. Ragion per cui ai Goytisolos emotivi e labili l'Europa appare un mostruoso coacervo di tecnocrazia, blocchi, guerra fredda, tatticismo e compromesso della coesistenza: un masso inerte e immoto, attuazione della profezia di Spengler, « terra maledetta » da cui fuggire per salvarsi nel Terzo Mondo dei paesi poveri e affamati, ma vergini e puri a una iniziativa socialista.

Fernández Santos ha una sua controtesi, che si fonda sulla differenza tra forma e contenuto dell'unità europea, la quale fu originariamente istanza di sinistra e socialista; gli è che l'ideale unitario socialista si pervertì in soluzione formale europea a opera della destra economico-politica nella sua manovra di conservazione dello *status quo*. È l'europeismo formale, alimentato dai pretesi valori umanistici del cosmopolitismo alla Keyserling, dell'aristocraticismo culturalista di Ortega, aggiornato e incarnato nell'avventuroso uomo occidentale di Denis de Rougemont. Santos risente del marxismo di un Gilles Martinet, dove accusa l'unità quale idea comoda dell'autoritarismo supermonopolista. Insomma, quel che conta è il contenuto socialista dell'unità europea, che è poi un appello alla ricostruzione unitaria dell'intellettualità di sinistra dopo tanti dissidi e lacerazioni.

Non ricordiamo bene se vi fu un rapporto diretto; è certo che la disperazione passionale e generosa di Goytisolos gettò l'allarme; nella stessa rivista parigina comparvero subito dopo (nn. 196-7) gli atti di un convegno di intellettuali francesi e italiani sui problemi della classe operaia europea; si profilò l'immagine dell'Europa autentica che si voleva, qualitativamente originale: era la terza posizione del « socialismo dell'interiorità », in profondità, al quale si richiama il Santos: identificazione della verità personale con la verità del mondo, disciplina intellettuale e politica con cui analizzare l'Europa contraddittoria e pluralistica per adire la cultura attiva di creazione socialista, cioè, il contenuto vero dell'unità europea.

Giusto il grido di protesta dell'uomo colonizzato che si accinge a nazionalizzarsi in un comune travaglio di patrie affini, il grido raccolto da Frantz Fanon (« Quittons l'Europe! ») contro una cultura

di guerra e di sfruttamento. Ma lo stesso uomo coloniale non può rimanere nel « romanticismo della negatività », non può prescindere dalla cultura europea, che è quella del mondo industriale moderno; il cui nucleo vitale è il socialismo marxista che, insomma, ha denunziato la schiavitù dell'uomo coloniale.

È la Spagna un paese sottosviluppato, come afferma Goytisolos? È davvero assimilabile al Terzo Mondo? Caratteri di un paese sottosviluppato sono l'infranzionalità e l'fracapitalizzazione, dove la necessità di un « distacco » dalle strutture tribali e coloniali, e una capitalizzazione primitiva affinché il paese cominci a industrializzarsi: preludio al doloroso *iter* socialista. Santos con buona volontà allinea alcuni dati economico-sociologici. La rendita in Spagna di ca. L. 15.000 mensili *pro capite*, rilevata da Goytisolos, è ben superiore a quella di un paese veramente sottosviluppato, senza tener conto del metodo di Colin Clark sul potere d'acquisto *in loco*. Informazioni favorevoli alla realtà economica spagnola da parte degli economisti della Banca Mondiale. Relazioni probanti di giovani economisti spagnoli (tra cui Ramón Tamames in patria; il letterato Tuñón de Lara in esilio, autore di un *Panorama actual de la economía española*, Parigi 1962) sulle considerevoli energie umane e naturali del paese iberico, dove ricorre inopia di eccedenze economiche reali, non già potenziali; quasi un terzo della popolazione attiva lavora nelle industrie. La Spagna si potrebbe definire un paese semisviluppato a economia suburbiale e provinciale, come il Mezzogiorno italiano e, in parte, francese. L'opinione di Tuñón de Lara è più realistica, e più pessimista: d'un paese economicamente arretrato con vasti vuoti, dislivelli e minacciose concentrazioni (Madrid, Barcellona, latifondi, alcune industrie del Nord...); comunque, torna utile alla tesi del Santos.

Se le condizioni economiche e manuali sono propizie al « distacco » dall'infimo livello, anche la stratificazione storico-culturale della nazione spagnola è un fatto compiuto (la prima grande nazione europea nel tempo). Anzi, appellarsi al nazionalismo, come fa Goytisolos, è una pericolosa

illusione; il nazionalismo è arma a doppio taglio: efficace nei paesi poveri del Terzo Mondo, monopolistica e autarchica in mano alla classe capitalistica. (Questa parte, con riferimento alla tenuta a bollore del mitologismo patriottico, integralista, tradizionalista e umanistico-religioso della cosiddetta « Guerra di Liberazione » — è proibito dire « Guerra Civile » — è ovviamente censurata, ma si capisce abbastanza).

Né, insiste il Santos, potrebbe giovare il partito unico, che in un paese ex-coloniale è esigenza primaria di organizzazione nazionalistica per scarsa differenziazione classista, mentre (è sottinteso) nella Spagna attuale è strumento della destra al potere. Santos, invece, concorda con Goytisolo sulla negatività della cultura spagnola del tradizionalismo integralista imperante, pur ammettendo l'esistenza di un'altra cultura, eterna e attuale, dinamica e creatrice nella storia artistica della nazione: quella popolare, del « pueblo llano ». (Nulla dice Santos sul livello, sulle opere e gli autori e la tradizione, di tale civiltà artistica; forse poteva ricordare le idee del Mairena di Machado; il rigore del marxista analitico non consente che ci si indugi in riferimenti « letterari »!). È superfluo accennare che per Santos la classe operaia spagnola è del tutto qualificata con tre milioni e mezzo di individui e un secolo di lotte, più simile alla francese e all'italiana, che non alla cinese e alla nigerina.

Dunque, il quadro di tutti gli elementi analizzati (economico-sociologici in atto e politico-culturali in potenza) è positivo per la forma europea della Spagna desiderata, con un contenuto democratico e socialista autentico. Non resta, quindi, se non rimuovere in patria gli « ostacoli *soprastrutturali* interni » sociali e politici della classe dirigente, laddove gli impedimenti nel Terzo Mondo sono *strutturali*, cioè economico-sociologici, senza alcuna virtualità politica. In parole povere, quanto alla struttura la Spagna è abbastanza preparata; non resta che espellere i

signori al potere. Si torna al punto di partenza; Europa o Terzo Mondo, se non è zuppa è pan bagnato; l'unica soddisfazione è sapere in anticipo che la Spagna possiede in qualche maniera la virtù di assimilarsi all'Europa socialista.

Purtroppo, non è chi non veda la tragica ingenuità e astrattezza di tali analisi dialettiche, proprie di un marxismo programmatico *démodé*, che mette tra parentesi il midollo dell'indagine, cioè le stesse sovrastrutture naturalizzate da secoli, tramandate e similate, mescolate e spesso identificate con le ipotetiche strutture, che sono invenzioni pseudoscientifiche di un grossolano razionalismo. Non condivido, ma comprendo meglio l'aspirazione di Goytisolo, la carica sentimentale di purezza, di chiarezza, di rinnovamento dal profondo, da un anno zero. E ritengo più illusoria l'analisi di Santos, la quale perviene all'idea di una vocazione e virtualità europeistica della Spagna senza badare — sul suo stesso piano analitico! — che la classe dirigente si è accorta prima di lui di tale possibilità europeistica (d'un'Europa di segno contrario), così come il neocapitalismo europeo (e mondiale) già considera la Spagna sua pupilla.

Una nuova patria non si fonda a colpi di miracoli economici (dall'una parte o dall'altra); non c'è bisogno di nessuna cultura, di nessuna intellettualità e di nessuna classe operaia (se non in senso meramente trasformistico e strumentale) per imbastire un miracolo economico. Quel che importa è l'analisi dei segni soprastrutturali della nazione, tutto l'ambiguo e polivalente mondo delle persuasioni, fedi, idoli, magie, miti, abitudini edonistiche e fantastiche, al fine di discriminare e isolare l'autentico e il positivo della cultura storica e presente. Non si sfugge a questo esame di *contenuto* di un'alta cultura popolare, intravvista da Antonio Machado. In altra guisa, marxismo e neocapitalismo si alleano nel tristo sogno della ragione.

ORESTE MACRÌ

# LETTERATURA NORDAMERICANA

## Narrativa sotto inchiesta

La narrativa americana continua a mostrarsi stranamente incuriosa di ogni esperimento nelle strutture o nel linguaggio, pur pagando un tributo alla sofisticazione che la rende talvolta preziosa quanto in apparenza (ma soltanto in apparenza) diretta e rude risultava venti o trent'anni or sono. La sua filigrana si fa più sottile e arabescata fino al rischio della inconsistenza e dell'esercitazione meccanica, salvo a toccare il polo opposto della commercializzazione magari abile ma pur sempre e tristemente industriale. (Herbert Gold, che alcuni mesi or sono ci parlava con un sorriso della *fallacy* di ogni sperimentalismo, arriva a scrivere su *Playboy* ed ha pubblicato un romanzo, *Salt*, che sulla ricetta di quel lubrifico periodico sembra essere stato scrupolosamente confezionato. Naturalmente, secondo il vangelo degli affari, « si vende bene »).

Naturalmente, dagli sperimentatori ad oltranza e fine a se stessi, i quali lavorano su sottoprodotti dell'avanguardia europea del '20 o del '30 — Burroughs, per fare il nome più ovvio — ci salvi Iddio. Ma resta il fatto che la formula del romanzo ben costruito e bloccato seguendo i gusti e gli esempi della tradizione naturalista, se pure con occasionali e magari stravaganti immissioni di *aperçus* simbolisti, rimane incontrastata a mortificare il talento di narratori che hanno forse il torto di non essersi conquistato un linguaggio, ma di averlo ricevuto in scatola chiusa da qualche ben organizzato *Department of Creative Writing* nel corso di tre o quattro anni accademici gremiti di ingegnose relazioni scritte e di esperienze da laboratorio: la università dello Iowa costituisce il punto di riferimento ideale in questo senso negli ultimi anni. Là molti giovani poeti e narratori si sono formati, ci sembra, un poco sulla base dei canoni dello « interval training », come si chiama in atletica. La conseguenza più diretta ed aberrante sta nell'appropriazione di ideologie diverse come se si trattasse anche qui di pure tecniche, col risultato di un fatale e sconcertante appiattimento della

problematica interna e di una neutralità che confina con l'anonimità.

Non ci sembra neppure troppo strano che negli Stati Uniti si discuta oggi assai poco dei problemi del romanzo. Si potrebbe dire che il dibattito risulta superfluo, visto che là si pubblica probabilmente più narrativa che in qualsiasi altro paese, cosicché la risposta sta nei testi stessi. Ma sarebbe un'obiezione fittizia, considerata la povertà di quella risposta, la quale pone dunque implicitamente una serie di interrogativi.

In tempi recenti sono venute comunque alla luce due diverse testimonianze, entrambe a loro modo importanti ed elusive. Una è il numero unico di *Daedalus* (Spring, 1963), dedicato alle prospettive del romanzo, e curato da Albert J. Guerard, un critico e narratore che una diecina di anni or sono fu uno dei profeti in sottordine dell'esangue anti-romanzo americano — di Djuna Barnes e di John Hawkes, tanto per far dei nomi —. L'altra è il denso ed impegnatissimo saggio dovuto a Saul Bellow, cioè al maggior narratore americano della sua generazione, e pubblicato nel numero di novembre dell'inglese *Encounter* con il titolo per così dire difensivo, più che elusivo, *Recent American Fiction*.

Il numero di *Daedalus* possiede la struttura operativa e un poco asettica che caratterizza la rivista che lo ospita — lo diciamo senza intenzioni polemiche — visto che *Daedalus* è una pubblicazione vitale, almeno in certe direzioni, e non priva di occasionali commozioni polemiche tese a romperne la crosta un poco accademica. Luce nuova, in ogni caso, sulla condizione narrativa americana o europea non ce ne viene, dato il presupposto fondamentalmente classificatorio e di dissezione. Più che di prospettive — ad onta del titolo — qui si articola piuttosto un bilancio ed una indagine che tiene lo sguardo volto costantemente verso il passato. Ma un filo conduttore, una linea generale esiste, e non manca di sottolinearlo Guerard nella prefazione. Si tratta di esplorare in che limiti venga configurandosi una rottura con la tradizione prevalente-

mente naturalistica che ha operato nel romanzo americano degli ultimi decenni (giacché, lo sappiamo anche troppo bene, liquidati gli apporti soprattutto tecnici dell'avanguardia europea e in particolare di Joyce sono pur sempre Balzac o Flaubert, e assai meno Dostoevski a far capolino), con l'approccio realistico, per dar luogo a tecniche e strutture nuove, esemplificate da quelli che David Stevenson chiama gli «attivisti» o quelli che David Littlejohn chiama *tout court* gli «anti-realisti». È appunto sui saggi di Stevenson e di Littlejohn che ci interessa di indugiare: gli altri, anche se eccellenti e utilissimi come lo scritto di Lytle sull'impressionismo, l'«Io e la prima persona», si iscrivono in un grande ed articolato inventario che non interessa il nostro particolare discorso.

