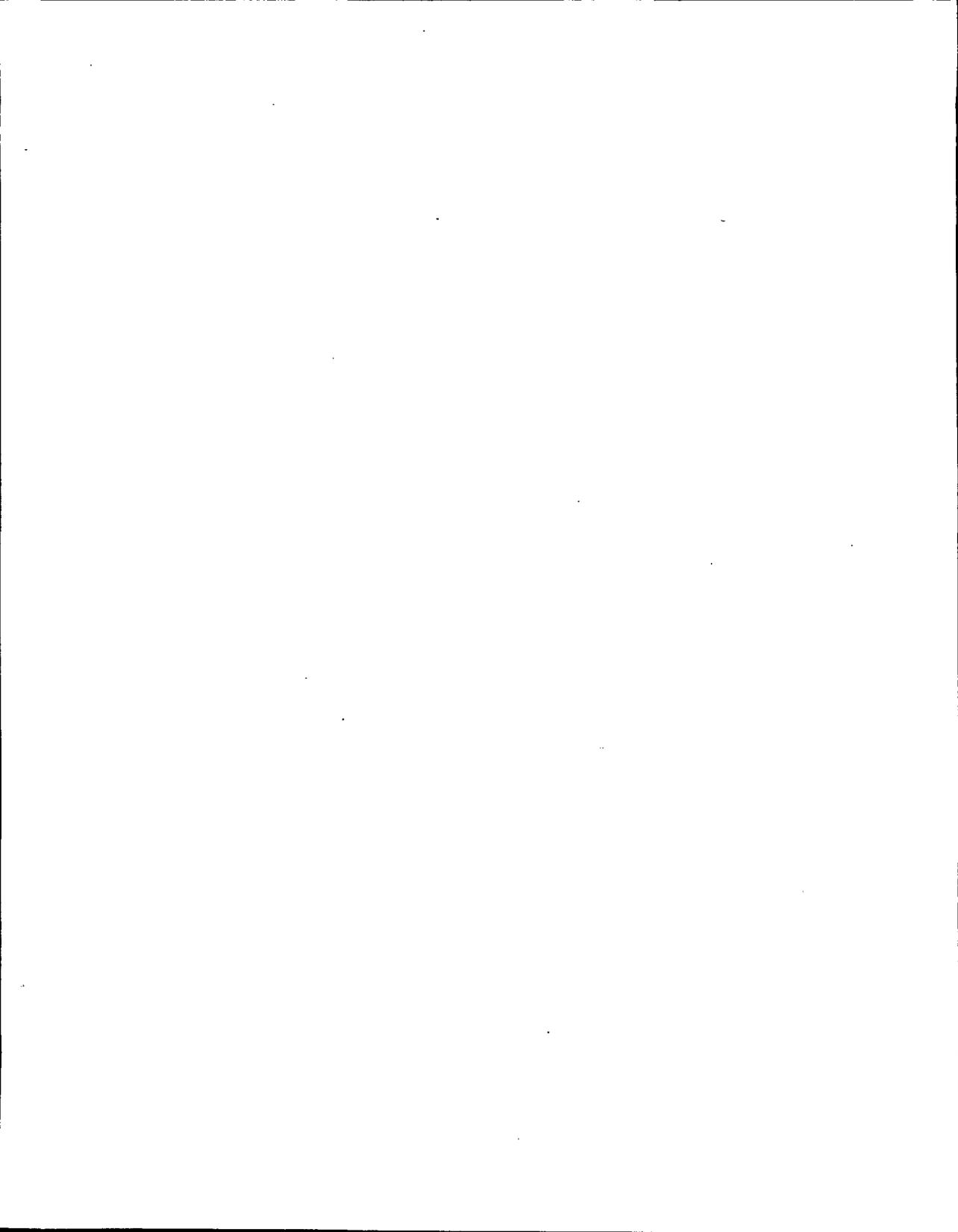


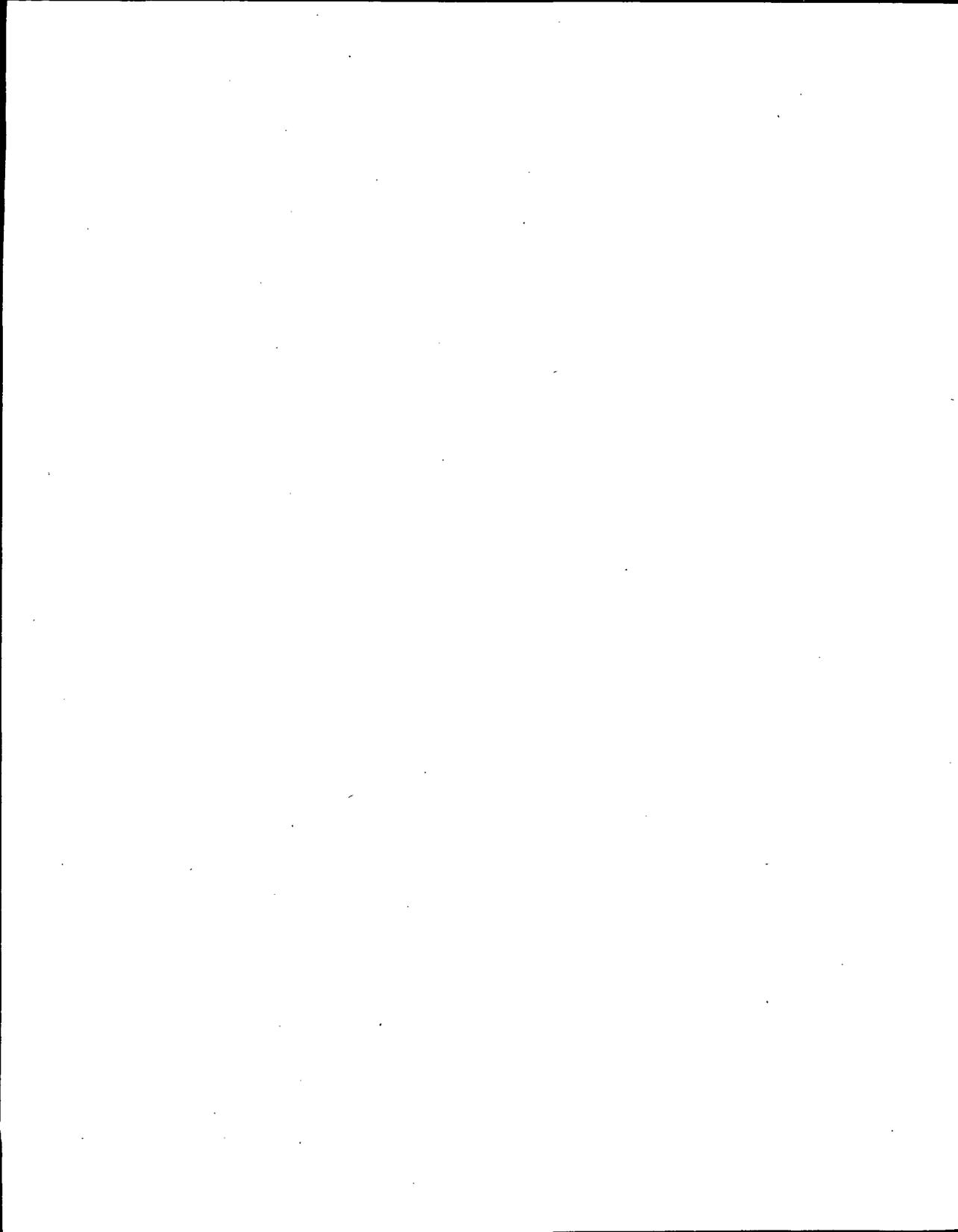
L' APPRODO LETTERARIO

21

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 21 Anno VIII, Gennaio - Marzo 1963***

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana





L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

N. 21 (nuova serie) - Anno IX - Gennaio-Marzo 1963

NICOLA LISI	<i>Il mutevole e l'eterno</i>	pag.	3
ADRIANO SERONI	<i>I temi del ritorno a San Mauro</i>	»	8
PIERO BIGONGIARI	<i>La poetica conviviale del Pascoli</i>	»	20
ATTILIO BERTOLUCCI	<i>Poesie</i>	»	28
TIBOR DERY	<i>Il circo</i> (racconto)		
	(trad. di Umberto Albinì e Miklós Fogarasi)	»	33
JORGE GUILLÉN	<i>Poesie e una prosa</i> (trad. di Leone Traverso)	»	49
MARIA ZAMBRANO	<i>La religione poetica di Unamuno</i>		
	(trad. di Francesco Tentori Montalto)	»	53

LE IDEE CONTEMPORANEE

ORESTE MACRÌ	<i>Simbolismo e realismo</i>	»	71
MARIO POMILIO	<i>È in crisi la letteratura meridionale?</i>	»	87
EDOARDO BRUNO	<i>Brecht e il teatro contemporaneo</i>	»	90

DOCUMENTI

GIANNA MANZINI	<i>Il cavallino di legno</i> (racconto sceneggiato)	»	93
----------------	-----------------------------------------------------	---	----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana - Poesia</i>	»	125
GIULIO CATTANEO	» - <i>Narrativa</i>	»	130
UMBERTO ALBINI	» - <i>Filologia greco-latina</i>	»	132
LANFRANCO CARETTI	» - <i>Critica e filologia</i>	»	133
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	»	136
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	138
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	141
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	145
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	155
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	158
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	161
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	163

Illustrazioni: a colori e in bianco e nero di JACKSON POLLOCK e ALBERTO BURRI

IL MUTEVOLE E L'ETERNO

di

Nicola Lisi

Attimo

Per un fremito apparve e scomparve, agli occhi del viandante seduto a piè del querciuolo, la foglia secca tra i sassi di consunta arenaria, nel sentiero che attraversa lo sfoltito bosco.