Con Stevenson siamo perfettamente d'accordo quando scrive che nella narrativa americana del secondo dopoguerra è emerso un gruppo nuovo di scrittori, che in quanto a stile mostrano una singolare identità, che «non hanno tentato di creare una *highly idiosyncratic rhetoric* loro propria secondo le due mode di Faulkner e Hemingway» (sono le sue parole), pur rifiutando l'inglese *standard* e piuttosto immobile che fu un tempo di Willa Cather come lo è oggi di Mary McCarthy o di Truman Capote. Gli «attivisti» di Stevenson — Bellow, Gold, e più avanti Roth o Malamud — scrivono un inglese poco pretenzioso, semplice e con forti tracce dialettali quando è posto in bocca ai personaggi, e un poco più ambizioso quando entra in scena «l'autore onnisciente». Inoltre, nel loro stile assume una speciale dimensione il comico e il sardonico. La narrativa degli «attivisti», aggiunge Stevenson, mette segnatamente a fuoco i particolari di quello che è il tema fondamentale: la «energetic quest» dell'eroe. Una ricerca di auto-definizione insieme individuale e archetipa, ci sentiremmo di precisare, stimolata e al tempo stesso messa in crisi dalla violenta mobilità della società americana contemporanea e dei suoi valori, o magari non-valori.

«Il nuovo eroe» scrive ancora Stevenson «è sempre all'erta, sempre di vedetta, in attesa di mutamenti nelle proprie esperienze, e nella speranza di nuove percezioni». Ciò che davvero lo riguarda

— egli precisa — è la sua personale speranza, il suo non conformismo sul piano sociale, il suo *io* esistenziale. Ma l'ironia insistita vuole che il suo *io* sia un *io* in gabbia. La sua autonomia è consciamente limitata dalla prigionia dietro le sbarre di un determinismo imposto dalla natura. Stevenson ammette però che la capacità di azione, almeno allo stato potenziale, rimane pressoché intatta. Lo Henderson di Bellow grida «Io voglio! Io voglio!» (e per contrasto a noi viene in mente l'ironico e tragico «I would prefer not to») che il melvilliano Bartleby dichiara «con voce dolce e ferma»; il Levin di Malamud di fronte alle difficoltà subisce una sorta di ipertrofia dell'azione fino a far precipitare le circostanze e a rimanerne pericolosamente avviluppato. Ma prendiamo pure in esame l'eroe più articolatamente «attivistico» di tutti, che assomma tra l'altro le tensioni e gli oltraggi dell'uomo di colore, il protagonista dell'*Uomo invisibile* di Ellison, che Stevenson stranamente trascura. E non dimentichiamo, come Stevenson suggerisce, il Fuller dello *Optimist* di Gold, la cui funzione è «di dimostrare l'inconcludenza», o il Binx Bolling del fortunato e notevole *Moviegoer* di Percy, conscio di non essere altro se non un «agente che ha esplorato vicende le quali, in se stesse, non hanno molto significato se non quello di essere accadute». Lo Stevenson sembra non comprendere che — al di là del comportamento «ontologico», come osserva parlando di Roth — non sussiste soltanto una registrazione di vicende o di reazioni personali accanto al violento quanto frustrato desiderio di azione, ma anche una continua e aperta disponibilità dell'eroe. Qui veramente gli «attivisti» o come vogliamo chiamarli si distaccano dalla tradizione realistica e naturalistica, e qui l'eroe della nuova narrativa americana acquista una diversa e significativa dimensione. Si seppellisca in provincia, o nei quartieri poveri di Chicago, o addirittura in un simbolico sottosuolo (la stupenda idea chiave del romanzo di Ellison) egli è là, pronto a riemergere, a vivere, ad autodefinirsi, a rimettersi in viaggio. E anche, se vogliamo, a finire prima o poi vittima del logorio proprio e della società in cui vive, creatura bifronte, in grado di rinnovarsi ma esposta ad essere schiacciata o semplicemente

ad arrendersi, ad accettare l'appartamento confortevole, la *Pontiac*, i supermercati, la televisione e gli editoriali del « New York Times ». Il nuovo eroe possiede, come rileva Stevenson, una qualità di « beginner »: vuole e tenta e spesso può ogni volta ricominciare. (Ma il rilievo valeva — lo sappiamo tutti — anche per Huck Finn).

Il destino di questo tipo di narrativa è legato al suo rischio di rapido logoramento, e ne abbiamo la prova sotto gli occhi. E il suo risultato maggiore, tenuto conto dei pericolosi squilibri strutturali che caratterizzano le prove di tutti gli scrittori « attivisti » con l'eccezione di Ellison ogni volta che si sono cimentati col romanzo lungo, va ricercato soprattutto nel linguaggio, che rompe con la lezione dell'inglese appunto tradizionale o « retorico » della narrativa americana del Novecento per introdurre a ragion veduta il vernacolo, gli apporti del lavoro di erosione di un Henry Miller o quelli di soluzioni linguistiche un tempo estranee, come lo *yiddish*. (Bellow ci confessava di essersi proposto, scrivendo *Augie March*, di trasferirvi le risonanze dello *yiddish* di scrittori come Singer). Del resto, accanto al negro Ellison abbiamo gli israeliti Bellow, Gold, Malamud, Roth, e con loro la ricattura e la definizione sulla pagina di un mito plurisecolare, di una diaspora appropriata definitivamente dalla condizione americana e associata al senso di movimento, di viaggio, di esplorazione indubbiamente americano, da Melville a Twain e ben oltre.

Il discorso sull'antiromanzo proposto da Littlejohn appare meno complesso e ben più precario al confronto. Anche qui valgono i nomi di Joyce e di Miller, e più avanti di Nathanael West, per non parlare del Kafka ben presente nelle opere di Hawkes, e della tematica dell'assurdo riportata in primo piano dal teatro, particolarmente da Beckett. Assurdo e incubo si sponano in Hawkes com'è si intrecciano con molti squilibri in *Catch-22* di Heller, che a Littlejohn sembra essere l'esempio più recente e forse più persuasivo di antiromanzo in America. E se la rottura con il modulo realista può apparire più netta, proprio in Heller molte pagine sanguigne vorrebbero invece confermarci che di esso il narratore americano non sa e non intende disfarsi. Ma il gioco tra i due poli non è

certo nuovo, e vorremmo consigliare una rilettura del libro di Lombardo (ci riferiamo appunto a *Realismo e Simbolismo*) oltre che di qualche pagina di Fiedler, per una verifica motivata. La formula ideale che il giovane critico propone sa un po' troppo di laboratorio (Littlejohn proviene — si noti — da una delle fucine più intellettuali e smaltizzate, Harvard): combinare le *données* classiche della narrativa realista — tensione, attesa, disegno netto del personaggio, linea definita della trama — con le « ricche risorse » dell'arsenale dell'inconscio. Vale a dire, Flaubert più Freud, una associazione precaria, e dopo tutto già largamente utilizzata. Ma l'equivoco sta nella confusione tra recupero di una tematica scaduta e magari travestita e un autentico sperimentalismo — per quel tanto di senso che lo sperimentalismo può avere, dopo molte amare delusioni. Parlare di Durrell come esempio di antiromanzo significa a nostro parere mettersi su una strada senza uscita. E ci auguriamo che i giovani narratori dell'antiromanzo siano più avvertiti del loro teorico.

Meno assertivo almeno in una certa direzione appare Bellow. Il succo del suo intervento è sostanzialmente questo: per alcuni decenni la narrativa americana si è imposta a un determinato pubblico — specie europeo — per la sua reale o pretesa autenticità, per una rude sincerità che implicava il disinteresse nei confronti dell'ideologia, mentre ora, capovolti i termini della questione, nell'ideologia essa sta naufragando. A Gide o a Sartre i narratori americani piacquero — scrive Bellow — perché essi rappresentavano un esperimento su una strada del tutto diversa dalla propria. Fin qui la diagnosi ci sembra appropriata, ed anche noi ci siamo sempre spiegati sotto questa luce gli abbagli di Pavese (la simpatia per Steinbeck) o quelli alquanto più maldestri e provinciali della Beauvoir (ammirazione quasi immotivata per Algren). Vorremmo sapere, però, fino a che punto Bellow accetta una serie di definizioni di comodo, la codificazione di un luogo comune oggi del tutto insostenibile. Che la crisi dell'*io* si ponesse in termini diversi in Europa negli Anni Trenta possiamo ben comprenderlo, ma se legittimiamo la consacrazione del primitivismo di Hemingway,

della sua *directness* o addirittura della sua aporeticità gettiamo dalla finestra, a dir poco, *Una stanza pulita, ben illuminata*. E allora? Diciamo piuttosto che la fenomenologizzazione della crisi esemplificata da Roth o da Updike o da Powers (ma perché Bellow si sia servito pure di punti di riferimento di seconda mano come O'Hara o Jones non l'abbiamo ben capito) talvolta non si regge e gira a vuoto, finendo per rimanere pura esercitazione retorica, e che l'ironia o il nihilismo dei giovani narratori americani manca di ancoraggio, di giustificazione, di respiro e tutto quel che volete. Fin qui siamo perfettamente d'accordo con Bellow, e ritorniamo a quel che osservammo all'inizio. Ma la conclusione cui lo scrittore perviene è tanto generica quanto specifiche suonano le premesse. Il timore che egli adombra è che i giovani narratori americani stiano preparando il terreno al sacrificio finale, all'olocausto inevitabile sull'altare di una generale autodistruzione. Il potere della vita pubblica è divenuto così insostenibile che l'individuo privato non ha più una sua parola da dire. Il livellamento — è Bellow che parla — si completa giorno per giorno. L'imbruttimento delle città, l'assurdità della televisione o degli strumenti di massa, la meccanizzazione, il prevalere della tecnologia, insidiano la consistenza o addirittura la sopravvivenza dell'*io*.

Bellow ha l'aria di dire che la giovane narrativa suggerendo una ritirata in buon ordine, chieda all'*io* di sacrificarsi, e lo inviti addirittura al sacrificio.

Ma, egli insiste, l'individuo, l'essere umano, pur non essendo più lo stesso di cento anni or sono, rimane pur sempre qualcosa. Che cosa? La giovane narrativa ha fornito delle risposte sommesse, o passive, o rinunciarie. Ci ha spiegato in che cosa consiste il nostro errore, ma non è andata oltre. Bellow propone un rifiuto della narrativa « ontologica », e chiede una restituzione di mistero, vale a dire una nuova circolazione di interrogativi. Non è il mistero dell'uomo a logorarsi, ma il simbolismo o il realismo o la sensibilità.

Così scrivendo, Bellow ci rammenta soprattutto i termini di una poetica, la sua. Egli non consiglia di accettare, ma ripropone in sostanza la disponibilità del suo eroe. E in quanto il discorso si riferisce a lui, ha ragione. Henderson sta su quella strada, e siamo curiosi di sapere come e se lo seguirà l'eroe del prossimo romanzo, *Herzog*. Ma le sue argomentazioni, per sostenute e consistenti che siano, rimangono — nel senso migliore della parola — di comodo. Un largo margine rimane inesplorato, e la relativa povertà della narrativa di questi anni non autorizza in nessun modo un processo di liquidazione.

CLAUDIO GORLIER

## ARTI FIGURATIVE

### Alberto Magnelli a Firenze

Tra le tante iniziative di mostre che hanno caratterizzato questo 1963 a Firenze — mostra del mercato d'arte moderna, mostra del Fiorino, mostra della Nuova Figurazione, ecc. — questa di Alberto Magnelli, veramente esauriente con le sue 223 opere, ci appare l'impresa più seria e giustificata. E non perché sia sbagliato aprire le porte della città, tradizionalmente restia alle avanguardie, anche a mostre ufficiali di pittori giovani impe-

gnati in nuove ricerche, ma perché il modo con cui si è tentato di metterli al passo è stato eccessivamente frettoloso e, insieme, ambiguo. Che Firenze si sia dimostrata poco amabile con i suoi artisti ansiosi di partecipare ai grandi movimenti di rinnovamento della cultura figurativa lo sa bene Alberto Magnelli il quale, se ha voluto trovare un clima adatto allo svolgersi di un pensiero plastico moderno, ha dovuto lasciare la città una trentina d'anni or sono e rivolgersi a Parigi, che allora era il centro di ogni novità.

La caratteristica che colpisce fin dalle prime opere è che per Magnelli esistono una qualità e un significato del quadro accanto e al di fuori di una qualità e di un significato della vita. Nei dipinti figurativi del '14 egli si richiama palesemente alle invenzioni cromatiche e ai tagli di Matisse complicati in taluni casi dall'apporto di Derain. Questo unitamente al permanere di un vocabolario di oggetti (lo scaldino, il fiasco, il catino di terra, il carretto, lo scendiletto, il cappello da contadino, ecc.) che, pur stilizzati, conservano un che di angusto stranamente incompatibile con l'ampiezza della nuova spazialità che l'artista si propone. Ma ciò che soprattutto lo distingue è l'assoluta mancanza di quella alchimia che, in Matisse, fa nascere l'invenzione cromatica da una penetrante trasfigurazione del mondo sensibile. Questo è certo l'elemento che lega ancora Matisse all'ultimo strato di esperienza ottocentesca della vita, ma è anche la garanzia di verità delle sue invenzioni, sorte appunto da un processo di liberazione scontato in tutte le sue fasi. Magnelli, invece, si appoggia a Matisse per trasferirne l'invenzione cromatica in una sistemazione d'immagine che nasce e finisce nel quadro. Ed è proprio perché non sconta, come Matisse, tutto l'arco intellettuale della liberazione dalle strutture sensibili che le sue opere figurative portano con sé, come un peso inerte e non creativamente contraddetto, l'aspetto più massiccio di quelle strutture: lo spazio è ancora lo spazio prospettico e le campiture di colore vogliono nascondere un gioco volumetrico che rimane invece operante.

Perciò appare un momento fondamentale dello sviluppo dell'artista la sua adesione, che data del 1915, all'arte non figurativa nella quale, piuttosto che nelle figurazioni dell'anno precedente, la sintesi cromatico-luministica suggerita da Matisse dà pienamente i suoi frutti e si sviluppa in un gioco inventivo degli spazi del mondo che prima gli sfuggiva. Ed è proprio in questo 1915 che l'opera di Magnelli, in un modo tutto personale, si inserisce come uno degli aspetti più avanzati dell'esperienza europea. Ma rispetto a un Kandinsky o a un Mondrian, mancava a Magnelli la decisa vocazione spirituale che ha portato quegli artisti a

vivere ininterrottamente la loro vicenda di astrattisti come una scoperta del significato del mondo. Né questo può stupire se si tiene conto che Magnelli era molto più giovane di loro e che appartiene a una generazione del tutto diversa come aspirazioni e volontà di ricerca. Infatti se Mondrian e Kandinsky partecipano dell'esigenza di unità spiritualistica propria di certi aspetti della cultura romantica dell'ultimo ottocento, Magnelli è un artista di vocazione idealistica che eredita dal cubismo il culto dei valori plastici come struttura razionale delle apparenze del mondo e quindi del quadro. Perciò le sue certezze erano inficiate di dubbi e di relativismi derivati dalla partecipazione a una cultura intrinsecamente carica di contraddizioni. Già dopo il '15 l'opera di Magnelli perde la coerenza manifestata in quell'anno e ciò appare in opere troppo preoccupate di salvaguardare i possibili sbocchi tanto della realtà quanto della razionalità astratta. E fra il '20 e il '30 Magnelli si smarrisce nelle secche del ritorno all'ordine.

Ma se queste affermazioni ci vengono dal bisogno di rendere pienamente conto delle difficoltà di orientamento di una personalità sottoposta ai contraccolpi della sua stessa conformazione univoca e della sua semplificazione razionale, va poi riconosciuto quello che oggi nessuno pensa di negargli e cioè un indiscutibile valore di rappresentanza a partire dagli anni in cui, stabilito un solido fondamento di pensiero, egli si identifica con esso e in qualche modo lo personifica sul piano dell'esperienza creativa. Dall'epoca delle « Pietre » in poi, cioè dal '32-'33, la visione pittorica come struttura razionale che traspone nel quadro, in maniera autonoma, i giochi le interferenze e le allusioni della struttura sperimentale retinica, trova in Magnelli un prototipo assoluto. Il suo valore è consistito nel portare a fondo un'idea, accettandone ogni conseguenza con una sottintesa forma di saggezza: l'esperienza di ogni individuo ha i suoi limiti entro i quali ognuno, se ne ha la convinzione, può crearsi il proprio regno. Ed è per questo che i suoi organismi formali, decisi come delle dichiarazioni di principio, hanno tutto il coraggio e tutta la gratuità di chi svela senza riserve le sue ragioni di essere al mondo.

Ma è proprio questa insospettata gratuità che dà loro un potere di commozione che non è la ragione ultima della loro capacità di sopravvivere.

La mostra di Magnelli è stata organizzata con tutto il rispetto che si deve a un'opera ormai quasi cinquantennale condotta con rara libertà e senza quell'atteggiamento riduttivo che ha caratterizzato la riscoperta del Rinascimento nelle formule novecentesche italiane. Il fatto è che per Magnelli quelle formule erano, per così dire, un patrimonio biologico che egli ha avuto il merito di riscoprire e di assumere, in quanto tale, come impronta specifica della sua personalità e della sua fantasia plastica. Il contatto con la cultura francese cubista e fauve ha dato all'artista toscano lo slancio e l'apertura mentale necessari a un recupero, su piano moderno, di quella civiltà ormai antica e usurata da tanti conformismi e accademismi. La personalità di Magnelli, proprio per questa sua qualità di contemporaneità e di antiche origini, e per il valore morale di una scelta di astrattismo che tenne l'artista lunghi anni al bando da qualsiasi riconoscimento in patria, è stata una delle rarissime personalità italiane che nel dopoguerra si sia offerta in modo esemplare all'attenzione dei giovani artisti che a Parigi ne frequentavano lo studio come quello di un Maestro, in particolare il gruppo romano « Forma ».

## Luigi Spazzapan a Torino

Finalmente una mostra di Luigi Spazzapan, nel quinto anniversario della morte, che presenta tutta la sua opera, in tutte le sue fasi, senza quel preconcetto di chi lo voleva solo figurativo e di chi lo voleva solo non figurativo, che all'artista goriziano ha nuociono più di un giudizio critico negativo. Il merito di questa scelta compiutamente retrospettiva va agli organizzatori della mostra del Museo Civico di Torino e in particolare a Luigi Carluccio, autore anche della presentazione in catalogo. Ma viene subito da osservare che, all'interno di un criterio valido di scelta, troppe opere sono passate a un vaglio troppo condiscendente. Questo probabilmente in nome di una immagine un po' mitica di Spazzapan artista dell'avventura

e dell'imprevisto che risponde, con gli scatti della sua « bella mano » grafica, alle sollecitazioni di una vita non convenzionale. Ma se è vero che la qualità essenziale di Spazzapan è un estro che lo porta a registrare nell'opera tutte le reazioni emotive, comprese quelle del capriccio, andava messo in risalto — con una selezione rigorosa dei quadri — che la sua eccezionalità sta nell'assillo di trasferire l'invenzione estrosa in un organismo di segni che la esalti in una specie di acme. È questo l'aspetto anche drammatico di Spazzapan e a non tenerlo presente si rischia di dare la visione complessiva di un pittore che ha svolto la propria attività come un accompagnamento, in qualche modo secondario, di un destino insofferente delle norme costituite. È invece opportuno mettere in risalto che, nella molteplicità delle avventure che accompagnano il percorso dell'uomo, c'è una nascosta ma persistente volontà di sistema, sia pure di un sistema che implica l'improvvisazione e la sorpresa.

In ciò risiede la modernità più indiscutibile di Spazzapan che è facile travisare perché si nasconde continuamente sotto le forme molteplici che l'artista inventa. In realtà egli nutre una specie di scetticismo nei confronti della forma in quanto essa tende a rappresentare non le direzioni della vita, ma le direzioni dello spirito, come è evidente se si pensa a tutte le correnti ideali, gli « ismi », dell'arte moderna. Spazzapan viene dopo gli « ismi » e non perché li abbia scontati e superati, ma perché ne ha intuito il limite, data l'esigenza particolarissima che è all'origine della sua attività, e cioè che le ragioni dell'arte non diano luogo a una zona di riserva invulnerabile, ma partecipino — con le inevitabili cadute — delle ragioni della vita. Ecco perché la sua caratteristica è quella del dilettante, intendendo il termine non come valore negativo rispetto a una categoria positiva, ma nel senso di una fatale disposizione alla verità sempre presente ma sempre inafferrabile, rivelata e nello stesso tempo velata dalle forme della vita.

Il maturarsi di una simile facoltà di manifestare la forma per la verità che essa, per sua natura, tenderebbe a nascondere è in relazione con una acuta sensibilità alla verità dell'esperienza per cui i vari periodi di Spazzapan non sono spezzoni di

tempo localizzabili nel percorso di una vita, ma aspetti diversi di un medesimo istante. Questa particolare nozione del tempo, come amalgamato alla struttura dell'esperienza, fa sì che l'opera di Spazzapan non sia mai una cristallizzazione spirituale, come lo è una natura morta di Morandi o un Arlecchino di Picasso. I suoi santoni, ad esempio, nascono come un capriccio che nulla prepara, e se possono richiamare l'esplosione di una iconografia bizantina, non è certamente da questo richiamo che l'artista possa credere di sentirsi giustificato. In modo analogo egli introduce, intorno al '50, nella sua opera degli elementi geometrici, ma i suoi sottili cerchi concentrici sembrano depositarsi sulla superficie del quadro con timidezza, con un fare estremamente riservato del tutto insolito al comportamento della geometria. E proprio ciò costituisce la loro realtà indiscutibile: essi non si propongono come categoria mentale, ma come inevitabilità di fenomeno non catalogabile.

In questo senso avremmo desiderato che fosse stata maggiormente impostata la mostra di Spazzapan, eliminando i momenti in cui la pittura viene adoperata dall'artista su un diverso piano d'impegno, come puro esercizio o elegante passatempo culturale. Dopo i «Mangiatori di lische» del 1935, ad esempio, avremmo evitato alcune serie paesistiche in cui appare completamente assente quello sprezzo della forma che è il modo di Spazzapan di accedere, per via indiretta, alla nozione moderna del segno libero e gratuito applicato ai soggetti più svariati. Solo al termine della sua vita l'artista giungerà alla consapevolezza diretta dell'autonomia del segno e dalle prove che ne dà (ma anche lì avremmo sfoltito il numero delle opere) con una intelligenza e una tempestività rarissime nell'arte italiana di quel momento.

### **Visione-colore a Palazzo Grassi**

Il colore come concretezza della visione torna di frequente nell'arte moderna, a partire dagli Impressionisti. Ma in questi la sintesi coloristico-luminosa in funzione realistica limitava la portata della visione stessa, e a questa l'appoggio tradizionale dell'esperienza visiva immediata toglieva

quella capacità di dilatazione che è stata propria di certi periodi, da quello bizantino fino a certi veneti — Carpaccio o Giorgione per esempio —. Quei limiti di una visione definita dall'esperienza visiva che già Redon aveva accusato negli Impressionisti, sono rimasti, in fondo, anche nei fauves e nel Matisse delle manifestazioni più libere. Perciò un merito che va riconosciuto agli artisti del Gruppo Cobra è di aver intuito le possibilità di ritrovare, per l'artista moderno, quella espansione indeterminata della visione, e di dare perciò al colore una qualità di echi spirituali e immaginativi insospettati. E in ciò sta la loro differenziazione da artisti come Pollock o Wols troppo impegnati nel percorrere il labirinto dei loro fenomeni psichici per poter cogliere i dati puri e semplici che ne emanavano. Ma di fronte all'opera di Asger Jorn, senz'altro il leader del gruppo, viene il dubbio che l'atteggiamento di Pollock o di Wols fosse in qualche modo fatale e che l'altezza dei loro risultati derivasse anche dall'accettazione senza riserve di quella fatalità.

Rispetto a loro Jorn sembra trovarsi preso tra due moventi contrastanti. Da una parte la sua origine nordica e una certa carica risolutiva (ideologica) lo inducono a postulare un primato della immagine come nucleo della visione psichicamente libera (Bauhaus immaginista), ma dall'altra la sua condizione esistenziale gli fa presente che la via per giungere a tale scopo non è una via diretta. Ed egli si trova a subire, per forza maggiore, la stessa pressione (introspettiva), a liberare le stesse energie interiori aggrovigliate di Wols e di Pollock. Le sale allestite per il pittore danese alla mostra « Visione-colore » organizzata dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume a Palazzo Grassi, rivelano la qualità di materia cromatica eccezionale a cui egli è giunto nei suoi risultati più alti, ma rivelano anche che questo artista, che così spesso assume il piglio di una personalità senza incertezze, nasconde in fondo una inquietudine i cui moventi sfuggono al suo acume autocritico. E quell'immagine, che dovrebbe riflettersi in uno sguardo limpidamente rivolto a indagare le meravigliose possibilità di una libertà umana finalmente raggiunta, gli sfugge continua-

mente. I suoi quadri procurano, più che la gioia di una verità svelata, un'aspettativa sempre incerta.

D'altra parte, basta soffermarsi sull'opera di quegli artisti che si abbandonano senza riserve critiche all'euforia di una costituzione visionaria per rendersi conto come, proprio un elemento di contraddizione, permetta a Jorn di trarre dalla sua posizione gli unici risultati veramente convincenti. Caso tipico di un abbandono alla fantasia come ipotetica funzionalità « ingenua » (e perciò autentica) della psiche è Karel Appel, presente con una serie di sculture colorate: opere che sembrano voler partecipare delle suggestioni di organismi naturali prodotti da un recondito spirito immaginifico; purtroppo nulla più di misterioso nel peso vetrificato di questi esseri approssimativi. Né, del resto, paiono più accettabili le sculture di diverse materie colorate di Lothar Fisher, del Gruppo Spur di Monaco. Tanto Fisher quanto i suoi compagni non vanno oltre le soglie dell'allusione e della sensibilità fantasiosa, mentre è indiscutibile che l'invenzione dell'immagine come visione non può non mettere in moto le strutture più complesse della personalità.