Onda di sentimento

Dalla vallata tenera di un ruscello e di risalenti olivi, tornavano a lui lontane, ascoltate parole d'amore, come sulle ali di una nuova e pur chi sa le volte rivissuta farfalla.

Orsa maggiore

Dalla solitudine montana estiva, sollevato nella rete d'influsso stellare sino all'incontro di coordinate felici nel piano volumetrico della splendente, algebrica costellazione.

Visitazione

Rientrata, nel perdurante giro dei millenni, lungo l'arco di spazio tempo terrestre, la cometa reca, nella sua figura stessa, amoroso e arguto messaggio d'invito da dimora in dimora stellare.

Sopra e sotto

Gli alberi, le erbe, i fiori ne richiamavano alla mente gli ormai dissolti semi: ciascuno di per sé centro di risveglio e successivamente di attrazione alle essenze proprie, fino allora in sonno di attesa nel letto della terra.

Ripiano

Così egli ebbe, in quel momento, certezza che la comparsa di ogni nuova specie sulla terra stesse a testimoniare, in essenza e figura, una realtà conseguita, di per sé perfetta, nel sempre più paziente svolgersi dell'universo.

Risveglio

Dal letto d'erbe, mentre si dileguava, col sogno, la visione dell'amato volto, vide abbassarsi la palpebra della nuvola solitaria, alla quale il sole toglieva allora il grazioso prestito della sua pupilla.

Più antica memoria

Quella campagna, sol che egli riunisse i sensi in accolta pace, ovunque si volgesse gli si rivelava come se la sua anima, quand'egli non era, vi si fosse aggirata in vacanza.

Istinto

L'anguilla, seguendo nell'orientamento la bussola del suo piacere, scordava, di volta in volta, le risolte fatiche, sino a che per lei non furono una cosa stessa la palude di Comacchio e l'abissale mar dei Sargassi.

Meridiana della verginità

Subito che il trionfante sole apparve all'orizzonte, lo stilo d'ombra si partì dal piede del cipresso sino a raggiungere la rosa in boccio sulla goccia di rugiada, calata dall'offerente seno della fresca notte.

Dal trono

Sull'anelante clamore degli uomini il silenzioso lembo del manto azzurro d'Iddio.

Attesa

Anima e corpo, dopo la temporale prova d'assieme, rimandati, ciascuno a sé, nel preordinato crogiolo a raggiungere la quintessenza atta alla definitiva ricomposizione unitaria.

Verità del tutto

Spinse, quella volta, la contemplazione delle cose sino ad apparirgli in sigillo il Volto nella domenicale santità del sonno.

Purificazione

Gli sopraggiunse nel cuore la pace, così come si slargano in limpidezza le acque al manifestarsi, in profondità, di una nuova segreta sorgente.

Allora

La pace dei popoli, infine, nella riassunzione unitaria del genere umano: dopo l'avventuroso, doloroso, paziente rimescolamento di bianchi, di gialli e di neri.

Continuità di suoni

Cessò il vento quando dalla chiesa sul monte giunse in fondo valle l'Angelus, subito a ripigliare di voce sulle acque veloci del rivo.

Elevazione

Nel vaso del cuore, sulla convergenza purificatrice del sangue, tratteneva, per quanto gli riusciva possibile, in equilibrata sospensione l'anima propria.

Sezione aurea

Postosi all'ombra ferma della pazienza fu raggiunto dalla luce rotante in alto dal prisma delle virtù.

Vasi sacri

Gli era sempre di conforto il così spesso ricorrente pensiero che il seme delle creature fosse stato messo e da rimettere nella inviolabile custodia delle creature medesime.

Conoscenza

Poiché lo Spirito gli concesse, quella mattina all'alba, l'uso mentale delle iridate ali, passò, in altezza, da recinto in recinto parallelo, con meraviglia crescente a vedere, in progressiva società di uomini, animali e piante, sempre lo stesso adornato luogo.

Anelito

Per averlo sperimentato, con ricorrente slancio a se stesso diceva: « Oh, le domeniche, così frequenti, dello Spirito Santo! ».

I TEMI DEL RITORNO A SAN MAURO

di

Adriano Seroni

Si suol dire che i *Canti di Castelvecchio* si sviluppano sulla linea segnata dalle *Myricae*: e ciò affermando, si intende, da parte di quella critica cui appartengono anche i nostri studi pascoliani, che i *Canti* costituiscono, assieme al primo libro del Pascoli, la più genuina ed alta espressione della sua poesia. Il Poeta stesso, del resto, nell'organizzare la raccolta dei *Canti*, indicò con molta chiarezza e con una certa ambizione di costruzione organica, anche alcune simmetrie esteriori fra le due raccolte: dedicato alla madre il libro dei *Canti*, come quello delle *Myricae* era stato dedicato al padre del Poeta; conclusi i *Canti* con l'elegia *Tra San Mauro e Savignano*, che è come parte e prosecuzione ideale dell'elegia *Il giorno dei morti*, con cui s'apre, nella edizione definitiva, il libro delle *Myricae*; simmetricamente, addirittura, gli ultimi due versi dei *Canti* richiamanti l'ultimo distico del preludio di *Myricae*, e il pianto del cielo di questo esaltato nello splendore degli astri di quelli:

*O madre! il cielo si riversa in pianto
oscuramente sopra il camposanto. (Myricae)*

*O padre! ... Gli astri ... Vega, Aquila, Arturo ...
splendeano sopra il camposanto oscuro ... (C. di Cast.)*

Così anche riguardo ai temi di fondo dei due libri, la simmetria è evidente: hai — per usare una formulazione divenuta luogo comune nella critica pascoliana — l'impressione viva e diretta della natura, e, coesistente, l'elegia familiare.

Tuttavia è assolutamente necessario non trascurare il fondamentale fatto che il Pascoli può costruire il libro dei *Canti* con diversa esperienza: nella prima raccolta pascoliana la costruzione — *a posteriori* — fu faticosa e confusa; in essa, soprattutto, la poesia nata nel

clima dell'impressione schietta e arguta finì per essere quasi sommersa dal motivo dell'elegia familiare, che non riuscì mai, o quasi mai, ad armonizzarsi col Pascoli del quadretto, dell'impressione naturale, della « moralità » letteraria, e soprattutto col Pascoli delle più evidenti e importanti scoperte di un nuovo linguaggio poetico. Nei *Canti di Castelvecchio*, invece, i due piani d'ispirazione, i due temi di fondo, fanno minor contrasto l'uno con l'altro: e se il secondo, l'elegia, prevale, non è nel senso che avvenne nell'edizione definitiva delle *Myricae* (che fu — si è detto — un vero e proprio prevaricare), ma avvenne, fondamentalmente, nel senso che ormai l'impressione naturale, il paesaggio, la vita della campagna non è più mai, nei *Canti*, in presa diretta, ma sempre velata da una malinconia, da una tristezza, che dal poeta si è ormai come trasferita negli oggetti del suo poetare ⁽¹⁾.

Né si può trascurare un altro elemento, tutt'altro che secondario: quando nascono i primi canti di Castelvecchio, l'organismo delle *Myricae* è, con la quarta edizione del marzo 1897, pressoché faticosamente compiuto; nell'aprile dello stesso anno — in un opuscolo per le nozze della figlia del sindaco di San Mauro — appaiono già quattro poesie del *Ritorno a San Mauro* (*Le rane, La tessitrice, La messa, Casa mia*). Si ha dunque, pur nella contiguità e continuità dell'ispirazione, come un nuovo, ben precisato e definito, capitolo: il Poeta non si troverà, per i *Canti di Castelvecchio*, a dover sistemare in un organismo a *posteriori* composizioni nate in climi differenti fra loro, come gli era accaduto per le *Myricae*. E non è certo casuale che — ove si faccia eccezione per *The hammerless gun*, che è del gennaio — i *Canti* nascano proprio col *Ritorno a San Mauro*.