Le pitture fatte con pezzi di meccano per ragazzi (il cui precedente ci sembra di ritrovare nel lavoro di un Farfa) e le meccano-sculture di Enrico Baj, seppure appoggiate a doti di freschezza inventiva che mancano ai giovani di Monaco, inducono a un'analoga conclusione. Infatti, una condizione essenziale perché il gioco di Baj potesse radicarsi in un sostrato profondo di fantasia sarebbe stato l'intervento di un umorismo colto, non solo nelle sue modalità esteriori, ma nella sua essenza filosofica. Klee e certi poeti del romanticismo tedesco fino ai protagonisti del movimento Dada a cui Baj si riallaccia, hanno messo particolarmente in evidenza la necessità di questo rapporto sul piano dell'arte. Nell'ambito della presente mostra ciò appare dalle opere di Dubuffet, uno dei pochi pittori moderni capaci di evocare un mondo di creature viventi senza smobilitare da un punto di vista dei mezzi espressivi. L'art brut, in cui Dubuffet trova le sue radici, ha corrisposto, in fondo, all'esigenza di ritrovare una costituzione dell'immagine direttamente innestata

alle funzioni visionarie della psiche. Se Jorn ha creduto di poter attingere alla sorgente fisiologica di quelle funzioni, Dubuffet si è affidato piuttosto a una raccolta di materiali utili, come risposta a un disincanto che non vuol finire nella rinuncia ma si orienta nella ricerca di strade non battute. Questo essere disinvoltamente in grado di comunicare con le più folli manifestazioni del mondo è la sostanza filosofica del suo umorismo, e il suo interesse, invece di essere convulsamente rivolto in se stesso, si accorda disponibile, al ritmo delle apparizioni. Una spiritualità non seria, cioè che non si propone come centro di valori, ma è disposta a riconoscere come sostanza vitale tutti i disvalori possibili.

Una disposizione non contrastante la si può notare in Alan Davie: nella libertà con cui lascia sprigionare le immagini più imprevedibili c'è un elemento di sottile, anche se recondita, ironia: gli agglomerati di simboli che popolano i suoi quadri trovano nell'emergere all'esistenza la condizione sufficiente a ogni giustificazione. Al contrario Cornille è un artista assolutamente privo di umorismo: la serietà moralistica con cui concepisce l'arte lo apparenta a certe personalità tipiche della cultura francese, Manessier, ad esempio. E infatti aderisce al Gruppo Cobra più per le sue inflessioni che per la sua tipologia formale sempre vagamente allusiva di rapporti realistici. Quanto a Alechinsky è significativa una frase pubblicata nel catalogo, in cui l'artista vanta « un bon usage de la main gauche dans les arts et les lettres, les avantages d'une pratique qui permet d'obtenir sans effort ni facultés particulières une ligne sensible et personnelle ». Probabilmente Alechinsky con queste parole si vuol proporre in termini di leggerezza e d'ironia, ma esse finiscono per confermare l'impressione di vacuità che si prova davanti alle sue pitture, malgrado appunto certe prerogative del tessuto.

L'unico artista americano partecipante a questa mostra è Sam Francis con litografie colorate, e realmente la scelta è giustificata dal tema. Egli rappresenta il passaggio dalla vocazione di un Pollock o di un Kline a rivelare il mondo nei riflessi convulsi dell'interiorità, a un'accettazione

della propria esperienza individuale. In quanto tale, i suoi modi non sono più quelli dell'interrogazione e dell'indagine dei possibili significati della realtà, ma dell'abbandono al libero effondersi delle strutture visive. L'equilibrio istintivo del rapporto che la personalità ha da mantenere col mondo, è la qualità propria del pittore americano, profondamente in accordo con la visione che la sua stessa conformazione interiore porta alla luce (si pensi a come la calma effusione sia la condizione permanente di quegli esempi indiscutibili di « visione-colore » rappresentati, come abbiamo già detto, dai grandi testi pittorici bizantini e veneti). Di fronte a questa modernità di risultato, il gruppo di artisti nord-europei proposti in queste sale — Bille, Lucebert, Pedersen, Jacobsen — appaiono legati a una mentalità che ha il suo esempio illustre in Klee, dove l'immagine nasce dall'intensità di un proposito, da uno scopo perseguito. Ma, se si eccettua Pedersen, il livello appare regionale essendo soprattutto affidato alla costanza della applicazione che dà poco adito al colpo d'ala rivelatore.

Infine un artista di notevolissimo livello, ma difficilmente catalogabile, è Svavar Gudnason: i suoi mezzi espressivi sono consegnati a una vitalità dinamica del colore che si dispone spazialmente secondo ritmi instabili ma di intensissima efficacia. All'origine di questo lavoro si intuisce un valore della vita solitaria ed esigente: atteggiamento che potrebbe indurre a degli scetticismi e che invece è sorretto da una singolarità abbastanza misteriosa nel livello e nella suggestione del risultato ottenuto.

### **La nuova figurazione a Firenze**

Questa mostra, con la sua etichetta, è stata un pretesto per raggruppare pittori di retroguardia a corto di occasioni, e qualche pittore nuovo, in particolare quelli portati da Calvesi.

I critici che hanno presentato i vari partecipanti sono stati i primi ad avanzare delle riserve di fondo sul tema «nuova figurazione» della mostra e, a cose fatte, gli artisti seri che vi hanno partecipato non si sono sottratti a una specie di mea culpa. Ma se le riserve dei vari presentatori ci hanno colpito è perché da esse viene in luce una difficoltà

della situazione attuale a superare la quale sembra indispensabile una funzionalità di pensiero superiore a quella messa in azione dalla maggior parte degli artisti cosiddetti post-informali. E anche da parte dei critici bisogna dire che si richiederebbe una maggior complessità nelle analisi e nell'articolazione generale delle idee. Se così fosse uno scrittore d'avanguardia come Sanguineti non avrebbe creduto bene di intervenire, con una presunzione sconcertante e un'astrusità di linguaggio veramente gratuita, a difendere le cause di due artisti, uno dei quali, almeno, in fase paurosamente involutiva: Saroni, fidando esclusivamente in una presunta superiorità della penna.

Quanto al critico francese Jean Louis Ferrier, si lascia sfuggire una frase molto indicativa: « A l'époque de la phénoménologie et de la pensée dialectique, de la physique nucléaire, du calcul statistique, à l'aube des voyages cosmiques, il s'agit pour l'artiste de fixer les catégories nouvelles de notre sensibilité ». Mentre da una parte Ferrier riconosce che la fenomenologia, cioè una tecnica di apprensione del mondo che si propone di logorare ogni velamento categoriale della realtà, caratterizza la nostra epoca, egli chiede all'artista di fissare nuove categorie. C'è da supporre che Ferrier non abbia un'idea molto chiara di che cosa sia la fenomenologia, e che semplicemente la enumeri, in un contesto di altre discipline, perché sente la necessità, almeno sul piano nominale, di tener conto di tutto. Ma, è proprio vero che il compito dell'artista deve ancora essere quello di fissare nuove categorie alla nostra sensibilità? A questo proposito va messa in rilievo l'incongruenza di una mostra come questa che sembra voler proporre una nuova, per quanto approssimativa definizione categoriale, e nello stesso tempo stabilire un accordo di principio, al di là di ogni differenziazione di gruppo, raccogliendo pittori di quante nazionalità è stato possibile.

Il proposito lascia perplessi perché una simile aspirazione universalistica è appunto in contraddizione con ogni velleità categoriale. È vero, come sembra presupporre la frase di Ferrier, che nel passato l'opera degli artisti ha servito a fissare le categorie della nostra sensibilità, ma ciò è avvenuto

proprio perché l'opera d'arte era legata a dei gruppi regionali e di cultura che circoscrivevano dei confini di civiltà. Basti ricordare le contrapposizioni umanesimo toscano-realismo fiammingo nel '400, disegno romano-colore veneziano nel '500; e quando, nei secoli successivi, il contrasto si instaura all'interno dell'insieme unitario della civiltà europea nelle posizioni antagonistiche del caravaggismo e dell'accademia di ascendenza bolognese, del barocco e del neo-classico di Delacroix e di Ingres, dell'Impressionismo e della cultura dei Salons, ciò è avvenuto in nome delle categorie dell'ufficialità e dell'accademismo, in atteggiamento conservatore, di fronte a forme d'arte realistica in aperto contatto con la vita e le sue indicazioni. E così nel nostro secolo il futurismo italiano, il futurismo russo, il cubismo, l'astrattismo di Mondrian, il surrealismo, ecc. si sono proposti come precise categorie culturali strettamente connesse a dei moventi localizzati, anche dal punto di vista geografico.

Quando il critico francese accenna ai viaggi cosmici e subito chiede agli artisti di forgiare nuove categorie, compie un puro gesto abitudinario senza rendersi conto che, proprio quei viaggi cosmici, implicano la disintegrazione delle abitudini di pensiero e di costume, poiché l'uomo viene a perdere con essi quei privilegi che lo immunizzavano dai traumi della partecipazione al divenire cosmico. La perdita di questa immunità coincide con la fine dell'esistenza categoriale. Ora, un discorso del genere richiederebbe di essere completamente a vuoto, se l'arte informale del dopoguerra non gli desse un appoggio di esperienza vissuta. Giacché l'arte informale è stata soprattutto questo: l'insorgere improvviso, nel momento predisposto dagli eventi e dal maturare della realtà umana, di un'arte non categoriale. Questa è stata la grande novità di fronte alla quale iniziative prefabbricate come questa della « Nuova figurazione » possono giustificarsi solo con la confusione angosciata delle iniziative che rispondono all'ossessione del successo. Basti considerare come sono nate le manifestazioni della pittura informale nel dopoguerra: artisti di ogni parte del mondo, sulla base di esperienze e di culture diverse, han-

no realizzato opere di una impressionante identità di significato, che trovavano il loro fondamento in una condizione dell'esperienza individuale partecipe dell'esperienza interiore fondamentale di ogni uomo. Il carattere reazionario di raggruppamenti del genere di questa « Nuova figurazione » sta in uno spirito programmatico che coincide con *limitazioni* non più funzionali dopo l'esperienza informale. Come dimostrano le pagine di Ferrier (prendiamo a pretesto il suo nome per non fare quello di molti colleghi italiani), la programmazione del superamento culturale si rivela oggi incapace di tener conto di tutti gli elementi che condizionano il divenire della società e della civiltà stessa. Il sorgere dell'informale nel dopoguerra fu sorprendente per una spontaneità mai prima sperimentata, che si rivelò risolutiva: ma sembra che sia impossibile programmare la spontaneità. Superficialmente, considerando il problema dalla posizione di una ormai inconsistente definizione dei valori, quella totale disponibilità potrà sembrare lassismo e rinuncia. In realtà è l'unica condizione funzionale nella misura in cui nasce dall'esigenza di rispettare le qualità sostanziali per cui l'uomo ha motivo di accettare di vivere. Al contrario, si assiste continuamente a proclamazioni di moralismo da parte di chi ormai ha perduto anche la minima traccia dei motivi ultimi di sopravvivenza. Da tutto questo insieme di considerazioni speriamo che appaia giustificato il giudizio sulla mostra come di qualcosa che non si inserisce in uno sviluppo di cultura viva. E non perché abbiamo nostalgia dell'informale, ma perché essa rifiuta una scoperta del senso dell'arte a cui non si può rinunciare e che dovrà manifestarsi in forme sia pure opposte a quelle che l'informale ha reso fin troppo correnti.

Data l'incredibile eterogeneità dei partecipanti alla mostra, ci limiteremo a ricordare gli artisti, di alcuni dei quali abbiamo già parlato per la recensione a « Visione-colore », con brevi appunti suggeriti dal tema. *Arroyo*: non si capisce cosa può distinguere queste figure da quelle anteriori alle correnti moderne di cui la « Nuova figurazione » dovrebbe essere un superamento. *Baj*: tipico il titolo: « I fidanzati con la suocera » appar-

tenente a una casistica tutta preformata. Immaginarsi un titolo simile in Klee o in Dubuffet! In questi il titolo nasce a posteriori, dalla scoperta di un'inflessione dell'opera, inaspettata ma inerente all'invenzione mentale. Perciò titoli ricchi di fascino sorprendente. Questo di Baj già scontato, non nascerà mai da un simile sviluppo creativo. *Antonio Bueno*: difficile capire i moventi di una pittura come questa (ci si è provato, in altra occasione, Sanguineti). Ma colpisce il fatto che la traccia formale sembra tendere di proposito non alla libertà dell'espressione, ma al peso dell'oggetto carico del suo significato pratico. Questo si verifica oggi con questo «volto» e questo «focus ombelicalis», come tempo addietro con l'equilibrio di pipe. *Dubuffet*: la «grande tête de dandy» (ecco un bel titolo, per esempio) è un'opera per la quale il termine di «Nuova figurazione» non è a sproposito. Questa testa ha tutta la bellezza di un ritratto psicologico dell'uomo moderno essendo sparito ogni accenno alla «dignità» della ritrattistica tradizionale. C'è qualcosa di angosciato nella lucidità con cui quegli occhi si spalancano sul mondo, eppure la fisionomia è di chi si sente sicuro di sostenere il proprio ruolo. *Dufour*: insieme a *Lapoujade* è la dimostrazione lampante di come una proposta di «Nuova figurazione» possa alimentare gli alibi di artisti rimasti immuni dal passaggio dell'arte informale. *Hundertwasser*: la sua pittura si appoggia a tutto un sistema di segni e di significati che in qualche modo resiste all'usura. Le sue tonalità e l'andamento ondeggiante della sua superficie partecipano di uno stato della psiche. *Jorn*: è presente con alcuni quadri ottocenteschi su cui ha ridipinto. È questo una specie di capriccio sperimentale da cui l'artista danese si aspetta, in maniera vaga, dei suggerimenti. *Loffredo*: pittore dignitoso in un ambito pre-informale. *Marinucci* e *Recalcati*: le manifestazioni forse più evidenti degli equivoci che possono derivare dalla «Nuova figurazione». L'informale è inteso nel suo significato più provvisorio; ne vengono assunti i modi per definire dei nuclei figurali approssimativi e insignificanti. *Matta*: è tutta sua la capacità di far vivere nello spazio degli organismi freneticamente inventati, ma lo spazio è quello prospettico tradizionale.