E nascono in un anno fra i più decisivi della carriera pascoliana: l'anno del *Fanciullino*, le cui prime tre puntate apparvero nel « Marzocco » di Firenze in data 17 gennaio, 7 marzo e 11 aprile; l'anno del *Cielo di Chio*; l'anno, sì delle amarezze procurategli dal fratello Giuseppe, ma anche della visita a San Mauro, alla fine d'aprile, e della festosa accoglienza ricevuta da parte dei concittadini. In altre parole, alla base dei *Canti di Castelvecchio* e del loro primo nucleo (quello del *Ritorno a San Mauro*) hai, contemporaneamente una poetica

(1) Per quanto riguarda la costruzione a *posteriori* delle *Myricae* e la mancata dialettica fra i due momenti (l'impressione diretta e la riflessione elegiaca), credo ancora utile rinviare al mio vecchio saggio *Per una storia delle Myricae* (1941), nel vol. *Apologia di Laura ed altri saggi*, Milano, 1948. Una conferma della validità della tesi ivi sostenuta si trova nello studio di F. FELCINI, *Premesse a una rilettura del Pascoli*, in « Giornale Storico della Letteratura italiana », CXXXVII, 417, p. 61 e segg., che offre anche un utile contributo alla cronologia delle *Myricae*. Non si può tuttavia non osservare che — forse in omaggio a un contegno che appare assai di frequente nei critici delle novissime leve — il Felcini trascura totalmente i contributi degli studiosi che l'hanno preceduto. (Si veda al proposito la puntuale precisazione di C. CURTO, in « Giornale Storico » cit., CXXXVII, 418, pp. 320-22). Sembra anche utile precisare — ad evitare un equivoco in cui spesso si cade — che la nostra tesi poggia su ragioni e metodi profondamente diversi da quelli che caratterizzano l'indagine psicologica di S. A. CHIMENZ: si veda in particolare *Nuovi studi su G. P., L'amore, Il dramma della famiglia*, Roma, 1942. Anche tutto d'indagine psicologica è costituito il recente saggio di G. TROMBATORE: *Il ritorno a San Mauro*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, 1960.

diremmo tutta spiegata (quella stessa che certi critici diciamo fantasiosi hanno voluto ostinatamente porre alla base di tutta la poesia pascoliana, anche delle primissime *Myricae*, quand'ancora il « fanciullino » era di là da nascere) e precisi fatti autobiografici: una costruzione, insomma d'una poetica e d'una « ideologia » e contemporaneamente la costruzione di una vita, che d'indi innanzi il Pascoli volle, per quanto gli fu possibile, esemplare sulla propria poetica e ideologia, fino a creare un mito di se stesso ⁽²⁾.

Ad esemplificazione di questa condizione in cui nascono, col *Ritorno a San Mauro*, i *Canti di Castelvecchio*, possiamo, fra le tante citazioni che potremmo fare, limitarci a due sole, ma estremamente significative: in sede di poetica, l'asserzione che « nulla è più proprio della fanciullezza della nostra anima e quindi della poesia che la contemplazione dell'invisibile, la peregrinazione per il mistero, il conversare e piangere e sdegnarsi e godere coi morti » (*Il Fanciullino*, XII, Nota); in sede di autobiografia, la lettera di ringraziamento che il Pascoli, tornato a Castelvecchio di Barga dopo la gita a San Mauro, indirizzò ai suoi concittadini: « Vi rivedo, vi risento, e rivedo la casetta dove sono nato e risento il dolce invito che mi veniva da morti e da vivi, da uomini e cose, l'invito a rimanere e riposare finalmente, dove rimangono e riposano quelli che ho amati. ... All'ignoto ospite direte allora, o miei concittadini, che quella poesia che egli ama, dal profumo notturno, io la derivai dall'amore verso i miei morti, dall'amore verso voi che me lo ricambiavate. E l'ospite saluterà allora, commosso, il mio mondo ideale, tutto fronde e tutto gorgheggi, che ha per confini il Luso e il Rio Salto, e per centro la chiesuola della Madonna dell'Acqua e il camposanto fosco di cipressi » ⁽³⁾.

Siamo ben lontani — per il primo nucleo dei *Canti di Castelvecchio* — dal clima e autobiografico e di poetica dichiarata in cui nacque il primo nucleo delle *Myricae*, *L'ultima passeggiata!*

Ma rinunciando ad altre pezze d'appoggio fuori dei testi poetici, leggete la prima poesia del ciclo che qui c'interessa, *Le rane*, ed avrete già dinanzi — in uno dei capolavori in senso assoluto del Pascoli — un esempio sintomatico dell'avvenuta fusione dell'elemento natu-

⁽²⁾ Le memorie di MARIA PASCOLI: *Lungo la vita di G. P.*, Milano, 1961, confermano e testimoniano, anche nei minimi avvenimenti, questa ambizione.

⁽³⁾ Cfr. M. BIAGINI: *Il poeta solitario*, Milano, 1955, pp. 159-60. Si leggano ora, per tutta la vicenda della visita a San Mauro, le pp. 535-55 delle citate memorie di Maria Pascoli. In particolare si veda la pagina relativa alle accoglienze fatte al Poeta: « San Mauro ci fece una calorosa e clamorosa accoglienza. Io credo che nessuno fosse rimasto in casa quel giorno, tanta era la folla che si accalcava intorno e dietro di noi. Tra tutta quella gente c'erano parecchie donne che alzavano sulle braccia i più piccoli figli perché potessero vedere anche loro Giovannino ed essere veduti da lui... Poi ci accompagnarono alla nostra casina... Giovannino mi faceva notare che la casa non era più come quando c'erano i nostri genitori... Egli desiderava molto di poter riacquistare quella casina in omaggio alla mamma, perché era sua, e avrebbe avuto intenzione di restituirla al suo primiero stato... » (*Op. cit.*, p. 541).

realistico e di quello elegiaco, in una rappresentazione dei fatti naturali che sembra recare in sé, ribaltato dall'io del Poeta nelle cose, quel « piangere », che nell'organismo compiuto delle *Myrica* ci parve troppo spesso come agente su un diverso piano da quello delle cose.

In altre parole, possiamo notare che, in una poesia come *Le rane*, l'elemento della rappresentazione naturale è già simbolo:

*Ho visto inondata di rosso
la terra dal fior di trifoglio;*

quell'« inondata » ci avverte che siamo già in pieno simbolo: è un'attribuzione dissueta, come se il rosso del trifoglio tendesse a coprire tutta la terra. Ridimensionata al naturale, l'immagine tornerà nella quarta strofa (« campi di rosso trifoglio »); ma qui, sul bell'inizio, c'è già come un singhiozzo, un moto di paura quasi di fronte a quell'invasione. Cercate la variazione della stessa immagine in un'altra poesia dello stesso ciclo, nata nello stesso anno — *Casa mia* —: vi troverete la chiave, per così dire, dell'impressione-simbolo:

Dissi: " Oh! restare io voglio! "
*Vidi nel mio cammino
al sangue del trifoglio
presso il celeste lino.*

Dove la soluzione del simbolo ha generato un movimento di forte barocchismo, che turba e dà noia, svolgendo, analizzando un'immagine che era perfetta nella forza di quell'« inondata ».

Altro esempio tipico è, nella stessa poesia, lo « strepere nero del treno », che rafforza il « senza fine » della via « che si perde lontano », e provoca il misterioso senso dell'andare immobile, dell'eterna ricerca di « ciò che non è mai, ciò che sempre sarà ». Ed anche in questo caso, più avanti il Poeta svilgerà, spiegherà il motivo, in quelle rane che sono come i cantonieri del Rio Salto, che gridano acqua, sempre acqua a maceri e poderi, in un flusso continuo, in un continuo movimento, che è tuttavia un essere immobile. (Si veda *Il bolide*).

Un terzo motivo che vorremmo isolare è quello del « ronzio di campane ». Lo svolgimento del tema, in questo caso, non è tanto all'interno del ciclo del *Ritorno a San Mauro*, quanto in un'altra composizione dei *Canti*, nell'*Ora di Barga* (ci sembra troppo forzato indicare la « squilla » de *La messa*). Ma ciò che maggiormente interessa è notare il diverso tono e colore di queste campane che ronzano nel cielo di rosa da quelli di altre campane delle *Myrica* (ad esempio quelle di *Alba festiva*); qui, di nuovo hai connaturati l'impressione naturale e il simbolo.