*Moretti*: in termini diversi le stesse osservazioni che per *Recalcati* e *Marinucci*. *Novelli*: colpisce subito una notevole struttura intellettuale che lascia disinvolatamente affiorare i suoi modi. Questo, che pure è un pregio che lo innalza sul livello medio della mostra, ne costituisce insieme il pericolo perché induce l'artista a evocare liberamente anche le tracce diverse rimaste in lui dai testi pittorici moderni. *Perilli*: viene spontaneo citarlo con *Novelli* per la disposizione operativa dell'intelligenza, che tuttavia agisce sulle nozioni del quadro in modo ambiguo: mentre da un lato nell'impaginazione del dipinto secondo riquadri sequenze, sembra accettare l'equivalenza indefinita delle immagini, i nuclei dei segni che le esprimono tendono ognuna a qualcosa di distintivo e di rilevante. È un atteggiamento che indica, nell'artista, la difficoltà di superare il contrasto fra una radice kleiana e una propensione a dada e ai comics, un problema in qualche modo acutamente attuale nella misura in cui i segni siano sempre più ridotti alla loro ultima insignificanza e presenza neutra. È quello, in fondo, che si è trovato a intuire il giovane *Schifano*: stimoli vivivi che acquistano valore esclusivamente dal partecipare a un'organizzazione. *Pignon*: come *Lapoujade*. *Platschke*: edizione tedesca di *Lapoujade*? *Rotella*: sarebbe interessante vedere come il *décollage* risponda al principio di un segno che all'origine non ha nessun peso e lo acquista nel contesto a cui partecipa. Un artista che ha il merito di essere stato fra i primi a intuire il valore della insignificanza, con un particolare umore per la sua versione in banalità. *Saura*: è il contrario di *Schifano*. Più di tutto gli interessa il significato di un gesto che si articola su se stesso e la struttura del quadro è in funzione di questa preminenza delle possibilità figurali del gesto. *Venturino Venturi*: a nostro avviso, il miglior artista toscano, e non riconducibile a limiti regionali. In modo tutto personale, con ossessione nevrotica e tensione espressiva, insegue una tessitura del quadro come vitalità di un tratteggio differenziato solo dall'orientamento, dal peso, dalla densità.

CARLA LONZI

# TEATRO

## *Il primogenito*

A leggere e ad ascoltare *Il primogenito* di Christopher Fry (presentato per la prima volta in Italia, nella cornice di San Miniato, in occasione della XVII Festa del Teatro) meglio si capiscono il senso ed i limiti della polemica ingaggiata dai cultori del teatro di poesia contro il teatro del realismo. Al fondo della concezione di Christopher Fry c'è l'equivoco di voler considerare « la realtà completamente diversa da come siamo abituati a vederla » con l'esigenza, quindi, di dover ricostruire attraverso la mediazione del linguaggio una diversa realtà spirituale e introdurvi « il dominio della poesia ». « Nel teatro a cui noi tendiamo — conclude Fry — i personaggi e gli avvenimenti dovrebbero avere un riconoscibile alone di antica verità, pur essendo percorsi da un folgorante spasimo di scoperta ».<sup>(1)</sup>

Così teorizza Fry un « teatro di poesia » richiamandosi a T. S. Eliot e cercando di colmare un vuoto nel presente teatro inglese contemporaneo, impastando sostanzialmente Giraudoux con Cocteau e non seguendo la più coerente linea di una letteratura cattolica impegnata: Graham Greene, Bernanos, Mauriac.

Christopher Fry con *Il Primogenito* (*The Firstborn*) va alla ricerca del tempo spostando la prospettiva critica, addensando sugli eroi evocati interessi più evoluti e conoscenze maturate negli anni a venire da più disparate culture; « ognuno di noi — concluderà Mosè alla fine del dramma — deve trovare la sua singola significazione nella persuasione dei nostri giorni, fino al momento che ci incontreremo col significato del mondo ».

La trama de *Il Primogenito*, iniziato a scrivere nel 1938 e terminato dopo la guerra, nel 1945, è ispirata alla Bibbia, II capitolo di Mosè, *L'Esodo* e certamente non furono estranei allo scrittore,

(1) Cfr. Christopher Fry, « Un teatro di poesia » nel quaderno dedicato a « Il primogenito » pubblicato a cura dell'Istituto del Dramma Popolare.

nel raccontare la lotta degli ebrei, la persecuzione e la fuga, i giorni dell'odio nazista. È questo modo di risentire avvenimenti storici del passato che dà una presenza moderna al dramma di Fry, che giustifica e muove certi interessi espressivi che, almeno nella prima parte accompagnano i gesti, le azioni, gli intendimenti dei personaggi. La storia di Mosè salvato dalla strage degli innocenti è narrata, come in un antefatto, da Anath, sorella del Faraone. All'inizio del dramma, Mosè già generale degli egizi rientra con il fratello Aronne per guidare la riscossa degli ebrei. Il coro che fa da sfondo all'azione mostra, in vari momenti, la giornata di questi ebrei condannati a costruire le immense piramidi, come ai lavori forzati. Lo spaccato storico sarebbe convincente se le voci non stridessero troppo con le parole in una ricerca di poesia che si sperde in un alone di incertezza, in un linguaggio faticoso e immaginifico.

Il difetto maggiore di Christopher Fry è proprio questo rifiuto della parola come mezzo razionale di espressione per ricercarne solo un'assonanza espressiva, per convogliarne il fascino nel suono e nel ritmo. In questo modo la prospettiva si rovescia e per una programmatica reazione al « teatro realistico » si ricade nel più enfatico romanticismo aggravato da un intendimento deformativo che richiama il preraffaellismo inglese, questo amore per la classicità attraverso un male inteso rispetto della tradizione.

Il teatro di poesia rischia così di divenire solo teatro di parole, disperdendo il senso di una ricerca non solo di religiosità ma anche di moderna e presente verità espressiva. L'impianto dei personaggi — Mosè, Seti il Faraone, Ramses, Myriam, Shendi — resta solo una enunciazione di categorie, non traducendosi in una ricerca di verosimiglianza drammatica. Le loro azioni, i loro gesti, i loro pensieri non intaccano la realtà del loro tempo e non aiutano, neanche attraverso il simbolo, a comprendere la nostra più recente realtà, fatta di paure, di persecuzioni, di ribellioni im-

provvisive. È lontano dalla « poesia drammatica » di Fry ogni richiamo ad un umanesimo operante mentre la macchinosità dell'impalco teatrale richiama più il melodramma che il dramma religioso. Mosè rappresenta la fede dei padri, risvegliata dall'improvvisa e crudele persecuzione degli egizi contro il popolo ebraico. Il suo ritorno e i lunghi discorsi con il Faraone sembrerebbero tendere a riconquistare una dignità per il suo popolo, una riedificazione morale, così come Ramses, figlio del Faraone, vorrebbe essere il punto di collegamento tra ebrei ed egizi: ma nella conclusione prevale il ritorno al mito. Mosè non ricerca la liberazione del suo popolo, non interpreta una condizione umana della storia ma reclama una metafisica vendetta del lontano giorno della strage degli innocenti. E il suo Dio compirà tra paurosi segni premonitori la fatale vendetta, uccidendo tutti i « primogeniti » mentre al popolo ebraico sarà offerto scampo con la fuga. Si compie così l'evento prescelto da Dio e, tra i tanti, muore anche il figlio del Faraone, « il primogenito » forse la « speranza di salvezza », certamente la vittima innocente. Scrive Fry: « Ma di che porta testimonianza, in definitiva l'Eternità se non della speranza? L'alba spunta per l'Egitto e per Israele; corona di luce che non ruota invano ». Oscuro il testo, oscuro il significato delle parole. L'immensa macchina del dramma sembra dilatarsi ai significati più contraddittori finendo con il riporre in un destino quanto mai incerto il senso storico di una contrastata lotta di liberazione.

Il significato di questo muoversi in una prospettiva che ha l'apparenza dell'epica è da ricercarsi, sembra, nel voler contrapporre irrealtà e realtà, di riaprire le porte ormai chiuse di un teatro antirealistico.

Christopher Fry è poco noto al pubblico italiano che ha visto solo *La signora non è da bruciare* (1952) e *Una fenice assai frequente* (1946). *Il Primogenito* è giustamente considerata l'opera sua più significativa, quella che più coerentemente fonde in un linguaggio molto arabescato il tono dimesso con il tono più retorico. Contrasterei nel rilevarne i valori spirituali: come ogni retore, Fry non riesce ad entrare nel vivo della drammaticità e il suo

interesse resta confinato ad un sentire tutto esteriore più legato ai gesti che alla sostanza. Così il ritratto riproposto di Mosè non si allontana dal cliché tradizionale e, nonostante il compiacimento stilistico, non si conclude quella fusione tra realtà e mito che è appunto il più costante intendimento di Fry.

L'impresa del traduttore non è certo facile: la poesia di Fry, irta di concetti, di ripetizioni di ellissi è molto ricca di immagini. Cesare Vico Lodovici, che ha volto in prosa il lavoro, ha conservato nell'andamento i ritmi aulici e ha insistito, specie nei cori, in una ricerca melica elaborata. Non sembra quindi che sia andato perduto il carattere essenziale dello scrittore inglese che, si può dire, è stato presentato al pubblico con tutti i suoi vizi. La regia di Orazio Costa, nei limiti di una rilettura critica del testo, è stata efficace nel rilevarne anche figurativamente gli accenni di un preraffaellismo di maniera. Soprattutto nei cori il richiamo al melodramma è apparso, però, fastidioso ed inutile. Più rigorosa nella prima parte, la messinscena è sembrata scivolare in un eccessivo manierismo verso la fine, quando la vendetta del Dio comincia ad avvertirsi in « un'inquietudine misteriosa » e in una serie di segni del cielo. Troppi fumi, troppi giochi d'ombra e soprattutto troppa musica hanno acceso l'enfasi del dramma. La recitazione s'è mossa su un duplice binario: tenuta ed efficace quella di Luigi Vannucchi e Anna Miserocchi nelle parti di Mosè e di Myriam; incolore quella di Evi Maltagliati e Fosco Giachetti nelle parti di Anath Bithiah e di Seti II, il Faraone.

## Sesto Festival dei due Mondi

Due prime, una assoluta e una relativa per l'Italia, di opere di Henry Miller e di André Gide, hanno costituito tutto quel che il Festival dei due Mondi ha quest'anno offerto nel settore della prosa. Due autori importanti ma due opere « divertissements », due vacanze letterarie che in ogni caso presentano alcuni elementi di interesse solo sotto il profilo della curiosità.

Già nota, l'opera di Gide, scherzo in un atto, *Il tredicesimo albero* ha avuto una presentazione egregia nella regia di Luchino Visconti, preoccupato a seguire nel minimo dettaglio ogni sfumatura, ogni elemento che rendesse anche la cornice letteraria del testo. Per questo l'antica favola della Contessa che discute con il Dottore Psicanalista, con il Filologo e il Parroco le questioni di un modernismo che, a dir poco, nell'antica Casa suona irriverente e rivoluzionario, è apparsa in un tessuto smagliante, pieno di sottili richiami e di annotazioni di gusto. Poco a poco il canovaccio si dipana, la psicanalisi, come l'archeologia rimuove antichi sedimenti, mette in luce quanto di oscuro è in noi, provocando le ire del Parroco e le disperanti paure della casta Contessa. Lo «scherzo» (è del 1933) è sottilmente preparato: un disegno osceno che fa bella mostra di sé su un vecchio albero del parco, provoca — alla maniera dei gialli di Simenon — una piccola inchiesta. Chi ha deturpato il tronco? Le accuse si aggrumano, ad opera del Parroco, sui giovani «modernisti» e in particolare sul Dottore Psicanalista finché un diario segreto scagionerà gli innocenti e condannerà la Contessa. Ma a Gide la conclusione non appare ancora sufficiente: nella lotta sottile tra il vecchio e il nuovo, l'innocente sarà ugualmente sconfitto e cacciato dalla villa e una rete di omertà e di silenzi restituirà alla Contessa la rispettabilità e l'innocenza momentaneamente perdute.