Ma la poesia *Le rane* costituisce, pur nel clima poetico dei *Canti* quale abbiamo cercato

di caratterizzare, l'eccezione; dove — s'è detto — il pianto è nelle cose, è nella natura, nel trifoglio e nella via senza fine, nel « pènero verde » dei pioppi, nel canto delle rane, nel ronzio delle campane nel cielo di rosa. Nel complesso del ciclo che stiamo esaminando, i simboli, che qui sono davvero inerenti alle cose, alle immagini e alle sensazioni, si svolgono analiticamente fino a giungere alla narrativa più distesa, e minuziosa, e particolareggiata e particolare, sino addirittura al melodramma e alla romanza, fino al trionfo di quello che potremmo definire il crepuscolarismo pascoliano (che è, del resto, il punto più alto mai raggiunto dalla poesia crepuscolare italiana). Nel séguito del ciclo che stiamo esaminando, in altre parole, le immagini o le sensazioni-simbolo divengono veri e proprii temi di una concezione della vita espressa attraverso i modi dell'elegia familiare. Il velo delle immagini si squarcia, e la memoria rincorre, al di là di quelle immagini, di quelle sensazioni, i temi-ricordo dell'elegia.

La poesia *La messa* (seconda del ciclo) è tutta costruita su una immagine di fondo: quella del vecchio, stanco, tremolante sacerdote, che mormora parole di felicità di fronte alla morte, e sul tema della misteriosa ineluttabilità della sventura e conseguente inutilità della preghiera. È lo stesso tema della *Porta Santa*, nel tono della poesia familiare ripreso qui più avanti — e che resta senza risposta — in *Commiato*. La panca dell'antica preghiera della madre e dei bimbi è ora vuota e nuda, le parole di felicità suonano irrisione alla preghiera inascoltata della madre morta.

Vuota anche la panchetta della tessitrice: se la memoria torna a popolarla dell'antica cara immagine della fanciulla amata, la realtà la immerge nel vuoto e nel silenzio della morte. A questo punto l'analisi delle immagini e sensazioni-simbolo delle *Rane* si fa quasi polemica; come se il poeta esclamasse: È facile dire, come dicono le campane che ronzano nel cielo di rosa, « Ritorna, rimane, riposa »; è necessario prima ripercorrere l'itinerario della memoria, interrogare le passate realtà e le antiche immagini, ritrovare i fantasmi di una vita desolata, rinverdire gli antichi pianti:

*E piange, e piange. — Mio dolce amore,
non t'hanno detto? non lo sai tu?
Io non son viva che nel tuo cuore.*

La « memoria » dei *Canti di Castelvecchio* non è già più la « memoria » delle *Myricae*, così come non è più la stessa la natura, non è lo stesso il paesaggio: nel clima dei *Canti* come impossibile sarebbe, ad esempio, l'immagine della casa natale della vecchia epistola dedicata a Severino!

*Già m'accoglieva in quelle ore bruciate
sotto ombrello di trine una mimosa,*

*che fioria la mia casa ai dì d'estate
coi suoi pennacchi di color di rosa;*

*e s'abbracciava per lo sgretolato
muro un folto rosaio a un gelsomino;
guardava il tutto un pioppo alto e slanciato,
chiassoso a giorni come un biricchino.*

Qui gioca la memoria del clima dell'*Ultima passeggiata*: la felicità dell'infanzia è predominante, è il tempo e la poesia della « lupinella », il « rosso trifoglio » non inonda ancora la terra col suo color di sangue. La « disgrazia » ha minor campo, quasi un accenno:

*Ma da quel nido, rondini tardive,
tutti tutti migrammo un giorno nero;
io, la mia patria or è dove si vive;
gli altri sono poco lungi; in cimitero.*

Ora il clima è mutato: anziché il contrasto che prende corpo nella edizione definitiva delle *Myricae* fra queste immagini di *Romagna* e l'elegia di *Colloquio* o del *Giorno dei morti* (intendo contrasto di clima poetico: ché la poesia non è solo faccenda di temi e contenuti), hai ora i due modi avvicinati, fino a farsi componenti di un solo e unico modo. Il « pianto » è presente nell'immagine della mimosa:

*Che pianto fu! Quante ore!
Lì, sotto il verde ombrello
della mimosa in fiore!*

La figura della madre, il suo pianto, cancella la antica immagine — quasi chiassosa — della casa dell'infanzia; ora la stessa rapida descrizione della casa serve solo ad inquadrare l'esile, pallida figura della donna piangente:

*M'era la casa avanti,
tacita al vespro puro,
tutta fiorita al muro
di rose rampicanti.*

Così come la natura intorno non è più quella, felice e gioiosa, di *Romagna*, ma quella del crepuscolo più cupo e pesante:

*Una lieve ombra d'ale
annunziò la notte
lungo le bergamotte
e i cedri del viale.*

.....
*S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri.*

Certo è che, anche in questa poesia, che pure resta fra le più affascinanti del Parnaso italiano moderno, son travalicati i limiti di un equilibrio dialettico immagine-simbolo, e il simbolo è tutto spiegato, sino al disfacimento, in una narrativa abbandonata all'elegia e ad un certo barocchismo melodrammatico (e sia chiaro che, quando diciamo « melodrammatico », intendiamo riferirci al senso più proprio del termine, di libretto d'opera. Tutti conoscono i tentativi e le tentazioni, in tal senso, del Pascoli). Si vedano particolari espressioni, di un parlato « borghese »:

*Sai, dopo la disgrazia,
ci restringemmo un po'...*

*Fanno per casa (io siedo)
le tue sorelle tutto.*

*e sento
che alla tua parca cena
m'assiderò contento.*

*E comprerò leggiadre
vesti alle mie fanciulle,
e l'abito di tulle
alla lor dolce madre.*

Ma si veda soprattutto il motivo del pianto della madre, che dall'annotazione quasi stupita dell'inizio (« che pianto fu! ») discende a immagini di un dichiarato barocchismo melodrammatico:

*Così dicevo: in tanto
ella piangea più forte,
e gocciolava il pianto
per le sue guancie smorte.*

(Siamo nel clima della « romanza »).

Dunque, la conversazione coi morti è divenuta veramente colloquio naturalistico, piangere e sfogarsi e godere coi morti: colloquio a due voci, sì nelle poesie ispirate dal ricordo della madre, sì in quelle dell'amor perduto (*La tessitrice*). Si ricorderà che i sonetti di *Colloquio* (1892-93), nelle *Myricae*, erano ad una voce sola sostanzialmente — l'intervento diretto della madre è appena un cenno (« dov'è la famigliola? »), ma è poi detto o sottaciuto nel sorriso-pianto? —; neppure in *Ultimo sogno* la madre parla. Del resto, nel gruppo di poesie scritte fra gli anni '92-'93 la stessa figura della madre è ancora l'ombra muta consegnata all'immagine di *Mater* e all'invocazione di *Precatio* (ambidue del '93). In *Mater* — ove pare sia accennato il tema de *La messa* — l'ombra della madre pregante nella chiesa è allo stato di desiderio:

*Ibi velo caput atram per opacum undique murmur
misere nostra viderem redimentem mala blanda
redivivam prece matrem.*

In *Precatio* si evocano, e della madre e del padre, le « ombre lievi » e le « mute parole »:

*Magne Deus, si te moriens tacito ore vocavit
cum circum fierent omnia muta pater,
et si te extrema quaesivit mater in umbra
parva prole oculos iam fugiente vagos,
hos animos placida tandem solare quiete:
huc patrem et matrem nunc sine ferre pedem.
Nil opus immitis violari iura sepulcri:
umbrae concedant huc vel uterque leves.
Aegra vel adloquiis tacitis haec corda levantur:
audiat et matris verba patrisque soror.*

Nel *Ritorno a San Mauro*, insomma, « il conversare e piangere e sdegnarsi e godere coi morti » (*Fanciullino*, XII, Nota) è divenuto, anche esteriormente, tutto spiegato, fino a toccare il culmine in *Commiato*, che, a nostro parere, è fra le liriche più notevoli del ciclo. Si noti come in questa poesia l'interdipendenza, l'unità fra il parlato e il paesaggio sia perfetta e determini anche simmetrie metriche non meno notevoli di quelle delle *Rane*: non solo i due membri del dialogo (tre e tre sestine) sono tratti e fra loro raccordati nelle tre quartine che fissano l'ora del giorno e i modi del paesaggio, ma le tre quartine recano, simmetricamente, nei primi due versi di ciascuna, notazioni nette e staccate:

*Una stella sbocciò nell'aria.
Le risplendé nelle pupille.
Su la campagna solitaria
tremava il pianto delle squille.*

.....
*Si chiudevano i casolari.
Cresceva l'ombra delle cose.
Ancor tra i lontani filari
traspariva color di rose.*

.....
*Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.*

L'attacco iniziale, e il fraseggiare netto e distinto delle tre quartine citate, possono collocarsi nel clima delle *Myricae*: ma, anche a non voler tener conto delle sestine del dialogo fra il poeta e la madre, come situare il « crepuscolo stanco » dell'ultima quartina, e il secondo verso della prima, quasi correttivo dell'immagine della stella che all'inizio si affaccia?