Il testo di André Gide è troppo esile perché se ne possa giustificare una proposta scenica, durante un Festival anche se occasione per una gustosa recitazione di un complesso di ottimi attori (Rina Morelli, Romolo Valli, Vittorio Caprioli). Il valore, è naturale, si sposta tutto in favore della regia e, anche nell'apparente fedeltà letteraria, il vezzo per lo spettacolo fine a se stesso fa capolino nella ricerca di una caratterizzazione di cui Gide non ha affatto bisogno.

Più interessante la «prima mondiale» di Henry Miller. Più che una commedia, divisa in sette scene, *Just Wild About Harry* sembra una costruzione scenica ambientata «in un qualsiasi tempo e posto del passato», fatta quasi per «presentarsi

nel linguaggio delle rievocazioni e delle memorie. Il polso di Henry Miller si avverte solo a tratti: c'è come un bisogno di rendere vivi e palpabili le sensazioni di una antologia americana di personaggi appena appena tracciati che stendono, attorno ad Harry, un contorno vagamente espressionista. Harry è un giovane americano irrisolto, giocatore, sfruttatore che non ammette di amare e di essere riamato. La donna (Jeannie) per lui non è che un pretesto, un'occasione di incontri casuali, coperti dalla maschera dell'indifferenza e dello scherno. Eppure quando saranno nell'aldilà «in un limbo, morti ma placati nella carne, in attesa del cielo» Harry dovrà ammettere di averla amata, nel ricordo di una esistenza nella quale ognuno sta a sé con la morale «cerco solo di vivere la mia vita; non ditemi dove devo andare o quello che devo fare».

La rabbia, la violenza, il sesso entrano programmaticamente nel testo senza una vera esigenza di realizzarsi poeticamente. I personaggi corrono via sfrenati e ciascuno vuole essere il simbolo di una condizione morale: il cieco, il dottore, la madre, la prostituta, la donna. L'ironia sottintende tutto l'arco della rappresentazione. Gli anni trenta si avvertono nei canti improvvisi che fissano meglio una situazione legata ad un periodo ad un *musical*, ad un film. *I Wander as I Wander, Stars and Stripes forever, God Bless America* rievocano clima e atmosfera precise, danno meglio delle stesse parole e di Miller il senso del tempo.

La forma teatrale ha un suo preciso riferimento nel taglio espressivo: si risentono gli echi di un teatro moderno, quasi a dare ragione all'autore che dichiara di essersi messo a scrivere per il teatro sull'esempio di Beckett e Ionesco. Soprattutto allo scrittore irlandese si può a ragione pensare, tenendo a mente quelle rapide annotazioni di carattere che vengono improvvisamente scoperte, quei passaggi improvvisi dove quasi si sottintende il ribollire di forme letterarie dense di significati espressivi.

È la prima opera di Henry Miller scritta per il teatro. Il dialogo riproduce in brevi ornati lo stile monologato che frequentemente si incontra nelle sue pagine, ma non sembra che lo stile

espressivo, il suo aperto apprendere il linguaggio come cosa viva, arsa nello svolgimento drammatico riesca, in questa sua opera teatrale, a concludersi. Sembra piuttosto che *Just Wild About Harry* resti nell'opera di Miller una parentesi senza colleganze espressive, senza particolari ragioni da far valere, senza quelle esigenze che muovono una ricerca di linguaggio. E il regista Herbert Machiz non ha troppo forzato le cose: più che uno spettacolo ha imbastito una serie di appunti per una presentazione critica di un certo mondo « particolare » di Henry Miller peraltro non chiaramente individuabile nella presente edizione.

### *Vita di Edoardo II d'Inghilterra*

Il teatro elisabettiano fu per Brecht qualcosa di più che l'occasione di una semplice strutturazione drammatica, fu « l'esempio classico di una drammatizzazione di capitoli di cronaca »<sup>(1)</sup>, il bisogno di verificare le ragioni di una sua idea di teatro che già si andava precisando soprattutto con *Tamburi nella notte*. Fu nel 1924 che, assieme a Lion Feuchtwanger, Brecht rielaborò compiutamente l'*Edoardo II* di Christopher Marlowe avvalendosi di canti e marce da lui stesso composte. Così questa *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* ha come merito precipuo proprio quello di riproporre allo spettatore gli antecedenti del teatro epico. Per Brecht la rottura con il teatro convenzionale doveva essere totale, investire anche la tradizione di una messinscena « falsamente monumentale così cara ai filistei » e « restituire ai classici la loro vera grandezza umana », cogliendo la verità sia nella lingua come nella articolazione dello spettacolo. Solo così sarebbe stato possibile porre in risalto le componenti espressive dell'opera e ciò che in Marlowe più lo interessava, la polemica demistificatrice e la dolorante solitudine del personaggio. Edoardo resta l'esempio di

una costruzione del personaggio, al di fuori dagli schemi convenzionali, rotto tra contraddittori modi di sentire, tra amore e odio e portato ad agire per l'affetto *particolare* per Gaveston in maniera anti-eroica e crudele. La tessitura di *Edoardo* aiuta Brecht a meglio condurre la sua battaglia per un teatro epico, per un teatro che tragga luce anche da elementi esteriori esplicitamente mostrati, meglio enunciati dialetticamente: « La sostanza di questi ultimi giorni si decanta. Edoardo, la cui rovina si approssima inarrestabile, ma non spaventosa, conosce ora se stesso. Senza bramare la morte, egli assapora l'utilità di questo progressivo annientamento. Edoardo, che non è più il povero Edoardo, paga a buon mercato — con la morte — questo piacere che gli dà il suo boia ». Il discorso diretto aiuta a meglio impostare il personaggio, a meglio concludere la drammatizzazione cui Brecht tende e sviluppa con il suo teatro. Per questo a ben sapervi leggere, la *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* si conferma opera ricca nello stile e nella struttura con continui riferimenti alla lingua parlata, ad espressioni popolaristiche che risarciscono il testo classico di tutte quelle manipolazioni successive, che « i registi e gli attori spesso pieni di talento per escogitare effetti nuovi, sinora mai visti, sensazionali, che però sono puramente formalistici, hanno imposto all'opera e al suo contenuto ».

Nella rappresentazione curata da Franco Enriquez questo aspetto colloquiale, spontaneo viene continuamente sottolineato; sollecitata è sempre l'attenzione con il variare del gioco scenico, col mutare i costumi ai personaggi quasi a meglio risaltare — oltre alla loro presenza fisica — una continuità del tipico e del simbolico. Enriquez ha tenuto a rendere questo aspetto anti-tradizionale della messinscena collocando i personaggi in una scenografia spoglia, fatta di tavole e di stracci che le didascalie aiutavano a meglio individuare. Ma non ci è sembrato che lo svolgimento del dramma sia stato sempre condotto con quel rigore indispensabile, nella traduzione e nella recitazione, a svolgere espressivamente queste intuizioni. Sotto il profilo drammatico il racconto di « avvenimenti accaduti in Inghilterra, precisamente a Londra,

(1) Questa e le altre citazioni sono tratte dalle note di Bertolt Brecht contenute in « Vita di Edoardo II d'Inghilterra », a cura di Paolo Chiarini, alla cui traduzione del testo ci siamo affidati. (Edizioni dell'Ateneo - Roma).

seicento anni or sono» ha l'andamento di una cantistoria, e la costruzione stessa dei personaggi rispetto all'originale di Marlowe, viene modificata in senso declamatorio. Brecht lavora a togliere molto del macchinoso nella trama, riducendo il numero stesso dei personaggi e ampliando il senso del conflitto feudale per il potere; Enriquez non segue sempre questa impostazione, disperde il senso dell'amicizia particolare tra Edoardo e Gaveston, spegne il carattere discontinuo di Edoardo avvalendosi di una interpretazione sin troppo sobria di Glauco Mauri che, in parte, ne toglie l'aggressività critica. L'idea di teatro epico meglio si avverte nella seconda parte dello spettacolo, lungo le scene che giungono alla conclusione, « dall'avventurosa sorte della regina Anna, a l'ascesa e la decadenza del grande Roger Mortimer»: qui il senso ritrovato di una dimensione concreta ravviva la tessitura drammatica della regia, scopre la trovata del *mascheramento* dei personaggi, sottolinea nel simbolico accenno alla ruota « che ti spinge in alto, sempre più in alto... per poi tornare a scendere in basso, giacchè la ruota è tonda » l'analogia con il verso « La notte più lunga eterna non è » dello *Schwejk*, concludendo nella cantata di Anna: « Voi che avrete la giustificazione d'aver contemplato ancora fanciullo lo spettacolo di queste cose dure e senza vita, che potete sapere di un mondo in cui nulla è più disumano della giustizia e del freddo giudizio? ». L'amarezza cupa di questa realtà feudale, la solitudine del personaggio, il richiamo alla Storia come restauratrice della verità distrutta, sono i capitoli salienti di questa lunga rievocazione drammatica di Bertolt Brecht.

### *In memoria di una signora amica*

« Sapremo noi capire quel poco che ci ha lasciato e quel tanto che si è portato via? ». Questo, venendo alla ribalta si chiede Alfredo, il giovane che più del figlio ha inteso — al di là delle contraddizioni — quel che permane di essenziale nella signora Mariella « un personaggio — scrive Giuseppe Patroni-Griffi nell'introduzione — affasci-

nante, simpatico ma incoerente, alle volte cinico, che spesso si contraddice, ma resta più fedele a se stesso di tanti altri, le cui idee precise diventano una sorta di ambigui paraocchi ». Attraverso la signora Mariella si è voluto ritrarre il piccolo mondo borghese della società napoletana, con le sue incomprensioni, le sue ugge, le sue false valutazioni raccogliendolo nel periodo più crudele e difficile, dalla Liberazione al 1950, quando l'esistenza stessa diveniva occasione di un'aspra ribellione nella maturazione di sentimenti irrequieti. È una ambizione alta, quella di passare attraverso il simbolo, di ritrovare il conforto e il dolore di un ambiente sociale, di scorgere il divenire della nostra esistenza, attraverso le pieghe ora amare ora liete di un personaggio, ricostruendone le attese, il mondo, il dolore, i rimpianti. Alla base di questa ricerca sta l'acuta sensibilità di Patroni-Griffi per i problemi di maturazione, il suo costante bisogno di descrivere la difficile crescita dei sentimenti, la maturazione, di una generazione incapace di slanci, di gesti spontanei, già rilevato nel suo primo lavoro drammatico *D'amore si muore*. Parallelamente alla parabola della signora Mariella muove la vita del figlio, Roberto, un giovane che si è trovato a crescere negli anni del dopoguerra, realizzando le sue idee progressiste in reazione al comodo lassismo della madre, innestando la sua rivolta nella cruda e disfatta atmosfera di quella casa borghese in cui per sopravvivere alla fame e alla miseria, si vendeva ogni cosa, si affittava la camera da letto. Una ribellione giusta. Ma, dice la madre, in questo modo « i giovani crescono perennemente in crisi, tenendosi tutto dentro » ricercando in tutte le loro azioni una logica senza mai far posto all'incoerenza. Che è, sempre secondo la madre, « l'unica forza motrice della vita ». Il conflitto di generazioni è visto con una prospettiva particolare: si critica il facile e approssimativo modo di affrontare la vita della madre, ma al tempo stesso si accettano le critiche (superficiali) al modo con il quale il figlio vuole maturare dentro di sé la sua coscienza antifascista, il suo chiuso rigore ideologico che lo porta ad astrarsi dalla realtà della vita. Il personaggio della « signora amica » è visto contemporaneamente da

due facce, come scomposto nei sentimenti positivi e negativi a meglio coglierne le contraddizioni, ma al tempo stesso denunciando la fragilità ideologica dell'impostazione. Quel che manca a Patroni-Griffi è proprio questa voglia di prendere parte, di scegliere un determinante quoziente critico cui rapportare la sua ricerca espressiva. La storia di questa signora intelligente, assurda per tanti versi, il ritratto del suo carattere affascinante, incostante, nutrito di una media cultura è troppo preciso per ammettere ripieghi, incertezze sentimentali. Si sente troppo, sotto i simbolici personaggi, il senso di una autobiografia che non ha il coraggio di rivelarsi e che si copre invece del bisogno di una giustificazione continua.

È il segno, forse, di una non completa predisposizione dello scrittore alla confessione spontanea, nel dolore e nella delusione.

Attorno alla signora Mariella si muovono « come in una specie di romanzo pieno di chiacchiere » un gruppo di amiche che Patroni-Griffi ha saputo bene intuire anche se non compiutamente stendere nella loro, spesso acre, funzione di contrappunto. Sono queste signore che assieme ad un vecchio maestro di musica, formano il coro della

commedia costruendo una Napoli, vista nello svolgersi degli anni, nella sostanziale immobilità delle cose. La critica alla società ha un suo giusto rilievo nelle linee generali, ma i ragionamenti restano molto spesso enunciati o peccano, quando cercano d'imbastire una discussione dotta (la teoria della dodecafonia) o ideologica, di confusa presunzione.