Ripetiamo: qui il paesaggio non è mai oggettivo (come nelle migliori e più rivoluzionarie *Myricae*), è sempre in funzione di stati d'animo: la stella che sboccia nell'aria di *Commiato* non è più la stella che pullula dal cielo roseo, di *Vespro*, anche se le componenti sono le stesse. E i modi dell'ora e del paesaggio sono, oltre tutto, in serie progressiva: sta per venire la sera, la prima stella s'accorda col tremore-pianto delle campane del vespro; dopo l'addio della madre i casolari si chiudono, le ombre crescono, solo in lontananza traspare tra i filari il rosa del tramonto. Infine, stanco il crepuscolo sfiorisce, cade la rugiada della sera; resta — dopo il silenzio della madre all'ansiosa interrogazione del Poeta sull'al di là — sola, in primo piano, la via senza fine, la via che si perde lontano delle *Rane*.

Riandate a certe *Myricae* simili esteriormente:

Dal cielo roseo pullula una stella.
.....
*Una campana parla della cosa
col suo grave dan dan dalla badia ...*

Il clima poetico è del tutto diverso.

Non a caso, per questa raggiunta unità fra natura e stato d'animo, per renderla evidente nei suoi esiti più certi, abbiamo mutato l'ordine che il Poeta ha dato alle poesie del *Ritorno*, per poter citare, al culmine di queste nostre osservazioni, la poesia *Mia madre*, nella quale addirittura riteniamo impossibile una distinzione tra paesaggio e figura della madre, tra paesaggio e stato d'animo del Poeta, fino alla chiusa così struggente:

*Me la miravo accanto
esile sì ma bella:
pallida sì, ma tanto
giovane! una sorella!
bionda così com'era
quando da noi partì.*

Poche parole vanno aggiunte a questa rapida indagine, su quella che può definirsi la parte debole e caduca del ciclo: nella quale noi porremmo non solo *Giovannino* e *Tra San Mauro e Savignano*, ma anche *Il bolide*, che pure piaceva a un critico così diffidente verso il Pascoli come Luigi Russo. Invero, se nella prima poesia il fiotto di pietà del poeta su se stesso fanciullo è stemperato in litania più che fermato in accenti di poesia, se nella seconda lirica barocchismo e arcadia si fondono in un risultato di estrema povertà stilistica, nel *Bolide*, a parer nostro, si ha, pur nel tema importante di poesia cosmica, come un ritorno a modi di narrativa aulica che ci riconducono addirittura alla fase precedente le *Myrica*.

Diremo concludendo che voler cercare la novità e «modernità» di questo Pascoli nel rapporto amoroso figlio-madre, additando in particolare nel ciclo del *Ritorno a San Mauro* le estreme risultanze di un decadentismo pascoliano che porrebbe questa poesia fra le più avanzate del decadentismo europeo, è grave errore critico. Su questa strada, e con queste intenzioni, una ricerca critica avveduta non può trascurare i forti legami del Pascoli con la tradizione romantica, con tutta una corrente di poesia degli affetti familiari che si muove al polo opposto della poesia familiare nata nel clima carducciano e che trova il suo massimo rappresentante nel poeta italiano moderno, forse il più stimato dal Pascoli: Niccolò Tommaseo.

Manca ancora, nella pur ricca bibliografia pascoliana, uno studio attento sui rapporti fra Tommaseo e Pascoli; né possiamo noi più che accennarne in questa sede, con particolare riguardo alle poesie pascoliane oggetto del nostro esame. Indicheremo pochi esempi: la poesia *Solitudine*, dedicata alla madre, dove si possono leggere versi come i seguenti:

*Ma già 'l dolor l'immobile
ombra de' larghi vanni*

*stendea sull'incolpabile
fiorir de' tuoi begli anni.
Questa ch'io sento in me,
di mesto amor dolcezza,
questa di pianto ebbrezza,
madre, mi vien da te.*

*E il pur vedermi, o misera,
ti renderia beata.
Né sospirò sì languida
fanciulla innamorata
gli occhi del suo fedel.*

O Pòde *A mia sorella*:

*Tutte le stanze vedove
de' cari ch'io perdei;
tutti raccolti dormono
sotto una pietra i miei.
Troppa la casa a me.*

O, per una più generale ispirazione, la celebre lirica *La mia lampada*, con quella conclusione:

*Starà su me sepolto
viva; né pioggia o vento,
né in lei le età potranno;
e quei che passeranno
erranti a lume spento,
lo accenderan da me.*

Alla domanda, che cosa renda questa poesia tommaseana, pur così vicina d'ispirazione, tanto lontana da quella del Pascoli, si dovrà rispondere additando nel poeta romagnolo soprattutto la conquista di un linguaggio familiare, che, se non è più l'arguto divertimento del tempo di Severino, non è più neppure l'aulico pianto tommaseano o, in genere, post-manzoniano. Anche in questi canti del *Ritorno a San Mauro*, là dove il poeta vince, la vera conquista del Pascoli, la sua vera modernità sta qui, nel linguaggio sceso in terra, dive-

nuto « borghese », così vicino al melodramma post-verdiano ⁽⁴⁾. Dopo questo Pascoli la poesia italiana non potrà più tornare indietro: resisterà nell'aulicità il linguaggio dannunziano; ma non per molto, ch  la nuova poesia italiana spezzer  quelle architetture, ricercher  l'essenziale poetico. La rivoluzione poetica sar  netta: rompendo col D'Annunzio, non si giover  in continuit  della lezione pascoliana, perch  Pascoli rester  troppo a lungo fuori della cultura maestra. Certo, vincer , anche in questo caso, D'Annunzio, cio  la retorica, l'aulicit  e la ribellione contro di essa. Il Pascoli autentico lo comprendiamo oggi, anche quella sua rivoluzione di linguaggio poetico. Ed   scoperta importante, purch  non la si ingrandisca, non la si tragga fuor dei circoscritti limiti in cui fu episodio: che sono i limiti di una « provincia », dalla quale la poesia italiana uscir  solo pi  tardi ⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ Il Pascoli —   noto — si prov  « anche diverse volte: ma sempre invano » nella composizione di libretti d'opera, e in particolare d'uno « idillico e paesano », richiestogli dal Caselli per il maestro Luporini. E la ragione di quell' « invano » ci   esposta in una lettera al Caselli del settembre 1908, ove   scritto fra l'altro: « ... il regno della musica per me comincia dove finisce la realt  pensabile e si apre la misteriosa regione dell'ultra poesia ». (Cfr. MARIA PASCOLI: *Op. cit.*, pp. 879-80). Ma questo era un Pascoli gi  altrimenti colto (cita Wagner e Debussy) e forse voglioso di ulteriori esperienze anche di poesia. In realt  aveva amato la musica pucciniana, pur senza un vero e proprio approfondimento critico, per quel che essa aveva di « familiare », di poesia degli affetti. Ad ogni modo,   da ricordare che nel 1903 il Pascoli vagheggiava, secondo le testimonianze raccolte dal Vicinelli (*Op. cit.*, p. 702), « il pensiero di un libretto d'opera per il Mascagni e di alcuni versi per il Puccini ».

⁽⁵⁾ Il BINNI, nella sua *Poetica del decadentismo* (Firenze, 1961, terza ed., p. 125) aveva osservato che il « decadentismo » pascoliano   « tendenzialmente europeo e inevitabilmente affine ad altri decadentismi, ma non ancora conscio dei fondamenti teorici della rivoluzione poetica operata in Europa dopo il romanticismo ».