La commedia andava sfolta nella messinscena, aveva bisogno di una regia che non rispettasse la lettera delle battute, ma collaborasse a mettere a fuoco meno cose per addentrarsi nella crisi di un conflitto moderno. Francesco Rosi ha diretto con troppo rispetto, curando gli elementi scenografici con gusto sicuro, ma dimostrando di volersi inserire, senza romperla, nella tradizione della regia melodrammatica. Avremmo preferito che l'uguale impeto che mette nei suoi film Rosi avesse messo in questa sua prima regia di teatro, francamente di maniera. Lilla Brignone ha dato volto, gesti e voce alla difficile protagonista; Pupella Maggio ha tracciato con maestria il ritratto complesso della sua amica Gennara; Corrado Annicelli quello del testardo e, a suo modo patetico, maestro di musica.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### La musica entra nelle scuole italiane

È probabile che questo anno di grazia 1963 abbia a diventare importante se non addirittura storico per la vita musicale in Italia. Il nostro paese, che insieme con altri quattro figurava tra quelli nelle cui scuole non viene dato nessun insegnamento musicale (cinque paesi soltanto di fronte a ottantasei nei quali la musica è materia di insegnamento obbligatorio), da questo anno dedicherà alla musica, che a torto viene considerata parte intrinseca del paesaggio italiano, un'ora settimanale nel primo anno della scuola media

unica. È una piccola goccia nel vaso deserto dell'ignoranza, ma chi sa che a forza di sommersi una sull'altra, nel corso di molti anni, coteste gocce non abbiano ad empire quel vaso che squallido e avvilito oggi, diventerebbe emblema di acquisita conoscenza. Certo, dopo i molti anni di lotte tanto accanite quanto sterili, ci aspettavamo qualche cosa di più, per lo meno tutti i tre anni della scuola media unica risuonanti di musica: ma non c'è nulla da fare, almeno oggi, ed è giuocoforza contentarsi: non già per arrestarci felici al risultato raggiunto ma per impegnarci in uno sforzo ulteriore affinché le nozioni

frettolosamente accumulate in un anno scolastico non abbiano a svanire di colpo rendendo assolutamente inutile l'insegnamento che da questo anno ha inizio.

Quante le scuole medie uniche? Certamente almeno qualche migliaia; e già vediamo definirsi il primo interrogativo angoscioso: in che cosa consisterà l'insegnamento della musica? e come si procederà alla ricerca del numero necessario di insegnanti? Pensiamo che la musica debba essere presentata ai ragazzi undicenni attraverso l'ascolto di opere tra le maggiori del repertorio classico, romantico e contemporaneo, ma che siano di una gradevolezza che le faccia bene accette alle scolaresche che arrivano ad esse senza preparazione alcuna, senza cioè la educazione musicale che in quasi tutti i paesi viene impartita nelle scuole elementari. L'esperienza rivela che, in Italia, è soltanto dalle famiglie dove la musica vive per tradizione e per costume, che escono i giovani interessati ad essa se non addirittura di essa appassionati: è cioè l'ambiente, in mancanza della scuola, che crea le premesse della conoscenza e il desiderio dell'ascolto. Ma quante sono in Italia le famiglie nelle quali la musica entra con l'interesse pari a quello che sostiene altre arti e altri aspetti della cultura sia essa umanistica, sia scientifica? Pochissime a giudicare dal lamentato isolamento nel quale vive, in Italia, la musica, e dal disagio che tutti noi proviamo nel sentirci esclusi o tollerati con sufficienza nel mondo della cultura: contavamo perciò sulla scuola che istruisce e forma i giovani indipendentemente dall'ambiente familiare dal quale essi provengono, ma quel poco che viene assicurato dai nuovi programmi non alimenta troppe speranze. Tuttavia con l'ottimismo che le belle giornate favoriscono (e non c'è dubbio che malgrado i limiti ristretti del nuovo insegnamento questa è, per la vita musicale italiana, una bella giornata), cerchiamo di prevedere quali risultati positivi ci sarà dato raggiungere e quali mezzi, a nostro avviso, impiegare perché dal poco che è stato concesso venga tratto il più grande vantaggio.

Abbiamo formulato una domanda: donde verranno tratte le migliaia di esperti necessari per

l'insegnamento della musica? Certamente i diplomati dai Conservatori statali di musica e dai licei pareggiati negli ultimi venticinque anni assommano ad alcune migliaia di persone: diplomati in pianoforte e in altri strumenti, diplomati in composizione e diplomati in canto e in canto corale. Con quale preparazione storico-estetica si presentano cotesti diplomati? In molti conservatori e licei la « Storia della musica » è considerata materia secondaria e il diploma viene concesso a chiunque raggiunga quel minimo di tecnica strumentale che consenta lo svolgimento di un'attività professionale; se cioè l'esame di pianoforte o di violino o di clarinetto è appena sufficiente, il diploma viene concesso anche se il professore di storia della musica ha tutte le ragioni per opporsi. Procedura pericolosa e che spiega per quali ragioni strumentisti e musicisti di buone qualità si rivelano di una ignoranza pericolosa nei riguardi della storia della musica. E tanto diciamo per averlo dovuto constatare in molti concorsi i cui candidati apparivano confinati nei limiti ristrettissimi della tecnica strumentale e della filologia musicale, incapaci cioè di seguire la musica nel suo divenire, nel suo formarsi e nel suo trasformarsi, di riconoscere i caratteri delle grandi scuole, di scoprire le differenze tra le somiglianze, di avvicinare i grandi autori nel loro stile e nella loro vita. Ora, noi pensiamo che verranno chiamati nella nuova scuola quanti esibiranno un titolo di magistero che abilita cioè all'insegnamento: vedremo perciò chiamati ad insegnare storia della musica elementi capaci di insegnare pianoforte, violino, composizione, ma che assai di frequente poco sapranno di quanto riguarda la storia della musica. E allora? Non è certo possibile esaminare una così grande massa di insegnanti, e, d'altra parte quanti esaminatori capaci sarebbero necessari per farlo? Qui si cade nella catena infinita della guardia che guarda la guardia della guardia del Re, ovvero sia nel giuoco delle scatole cinesi. Forse una soluzione ci sarebbe ma anche essa porta con sé le difficoltà che prospetteremo. Soluzione prima, il programma. Abbiamo detto che la scuola dovrà essere l'ambiente nel quale il ragazzo

acquista l'interesse all'ascolto, il programma perciò più che costituito di nozioni da trasmettere dovrà esserlo di musiche da offrire all'attenzione degli allievi: occorrerà cioè che gli insegnanti vengano forniti di un piano al quale dovranno attenersi strettamente: non sarà certo difficile costituire una commissione capace di scegliere con efficacia lungo il corso della Storia della musica le opere che rappresentino le tappe più significative di essa e che, nello stesso tempo, come abbiamo già detto, risultino agevoli e piacevoli all'ascolto. Dati biografici e poche notizie essenziali dovrebbero accompagnare e illustrare le esecuzioni; le musiche presentate saranno accompagnate cioè da nozioni precise e perciò efficaci. Ma come dare corso in un tempo così breve (ché siamo già all'apertura delle scuole) ad una organizzazione che appunto perché semplice richiede un impianto chiave serio? Tanto più che, nel caso specifico, si tratta di creare né più né meno che un'attrezzatura tecnica, perché ogni scuola dovrà essere fornita di almeno un giradischi, o meglio, di un magnetofono, di un buon altoparlante e, naturalmente, dei dischi e delle registrazioni contenenti le musiche da fare ascoltare; e dovrà esservi anche la possibilità di sostituire da un momento all'altro il disco avariato o la registrazione svanita. Ci si consenta un po' di pessimismo e immaginare come sarà difficile a cotesta specie di intrusa che è la musica avere a disposizione quel piccolo bilancio che valga a rivelarla almeno con chiarezza al nuovissimo pubblico.

Siamo al punto: è evidente che un anno solo di una conoscenza tanto sommaria e approssimativa, varrà, nella migliore delle ipotesi, a dare un po' di incremento al pubblico che ascolta la musica e che sa trarre giovamento dall'ascolto. L'ottimismo della bella giornata, cioè ci fa sperare che da tanti milioni di ragazzi della scuola media unica, sarà possibile in una decina d'anni raccogliere qualche migliaio di ascoltatori nuovi e diversi portati dalla curiosità e dall'interesse ad estendere e approfondire le nozioni acquisite in un anno di insegnamento musicale. È poco,

ma noi già saremmo soddisfatti di questo poco. Invece, purtroppo, ancora non è terminato l'elenco dei nostri timori: e il primo, e il più grosso, è che i programmi tarderanno ad essere formulati e che nel frattempo le faccende andranno alla deriva come si usa fare per le cose alle quali non viene data importanza: immaginiamo cioè, come una barca senza timone, un insegnamento affidato alla scarsa conoscenza di molti insegnanti, i quali faranno, della musica, il quadro di cui saranno capaci, dando luogo a confusioni e ad arbitrii di ogni genere: soprattutto temiamo che l'insegnamento della musica invece di essere fatto a mezzo della divulgazione delle opere musicali venga fatto costringendo i poveri ragazzi a mandare a memoria una serie di nomi e di date dietro i quali non sarà che il vuoto del silenzio. Ma temiamo qualche cosa di peggio e che cioè qualche insegnante, rimasto nelle anticamere della vita musicale, cerchi finalmente negli allievi quel pubblico che le opere da lui create non meritano di raccogliere altrove, e si faccia divulgatore, presso i giovinetti ignari, delle proprie musiche che costituirebbero soltanto un cattivo esempio da non imitare. È così generale l'ignoranza della musica in Italia che parrebbe naturale a qualche direttore d'istituto la presentazione delle opere d'arte attraverso saggi che sono la negazione dell'arte. Speriamo ci venga perdonata questa previsione tanto cattiva; ma, purtroppo, conosciamo precedenti che fanno temere il suo fatale realizzarsi.

I pericoli scompariranno invece se le lezioni di musica riveleranno ai ragazzi la ricchezza che verrà loro dall'abitudine alla musica e alla conoscenza della sua storia. E per questo oltre ai controlli severi occorrono i mezzi. Lo ripetiamo: ogni scuola abbia il suo pianoforte, il suo giradischi, il suo altoparlante, i suoi dischi e le sue registrazioni perché nelle aule risuonino le musiche grandi, quelle che anche i semplici sono in grado se non di capire, almeno di ascoltare con gioia.

MARIO LABROCA

# CINEMA

## Le scelte parlanti

Non si parlerà mai abbastanza sulla diversità di giudizio che, non dico i comuni spettatori, ma gli uomini di cultura, manifestano quando si tratti di discutere un film che sia, in un senso o nell'altro, di punta. Ovvio che tali discrepanze individuali non si dichiarino apertamente nei resoconti di ordinaria amministrazione, su quotidiani e periodici: lì tutto è regolato in anteprima da molteplici esigenze, prima fra tutte la tendenza del foglio dove l'articolo appare: talché è grazia se la vera opinione del critico trovi modo di nascondersi fra le righe, per segni cauti e attenuatissimi. Ma provate a discorrere di una pellicola in qualche modo sollecitante, fra quattro pareti private, e ne sentirete delle belle. I vostri amici più congeniali, quelli con cui in genere vi trovate sempre d'accordo quando il discorso cade su di un romanzo o un saggio, usciranno fuori, a un tratto, emettendo i più inattesi pareri e magari schierandosi con chi, almeno in questi argomenti, vi è automaticamente contrario.

Un'avventura del genere l'abbiamo sperimentata di recente parlando appunto con uomini di cultura nostri familiari, del «Leon d'oro», *Le mani sulla città*. Era gente di prim'ordine e niente affatto legata all'industria cinematografica; per di più tutti stimavano Francesco Rosi e ammiravano *Il bandito Giuliano*: ci sorprese dunque che il loro parere fosse tutt'altro che positivo e si svolgesse in una scala di disapprovazioni che andava dal «bruttissimo» di un «a solo» a un coro di «sì, ma...» più o meno reticenti. Noi, il film non l'avevamo ancora veduto, sicché, perplessi e incuriositi, ci precipitammo alla prima visione cittadina, ore 14,30, sala vuota.

Quando uscimmo, il nostro primo impulso ci avrebbe spinto a chiamare al telefono, uno per uno, quei nostri amici per rimettere sul tappeto una discussione cui avevamo assistito da agnostici; e tentar di capire le ragioni delle loro riserve. Il film, infatti, ci era sembrato e ci sembra

eccellente, tecnicamente nuovo, coraggioso, e di un'autenticità, di una coerenza rare. Poiché questo desiderio era irrealizzabile, ci contentammo di richiamare alla memoria, in una specie di soliloquio, le obiezioni che rimpiangevamo di non aver potuto confutare.

Il perentorio «bruttissimo» dell'amico X, per la verità, ci aveva colpito per esser poggiato su un solo motivo: il fatto cioè che il lavoro s'impostasse sulle controversie e gli scontri di un Consiglio Comunale in tempo di elezioni, con tanto di destra, di centro, di sinistra. L'accusa ci era parsa bizzarra, ma l'amico non ebbe tempo di chiarirla, doveva prendere il treno. Le riserve degli altri erano meno severe ma più accettabili: monotonia del *cursum* narrativo, assenza di quell'inafferrabile elemento che oggi vien citato come condizione assoluta e quasi *accessit* per la legittimità di ogni racconto: la *poesia*. Seguivano biasimi più puntuali e terra terra: carenza dei protagonisti, tanto nella loro concezione come nella interpretazione degli attori; infine il fatto che il film era un compromesso fra il documento e l'invenzione, insomma un ibrido.