LA POETICA CONVIVIALE DEL PASCOLI

di

Piero Bigongiari

A me spetta di concludere questa annata pascoliana proprio con l'esposizione di alcune idee sull'Antipascoli, su quella che si potrebbe ritenere a prima vista l'antimateria pascoliana, cioè la poesia dei *Poemi conviviali*. Ma come si suppone che non possa esistere la materia senza la sua dialettica, la sua uguale e contraria antimateria, io così affermo che il Pascoli delle *Myricae*, dei *Poemetti* e dei *Canti di Castelvecchio* non esisterebbe, non potrebbe esistere senza il controcanto dei *Conviviali*: o almeno, non potrebbe esistere nelle dimensioni che siamo abituati a dargli, senza le dimensioni e la dilatazione intima che i *Conviviali* presuppongono a tutta la materia di canto precedente e contigua. « Arbusta iuvant humilesque myricae », ma sì perché « Non omnes arbusta iuvant »: e dunque brevemente inoltriamoci tra le piante d'alto fusto della « ingens sylva » pascoliana. Dove, subito, l'orizzonte si perde: dico l'orizzonte familiare della sua terra. Anche quell'« Omero trasferito in Garfagnana e addetto a gente umile », come è stato definito dal Contini il Pascoli dei *Poemetti*, è ritornato a casa sua, ma ciò non significa che è ritornato all'*epos* classico *tout court*. Pascoli non avrebbe potuto ritornare là donde non è mai partito. Proprio qui, dove Omero ha potuto rivestire i suoi panni curiali, avviene più netta la separazione tra il Pascoli e la sua controfigura classica. Questo « contenuto classico, aulico, registrato nella più nobile tradizione », sempre secondo le parole di Contini, « non lo sorprendiamo allo stato puro perché lo troviamo intimizzato, anzi, se si potesse dire, ibsenizzato ». Pascoli, insomma davanti all'intimizzazione mitica, risolve l'*impasse* che altrimenti si creerebbe per la sua materia in intimizzazione mitica. Il mito è proprio la riprova che « fra determinato e indeterminato » non esiste frontiera, non esiste frattura. Nell'*ἄπειρον*, nell'indeterminato, questo poeta si è inoltrato con una sorta di ebbrietà: è la sua ebbrietà ch'egli scopre mitica: questo accorgersi che la storia non tiene, che l'uomo va sempre più a fondo in un mondo figurato, figurabile, come in un gorgo. Il poeta s'è accorto che la storia è come la natura: indeterminabile altrimenti che nell'interpretazione continua del proprio io; e a questa egli mira, a questa animazione soggettiva dello sterminato paesaggio che, una volta arrischiatosi a guardare al di là dei poggi di Barga,

gli si apre dinanzi agli occhi: un paesaggio, a dir così, profondo tanto è esteso nella sua perpetua figurabilità. E la storia è subito un mito, allo stesso modo come il mito scopre subito il suo carattere di entità naturale, è cioè una riserva figurale per la caccia soggettiva che entro il suo perimetro viene bandita. Una riserva figurale: meglio si dovrebbe dire la dimensione, imperscrutabile fino in fondo, di un tempo sentito come spazio infinito: è tutto quello che non è familiare, quotidiano, locale, ma che appunto in questa sua lontananza non fa che esaltare questo imprevedibile presente: questa imprevedibile familiarità, quotidianità, località. Il mito è un presente antico, che nella sua compiutezza, nella sua totalità sfuma all'orizzonte, porta dunque il presente dove non è, a dilagare in un passato e in un futuro che il mito salda a una tanto labile presenza quotidiana. Il mito, che appare come un favoloso possibile, e non la storia, non la scienza del tempo e dello spazio, libera il Pascoli dalla prigione della sua monade spazio-temporale: anche se, come vedremo il mito è per questo poeta una dilatazione di tale monade fino ai limiti della stessa concepibilità umana. Tra il Pascoli e il suo Odisseo c'è questo poter essere, in più, del secondo sul primo, un poter essere che forza il doloroso dover essere, continuo e assillante, del Pascoli verso la libertà dell'orizzonte e del sogno.

Ma come avviene tale dilatazione, tale pseudo-liberazione? Nel momento che il poeta dilata questa monade che lo isola dalla trama compiuta del reale, per cui la realtà si ammanta di un mistero che è invero causato più dall'isolamento della cellula poetica pascoliana che dall'impossibile analisi del tessuto vitale in cui il poeta si trova immerso, ecco che subito la conquista del mondo diviene simbolica. Manca cioè il contatto prolungato con una realtà consapevole: la monade si fa simbolo, e simbolo di un'impossibilità finale, decisiva: è il suggello ultimo a una già intravista impossibilità. Il poeta insomma fuoriesce dalla sua condizione di partenza solo metaforicamente. In verità la condizione del sogno mantiene, in arrivo, isolato, senza rapporto con alcunché, il dato di quel reale di cui il poeta si è messo in cerca come del Santo Graal. Manca nel Pascoli il dato progressivo dell'esperienza: sostituito da una favola fulminea che simbolizza una realtà non altrimenti percepibile. Perché qui, in area liberty, precipita tutto quello che il mistero, portato ultimo del romanticismo, ha di ambiguo, precipita in quella specie di solidificazione di sé che è il simbolo; ma in definitiva è un simbolo morbido, fattosi in sommo grado figurato, pronto subito a sciogliersi là dove la figura non tiene al limite della propria maniera. Ora l'importanza di questa poetica «conviviale» è che, ottimo reagente, essa ha portato all'estremo una tale reazione. Mai come qui l'irrazionale pascoliano s'è dimostrato reattivo, condensando nel suo mistero tutto l'irrazionale romantico. Il «cantore Che nella voce ha l'eco dell'Ignoto» deve far coincidere, in un'operazione *à rebours*, di nuovo, l'eco, tale eco cupa o attutita, comunque lontana, con la sua fonte, con le cose presenti, quotidiane, che la voce, direbbe un fenomenologo, presentifica: ed ecco allora che in questo riassorbimento tentato «sunt lacrimae rerum»; lo sforzo di unificazione, mentre dà un'eco lunga alle cose, dà all'eco, all'Ignoto, altresì una permanenza, una persistenza, un'entità concreta, la prendibilità che ha sottratto in sé alle cose. Ne nasce questo mirabile monstrum che la poesia pascoliana attesta, nella

metamorfosi continua tra l'*hic et nunc* naturalistico, o post-naturalistico che dir si voglia, e l'assenza, il vacuo, cavo prolungamento dell'essere nel parere, del reale nel sogno, del prendibile nell'imprendibile: i quali acquistano una parvenza tanto più progressiva quanto più regressivi, a spese del primo termine, si fanno l'atto stesso dell'esistere, la natura naturalistica di partenza. Al di là di tale poetica si evolve la razionalità novecentesca, quella che in uno Sbarbaro, in un Montale — dove però « l'ondata della vita » è legata a un evento cosmico, è un fenomeno oggettivo, non una dilatazione soggettiva — rende recettivo al massimo il mistero stesso, proprio perché recepibile; razionale intendo si fa il processo per cui l'irrazionale è delimitato nel simbolo chiuso dell'esistenza, immerso a sua volta nella situazione esistenziale in cui l'esistenza stessa si è propagata. Al di là può configurarsi cioè un modo di vivere accanto al simbolo inconscio: che può persino dimostrarsi psichicamente produttore, e persino clinicamente produttore nella lezione freudiana, o configurarsi chiaramente in archetipo junghiano, chi sappia vivervi accanto senza il timor panico che esso debba deflagrare da un momento all'altro. Il nostro secolo ha smontato queste mine innescate che l'esercito simbolista in ritirata aveva lasciato nascoste nel terreno poetico. Il lato stoico dell'animo novecentesco è derivato proprio da questo uso calmo del simbolo chiuso: dal constatarne gli esiti reattivi, e direi controllati, nella situazione esistenziale. Insomma dal mistero oscuro del Pascoli, dalla sua triste ora dei lupi, si è a poco a poco passati al mistero chiaro, a un mistero strutturato scientificamente. Il che non significa che il mistero non sia più tale, bensì che esso si è fatto propulsivo, produttore di ragioni: che sono, alla loro volta, ragioni di vita e ragioni di morte: ragioni, pur sempre, esistenziali.

D'altronde nel distacco pascoliano dal modello greco — un modello ideale, dunque già tradito nel suo ipostatizzarsi come tale —, in quel lungo intrattenersi che è anche un lento distaccarsi, un sentire tutte le fibre sintattico-semantiche tendersi e lentamente, lentamente sfilarsi dalla matrice, il poeta quello che cerca è proprio lo spazio che s'apre in questa lunga operazione, così come, se una nave s'allontana dalla banchina d'un porto patrio, è irrimediabile il lento fluire di spazio tra chi resta e chi va. Spazio semantico, ch'è spazio aperto all'immaginazione: un'immaginazione filamentosa, direi tattile, pesca cieca su quell'antica luce, su quelle irrecuperabili emozioni. La commozione dei *Conviviali* è di questa specie: noi, col poeta, siamo chi va, chi irrimediabilmente s'avvia al lungo esilio da una tal patria accostata inizialmente in una specie di misteriosa, inspiegabile comunione. Inspiegabile perché fuori della storia. La commozione dei *Conviviali* è fatta soprattutto di nostalgia per questo mondo di cui gli eroi « alessandrini » del Pascoli sono le ombre furtive: ombre che si proiettano in un paesaggio tanto più patetico quanto più imprevedibile, o sia sfumato o sia preciso come in una visione allora tanto più dolorosamente assente. Perché in quel caso gli oggetti sono come i gusci della cicala: nitidi eppur vuoti; spolpati, rimangono come simboli di quella commozione, segni scatenanti di una tattilità semantica protesa con amara dolcezza per entro quello spazio.

Nell'immagine è una pienezza umida, ondosità, tonda. L'epiteto omerico viene sgusciato in quest'aria polisensa, dove acquista una febbrile — ma calma, lenta — favolosità: cioè

l'epiteto viene a decentrarsi in questa ottica atmosferica, creando nuovi centri favolosi. Perché l'aria dei *Conviviali*, così tutta tramata ma di così lieve equilibrio che un nulla basta a capovolgere, è intimamente policentrica: la cosa vi spara — o vi traspare? — in immagine, questa a sua volta generatrice di costellazioni d'immagini, intorno, in cui l'impossibile cosa è affabulata, ridotta, o ricercata, nella sua scia atmosferica, nel suo stato, ma continuo, di tensione, sia quanto si voglia lieve. L'aria competitiva si fa aria ripetitiva: eco, con qualcosa di meno ma anche qualcosa di più: che è questo spostamento dell'immagine nel suo tracciato atmosferico. Giacché a questa aria policentrica corrisponde un'immaginativa polidirezionale: l'immagine non è che un diramarsi di energia in uno spazio che s'accende fioco di essa.

Nella ripetizione lo spostamento interno e la variazione («e l'uomo su la barca solo Era, e sola la barca era sul mare») ⁽¹⁾ non solo affabulano, che è il risultato proprio della *repetitio*, in quell'aria d'attesa e d'intesa che essa provoca, ma divaricano all'interno di essa, cioè spostano, gli elementi della ripetizione facendoli divenire elementi sorprendenti per entro lo spazio mitico già delineato. In altre parole, dato un campo semantico preciso, il poeta sposta sulla scacchiera gli elementi d'un breve raggio che però si allarga nell'eco profonda, si divarica nel suo stesso profondo attutirsi. Una semanticità insomma insieme ritratta e sollecitata.

Il poeta vede per immagini successive nitide e insieme attutite dai termini favolosi che ne preservano quel breve nitore centrale, opaco però di quella bruma affabulante che si addensa ai confini dell'immagine stessa, e che tende a diffondersi verso il centro. Per cui il processo discorsivo ha un che di sacro, di litaniale, è un passare da una ad altra immagine stranita dal suo isolamento di monade, turbata dall'essere sorpresa, come immagine nuova, da una sua idealità di immagine compiuta, perfetta, preesistente, dall'essere ridesta dal suo letto classico. L'immagine dei *Conviviali*, nella sua sonnolenza ipnotica, ha qualcosa di febbrile che le deriva dalla coscienza appunto di non essere un'immagine classica: si ridesta, che vuol dire si turba nel suo alone: come una fredda luna rispetto a un caldo sole. La correzione «conviviale» del mito è la sua corruzione, inteso questo come massima esprimibilità dell'inesprimibile. Allora la congiunzione copulativa, che ha la funzione di riunire termini omogenei, in realtà supera una distanza stellare, unisce termini che sono omogenei solo nel loro stupore, che uniscono solo il loro stupore:

*E proseguì pei monti e per le valli,
e selve e boschi, attento s'egli udisse
lunghe sbadigli di leoni désti
al lor passaggio, o l'immortal canzone
di tessitrice, della dea vocale.
E nulla udì nell'isola deserta,*

(1) *L'ultimo viaggio*, VII: La zattera.

*e nulla vide; e si tuffava il sole,
e la stellata oscurità discese* ⁽²⁾.

È Odisseo che è sceso e s'è inoltrato nell'isola Eea; ma sembra, e lo vedremo, un personaggio gauguiniano che s'avvia, stupefatto e totemico, « pei monti e per le valli » di un'isola tahitiana. In realtà le immagini unite dalla congiunzione — o separate? — flottano in un loro incognito indistinto che serve solo a segnare un tempo uguale, senza conseguenze, un tempo che estrae la previsione dell'attesa e la attutisce in questo senso improgressivo per cui nulla procede — la favola è favola — e tutto è. Perciò la congiunzione unisce il passato remoto e l'imperfetto: questa durata, puramente contemplata, abolisce il senso delle distanze temporali nel puro stupore che il fatto accada, e che l'accadimento sia un'immagine. Il linguaggio paratattico segna le battute della litania in un ritmo incantato. « E del tempo fu sospeso il corso » avrebbe detto Campana di lì a poco, dall'altra parte della barricata, immerso e assediato dal tempo. Qui il tempo è sospeso prima della sua fine crepuscolare, proprio perché se ne oda, nel contraccolpo segreto, il rifluire ab antiquo, su un angoscioso, impossibile presente, in realtà su un vuoto abissale. Il ritmo della litania, quel senso di incantesimo, serve a fermare quest'uomo spettrale sull'orlo dell'abisso, a farlo *piétiner sur place*. Proprio di qui l'eroe atemporale del Pascoli darà la mano all'eroe dannunziano che doma il tempo perché semplicemente non ne conosce la consistenza oggettiva. Di qui la civiltà dell'estetismo mette in contatto i suoi due labili aspetti: su questo spartiacque il fanciullino e il superuomo si danno la mano, pur non capendosi tra loro, perché il rombo della favola intellettuale è troppo forte e disperde le loro vicendevoli parole. Finché non si desteranno, chiusi in un sogno come sono, manca in essi la norma umana. Qui gli estremi si toccano: in questa regione mancante, che è quella della norma umana, sicché il brancolare del fanciullino e il gesticolare troppo deciso del superuomo tendono l'uno verso l'altro in quella vera e propria camera di decompressione che è l'estetismo — e sia anche la sconfitta, la poeticissima sconfitta finisecolare, in stile liberty, dell'uomo che cede al mistero, a un mistero aprioristico —, che fa perdere ai gesti il loro peso specifico. Ricordate il finale della *Dolce vita* felliniana? La ragazzina urla qualcosa, di là da un rigagnolo, al protagonista disgustato da una notte d'orgia; ma la voce del mare copre le loro voci, destinate a non intendersi. Eppure, basterebbe un passo: che non fanno. Pascoli e d'Annunzio così si parlarono, con in mezzo un rigagnolo.

L'importanza di questa poesia è nel simbolo che si sfa sotto il peso eccessivo di un'attrazione verso quei *realia* lontani, inattingibili per definizione. Questa *imitatio* finisecolare ha per la nostra poesia un'importanza storica dunque che trascende lo stesso valore attinto coi singoli poemi. Il simbolo fermenta, ripullula in se stesso, perde a poco a poco la sua forma chiusa proprio perché sottoposto a una propensione semantica più forte della stessa

⁽²⁾ *L'ultimo viaggio*, XVI: L'isola Eea.

forma simbolica. È quello che accade di primavera ai semi chiusi in un terreno fertile: mettono peduncoli, si protendono a succhiare, a nutrire il nucleo che deve svilupparsi. Ebbene questa poesia filamentosa, assopita, fluente è uno dei risultati più alti del nostro liberty poetico tra Otto e Novecento: l'alessandrinismo che la scalda non è dunque l'elemento fondamentale ma semplicemente una causa del suo torpore felice, di quel torpore che indica e favorisce uno stato di crescita interno. Nel fluire, dal nucleo più o meno certo del simbolo, delle volute immaginative, in questa filamentosità semantica, in questo vagheggiamento di una libertà edenica entro cui l'uomo storico ritrovi l'ambiente in cui il suo dover essere venga a culminare nell'essere — e in tal caso è dunque ancora un essere tentato dal nostro povero dover essere — i *Conviviali* attestano forse lo sforzo più organico e storicamente massiccio che la poesia pascoliana abbia compiuto per uscire dai suoi stessi limiti. Il liberty qui è un momento storico positivo in cui il decadentismo trova insieme la sua conclusione più alta e l'odore già della foce. È uno sforzo organico, ripeto: al Pascoli in definitiva riesce quel che non era riuscito — dico nella direzione di tale organicità — al Foscolo quando s'era messo a comporre le *Grazie*: e non è questo, beninteso, un giudizio di valore. Anche la vena foscoliana s'era visualizzata nell'invenzione mitica. Così qui il Pascoli infine vede i suoi problemi e i suoi limiti, attraverso l'organicità felice che i *Conviviali* attestano, nella *imitatio* e nella continua correzione — che è, s'è visto, la continua corruzione nel senso che ne è la continua visualizzazione — del mito, nella profondità leggera del proprio tessuto organico in continua evoluzione. Dirà, ancora, Campana: « Nel giro del ritorno eterno vertiginoso l'immagine muore immediatamente ». Aveva detto il Pascoli:

... Porse attento ad ogni aura l'orecchio
 se udisse almeno della cetra il canto;
 e sì, l'udì; traendo a lei, l'udiva,
 sempre più mesta, sempre più soave,
 cantar l'amore che dormia nel cuore,
 e che destato solo allor ti muore ⁽³⁾.