Veduto il film, la vanità di queste critiche ci sbigottiva come la prova di un pauroso malinteso: eravamo sicuri di non aver mai assistito a uno spettacolo dal ritmo più incalzante, preciso come una dimostrazione scientifica, spoglio, in una parola moderno. All'improvviso, un sospetto: l'amico X, evidentemente, non si era «divertito». Possibile, ragionavamo, che un uomo di cultura storicistica, di gusti raffinati, non si rendesse conto di esprimere, col suo giudizio negativo, il suo oscuro bisogno di sbavature psicologiche, di ambiguità sentimentali? Perché, in effetti *Mani sulla città* non è film piacevole e neppure letterariamente sottile: i fatti narrati escono dall'occhio della camera massicci e taglienti come da una macchina che sforni lamiere curvate e pistoncini. Ripensandoci, in questo «non divertimento» potevano rientrare anche le obiezioni degli altri amici: la monotonia dell'ambiente (in prevalenza

uffici, aule municipali) il carattere uniforme dei personaggi, tutti bloccati e inquadrati nei soli interessi politici e affaristici. Soltanto adesso scopriamo che non c'è intrigo sensibilizzato in tutto il film, non c'è una donna cui sia affidato un ruolo determinante; non c'è amore, né passione e neanche sensualità: il messaggio del sentimento, limpido o torbido, voce aperta o movente del subconscio — *poesia*? — non è neanche supposto nell'animo di questi individui feroci e voraci. Romanzi e film sperimentali ci pongono ogni giorno i quesiti del malessere patologico, delle suggestioni memoriali, delle frustrazioni sessuali, delle oscure, angosce: Freud, alienazione e così via. Nulla di tutto ciò nel film di Rosi dove nessuno ama e nessuno si annoia come un personaggio di Moravia, nessuno è incerto su se stesso e ha problemi sulla realtà che lo circonda. Tutti anzi, sanno benissimo cosa vogliono, la potenza per far denaro e il denaro per accrescere la potenza. Esiste, per costoro, anche l'alibi-schermo dell'« idea » da far trionfare costi quello che costi, la fazione politica che tutto in sé riassume e giustifica. Per sedere nel Consiglio Comunale e, in seguito, su altri sgabelli, per dirigere e imporre, l'amicizia è calpestate, i patti traditi; e c'è persino una certa innocenza negli argomenti opposti all'edile fraudolento che insiste sulla sua candidatura di assessore. « Lo vuoi capire » gli dice il socio clandestino « che solo una cosa è importante, la vittoria del partito? ». Par di ascoltare il discorso di un eroe rivoluzionario, convinto che ognuno debba sacrificarsi alla « causa ».

Vero — e chi vorrebbe negarlo? — che il film è tutto tessuto di pseudo documenti cioè di documenti supposti e ricreati. Un merito di più ci sembra, quando, come in questo caso, al flash dell'inviato speciale sia sostituita una verisimiglianza che è frutto di un'operazione mentale. E per quel che riguarda i protagonisti e il gioco degli attori, ciò che si diceva del loro carattere elementare spiega la loro scabra immediatezza, tanto più logica della crepuscolare nebbiosità di certi personaggi « commoventi » del primo neorealismo postbellico. Al punto che, per un esempio, la figura dell'imprenditore Nottola, colle mani e la

fronte sudaticce, nell'ansia della brutta lotta elettorale, assume un'umanità detestabile e convincente di prototipo; che non si dimentica con facilità. S'è detto che l'assessore comunista è retorico e demagogico: in certo modo, senza le carte in regola. L'osservazione è tanto pedante e futile che non ci sembra il caso di considerarla.

Non vorremmo, per confutare le critiche a un film che, per una volta, è stato giustamente premiato, trascurare di segnalarne i passi di maggior valore. Tutti, ormai, ne conoscono la trama, nullo altro che la vecchia incredibile storia della speculazione irresponsabile, la stessa che il 20 febbraio 1890 Matilde Serao stigmatizzava nel « Corriere di Napoli » sotto il titolo « Gli uccisi dell'Arenaccia ». Anche in quei giorni lontani gli avvoltoi del « risanamento » avevano fatto le loro vittime, povera gente su cui erano crollate muraglie fatiscenti sconsideratamente abbattute. E anche allora i sopravvissuti perdevano, col tugurio di abitazione, il piccolo laboratorio artigianale e il lavoro medesimo. Generica e inconsapevole populista, la Serao non approfondiva le cause del disastro, non sapeva né voleva sapere di maneggi sporchi, di connivenza degli enti pubblici. Dopo settanta e più anni Rosi riprende senza « colore » e senza commozione l'argomento, districando e mettendo a nudo cause ed effetti, con la lucidità dello storico. Non dice novità, ma le dice. È già qualche cosa d'insolito.

Né si pensi che *Mani sulla città* abbia il solo significato di denuncia sociale e morale. Nella estrema semplicità delle sequenze non c'è belluria estetizzante, ma uno ci ritrova il più schietto sapore della Napoli metropoli moderna, grandiosamente squallida e d'inesausta imprevedibile vitalità. Quel panorama cittadino, intessuto di baracche e di grattacieli, la riviera inamena (perché Napoli è inamena) dove è avvenuto il crollo, l'ironia delle macchine lucenti fra il polverio e la gentuccia sbigottita: ecco aspetti di verità antitradizionale, antifolcloristici, gli autentici segni di una crisi gigantesca e minacciosa. Il Nottola che scivola via nel vicolo per portare a salvamento il figlio ingegnere; i corridoi del municipio affollati di postulanti insoddisfatti; il tumulto degli

sfrattati contenuto dalla violenza irrimediabile di celerini e carabinieri; l'appartamentino lucido e « confortato » dove nessuna famiglia povera abiterà: tutti questi episodi e tanti altri s'inseriscono nella crisi con la naturalezza di erbacce nate fra le pietre di una rovina. Non c'è una sola « macchietta » in tutto il film, neppure la maschera così pericolosamente suggestiva dell'attore Alberti induce il regista ai facili effetti della caricatura sociale: a meno che non si voglia inferire sulla sua amichetta munita di cagnolino o sui suoi esercizi dimagranti, in piscina: lievi mende se si paragonano agli innumerevoli grotteschi del vecchio neorealismo.

Giacché, per la verità, quell'illustre vena che aperse tante speranze e poi s'impovertì pigramente in rivoletti, pozze stagnanti e paludi, ritrova oggi, nell'ultima fatica di Rosi, il suo pristino vigore e il suo rinnovamento. Non è più *neorealismo*, ma l'eterno realismo delle opere necessarie, reclamate dalle contingenze storiche; che, in certo modo, paiono farsi da sé.

Ragionevolmente è da supporre che chi non è stato persuaso (o non si è « divertito ») a *Le mani sulla città*, sia rimasto contento e preso dalle maglie dorate del secondo premiato a Venezia, *Feu follet* di Louis Malle. E, inversamente, l'ammiratore dell'ultimo Rosi — se la coerenza non è un'opinione — dovrebbe essersi non dico annoiato, ma profondamente rattristato assistendo al film del francese. Tale, comunque, è il caso nostro.

Di Malle va ricordato particolarmente *Les amants*, storia un po' cerebralmente involuta, ma illeggiadrita da pregi indiscutibili: quali l'irrequieta avidità esistenziale del duro volto di Jeanne Moreau, e un bosco, un indimenticabile bosco sotto la luna. Diciamo subito che anche *Feu follet* è un prodotto di alta qualità tecnica: sotto un punto di vista artigianale, quasi impeccabile. Ciò premesso, non resta che da esaminare se tali cospicue doti siano state usate per un assunto largamente comunicabile e cioè cinematografico; se insomma il gioco valesse la candela.

A prima vista, il nuovo Malle parrebbe inserirsi

nella tematica di *L'année dernière a Marienbad* e dell'*unicum* Robegrilletiano che è *L'immortelle*. Senonché non bisogna dimenticare che alla base di questi esperimenti sta la divagazione onirica con tutte le sue suggestive implicazioni di assurdità e di fantasia estetizzante: in altri termini essi partono da una dichiarazione di principio ed hanno dunque le carte in regola. Ora la situazione di *Feu follet* è diversa, i suoi mezzi di espressione sono tradizionali e il flusso del racconto esclude qualsiasi arbitrio surreale. Si tratta infatti di una storia accettabilissima sebbene riguardante il terreno dell'anormalità psicologica: un caso clinico, insomma.

Nei volantini pubblicitari del film, Malle si è preoccupato di informare lo spettatore sulla derivazione del suo lavoro da un romanzo di Drieu La Rochelle, un autore, aggiunge, che gli è sempre piaciuto. Ognuno trova il suo bene dove gli pare, ma, a parte il significato di questo nome, non prevediamo che *Feu follet* suggerisca a qualcuno la lettura del romanzo: che è già un segno negativo in questa sorta di cose.

La storia narrata è la seguente: un giovane scrittore alcoolizzato ha trascorso quattro mesi in una clinica di Versailles, per disintossicarsi: lo dicono guarito, ma non lo è affatto, anche senza bere egli soffre delle angosce che lo funestavano prima di curarsi. Esse consistono nella sua impossibilità di partecipare alla vita, di esercitare la propria volontà, di comunicare con le cose e le persone. Gli piacciono, anzi lo incantano le ragazze, ma non sa trattenerle, anche la sua moglie americana lo ha abbandonato dopo aver provveduto alle spese del suo ricovero. Fenomeni, come si vede, di stretta pertinenza psicanalitica, né si capisce come mai, a Parigi, egli non sia ospitato in un istituto moderno, con electroshock e simili, piuttosto che in una specie di *pension bourgeoise - maison close*, dove il medico lo intrattiene col giuoco degli scacchi e non si accorge che il suo paziente ha estratto dalla valigia una vistosa rivoltella che è tutto un programma.

Il povero Alain prende un giorno di permesso e se ne va in città, alla ricerca dei suoi vecchi amici di bohème e di bevute. Li trova, e tutti lo

accolgono con affetto pietoso, uno gli offre persino la sua casa e di aiutarlo a rifarsi una vita. « Tu — gli dice con la competenza di uno psicanalista consumato — sei rimasto prigioniero della tua adolescenza ». Ma Alain rifiuta questa ed altre offerte, spiega che « vuole essere amato », si ubriaca e torna in clinica a spararsi.

Nulla da eccepire sulle sequenze dei boulevards, di St. Germain coi suoi bar e caffè, della Parigi diurna e notturna, colti con fresca maestria: ma anche nulla di nuovo, qualunque ben fornita cine-teca è in grado di esibire illustri prototipi di simili bravure. La novità sta dunque nell'intenzione di illustrare un caso di rifiuto a crescere e maturare

(si pensi a *Tamburo di latta* di Grass, tanto più estroso) che, evidentemente, il regista considera come un pericolo epidemico per la gioventù, come un esempio ammonitore. Ma, allora, perché comunicarlo a un pubblico indiscriminato e non proporlo, piuttosto, agli interni di un istituto psichiatrico come documento di uno stato di disagio sempre più frequente e argomento di discussione sui metodi di cura? Perché la malattia di Alain, coi suoi gesti di regressione infantile e la sua disperazione di uomo fallito, non scava nulla, non scopre nulla di inedito e che già non sapessimo, chiusi nella nostra tristezza di spettatori inerti. E tristi, naturalmente, come operai disoccupati.

ANNA BANTI

# L'APPRODO MUSICALE

N. 16-17

*è dedicato a*

## GUSTAV MAHLER

Contiene scritti di HANS F. REDLICH, LUIGI ROGNONI, UGO DUSE, LAVINIA MAZZUCCHETTI. È inoltre corredato da *Prospetti Cronologici della vita e delle opere di Mahler*, da un *Elenco delle opere rappresentate a Vienna* e da una *Bibliografia* e una *Discografia*. Nello stesso numero articoli di Adelmo Damerini, Giampiero Taverna e Domenico De Paoli.

Prezzo del fascicolo L. 1.500 (numero doppio)

Abbonamento a quattro numeri: Italia L. 2.500

Esteri L. 4.000

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 21 - Torino

Questo il «Sommario» del

# TERZO PROGRAMMA

n. 4 - 1963

## PROBLEMI DI ATTUALITÀ

- Lo Stato d'Israele *di Arrigo Levi*

## STUDI CRITICI

- Memorialisti italiani del Novecento *di Guido Di Pino*
- Edoardo Scarfoglio *di Mario Pomilio*
- Omero, oggi: Lettura del Primo dell'«Iliade» *di Antonino Pagliaro*

## DIBATTITI E TESTIMONIANZE

- La cultura degli anni Trenta: dai littoriali all'antifascismo *di Alessandro Bonsanti*

## MUSICA

- Le opere pianistiche di Wagner *di Piero Rattalino*
- Il concerto solistico nel dopoguerra italiano *di Guido Baggiani*

## TESTI SCRITTI, TRADOTTI O ADATTATI PER LA RADIO

- Il pomeriggio *di René Pons*
- Ulisse a Dublino: itinerario joyciano *di C. Fenoglio e Charles Ricono*

## CRONACHE

- Ricordo di Alfredo Panzini *di Arnaldo Bocelli*
- La Bibbia nell'Alto Medioevo *di Benvenuto Matteucci*
- Pedro Salinas *di Carmelo Samonà*
- I 500 anni del «Testament» di Villon *di Luigi De Nardis*

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