È dunque l'amore che, destato, muore: è, per analogia, il corrompersi della verità fuori del suo guscio simbolico, per Pascoli: donde la sua fatale inafferrabilità da parte dell'uomo; ma è anche la riprova che questa poesia « conviviale » è una poesia agonica, rappresenta la lunga morte del corpo simbolico per liberare l'anima poetica che racchiude: è una poesia che si svolge tutta sull'eco protratta di questo musicale fuoruscire — e morirne — di una verità nuda da un corpo che più non riesce a contenerla. È la musica indagativa di questa imprevedibile morte. Questo « amore » pascoliano, che destato muore, doveva imparare a vivere, nel nostro secolo: come amore nudo, al tutto esistenziale. In Campana muore

⁽³⁾ *L'ultimo viaggio*, XVII: L'amore.

l'immagine, ma sopravvive in un lampo l'amore, discioltosi dalla sua durata estetica, se non dal suo corrusco riparo nell'immagine. Qui, nel Pascoli intendo, questa immagine che non avanza, è anche un'immagine che non muore, ma è altresì un'immagine che s'impaluda nell'immaginazione.

Gli anni dei *Conviviali* sono gli anni del « Convito »: dal 1895 in poi. Anni gravi di conseguenze sotto l'aspetto che nulla accadesse, in tutta Europa, per tutta l'arte europea. Per esempio nel 1891 era partito Gauguin per Tahiti, e dopo due anni parigini, dal '93 al '95, egli tornava ancora a Tahiti, donde nel 1901 passava alle Marchesi. Così partiva Odisseo da Itaca pel suo ultimo viaggio. In un'aria mistica, alla Puvis de Chavannes, a trovare in fondo all'oblio il sogno — « s'io trovi in fondo dell'oblio quel sogno » —. L'ultimo viaggio dantesco di Ulisse, verso l'isola australe del Purgatorio, si andava complicando, nel Pascoli, di tutto un riporto simbolico dove sogno e oblio colluttano; ma quel sud naturale, quella vita primitiva, ricercati nel rifiuto di una civiltà che non solo non sapeva più inventare se stessa ma nemmeno riconoscere i propri creatori, erano un tentativo di recuperare le origini dell'uomo, che per il Pascoli, e si veda *Calypso*, l'ultimo dei ventiquattro canti de *L'ultimo viaggio*, sono oltre la morte: l'uomo vi arriva umanizzando il mistero stesso della morte, ma non può giungervi vivo. Mentre tutto è illusione, dall'isola di Circe all'antro di Polifemo e alle Sirene che sono rigidi scogli, ecco invece che Calypso, « la solitaria Nascenditrice », è vera, ha una consistenza: la « nube Dei suoi capelli », una nube di capelli sciolti secondo il modulo liberty, anche se l'ha suggerito Properzio, avvolge l'uomo giunto a lei come una spoglia, nel suo ultimo sforzo di arrivare. Ebbene il paesaggio dei paradisi del sud gauguiniani ha la consistenza vetrina — alla Puvis de Chavannes — e la ieratica solennità di certo Pascoli conviviale. Chi ha presente *Ta Matete* di Gauguin, un quadro tahitiano del 1892, ha anche presenti le reminiscenze dell'arte egizia che impronta le figure delle giovani tahitiane sciorinate in gesti rituali sulla panchina. L'arte europea si richiamava in una più o meno conscia *imitatio* alle fonti per ritrovare una riconsacrazione formale del mistero e del sogno che l'era borghese aveva sconosciuto in un rito senza deità. Si richiamava alle fonti lontane nel tempo e nello spazio: polinesiane, egizie, giapponesi — per i Nabis — o, come nel caso di Pascoli, dell'area greco-latina; e ben presto si richiamerà alle africane dell'*Art nègre*, come nel caso prossimo di Picasso, s'intende, in quest'ultimo caso, a fini antisentimentali. Il primitivo era accostato in queste forme neo-romantiche, in cui la lontananza, anzi per il Pascoli « l'azzurro color di lontananza », surrogava la distanza assoluta e irreversibile del primordiale.

D'altronde un equivalente del *pointillé* di Seurat scintilla, con un che di opaco, di assorbito, nei paesaggi e nei personaggi « conviviali » del Pascoli: quell'aria inquieta, afona in cui oggetti e figure paiono sovraesposti, lievemente carbonizzati, ombre più che corpi e cose. Ed era il simbolo-monade che, greve, cominciava ad affondare nella terra in cui avrebbe potuto dimostrare la sua intrinseca fecondità. Così si stagliano i puledri o i fari o le fascine nei disegni di Seurat, con una loro cupa, fatale incombenza di *silhouettes* assor-

bite e insieme promananti, come un sospetto più forte, dal fondo. Si sfa il simbolo quanto più insiste nella sua possibilità di figurare, di esporsi come storia che appunto nel suo evolversi attesti quel segreto che non riesce a dire perché tanto più sfugge quanto più esso diventa patente. In questa logica mancata, a cavallo tra Otto e Novecento, è la situazione davvero drammatica di questa poesia. Il suo impuntarsi, l'impuntarsi della chiarezza razionale del mito, secondo la concezione classica, in un romanticismo di tipo ibseniano, il romanticismo della fuga e del mancato arrivo, è quanto avvalorava la poetica «conviviale». Meglio io direi: nell'uomo mitico, di questo mito turbato, è cocente il desiderio di divenire l'uomo senza miti. Anzi il mito è il desiderio stesso di venirne a capo. E qui io direi che, assai più che ibseniano, il Pascoli è vicino a Strindberg, a quello Strindberg che tentava la fine di ogni mistero, nel tentativo stesso di risolvere il fantastico nell'atto del reale. Allora l'utilità di questo Pascoli, per noi uomini del Novecento, è indiretta, ma autentica: chiude una stagione, ma la chiude *ex imis*: schiaccia tra i suoi polpastrelli grassocci, di fattore, come diceva Serra, il simbolo come un polline appiccaticcio, liberando un mistero da affrontare in seguito direttamente, un mistero non più estetico e individualistico ma sociale. Come manca la *societas* nella *paratassi* pascoliana, così manca la società nell'individuo pascoliano. Ma il poeta ha esaurito nell'individuo la sua stessa tentazione individualistica. Lo sguardo, dalle *myricae*, poteva tranquillamente spostarsi, per esempio, sui licheni di Sbarbaro. Da una sete ormai ambigua il discorso poteva trasferirsi, obiettivamente, sull'aridità, sul valore positivo dell'aridità. Lezione indiretta, ho detto, e voglio terminare con un aneddoto pittorico, che fa al caso nostro. Tra le «*sources du XXe siècle*», nel gennaio 1961, a Parigi, ebbi il modo di scoprire proprio nella pittura *a latere* dell'attività di scrittore di August Strindberg — un altro interruttore del «mistero» — un'affinità avventurata stupefacente con l'atto fortuito che è alla base della pittura informale e *tachiste* dei nostri anni. Nei suoi paesaggi marini, nel suo Inferno, nelle sue tempeste, Strindberg applicava quei principî che nel suo studio, uscito in francese nel 1894 a Parigi nella «*Revue des Revues*» e intitolato *Des arts nouveaux, ou le hasard dans la production artistique*, andava parallelamente proclamando. Ebbene, nel Pascoli che più amiamo succede qualcosa di simile, naturalmente rispetto alla poesia simbolista che era andata chiudendo il mistero sempre più in un simbolo disincarnato: ed è nel Pascoli «conviviale» che tale simbolo, ormai spettrale, teso nella sua iperfiguratività, si spezza, cedendo all'uomo nuovo la libertà di nuovo difficile e problematica dei propri atti indirizzati alla ricerca dei propri lari perduti. Un mito che alla fine sa di casa paterna, perduto in un cosmo incerto:

*Né prendea sonno egli, Odisseo, ma spesso
si volgea su le foglie stridule aspre.*

Su queste «foglie stridule aspre» si rivoltava la coscienza inquieta del secolo, la coscienza che qualcosa era davvero finito: ma queste foglie secche hanno anche un suono familiare, il suono degli autunni di casa nostra.

POESIE

di

Attilio Bertolucci

PORTAMI CON TE

*Portami con te nel mattino vivace
le reni stracche, l'occhio sveglio, appoggiato
al tuo fianco di donna che cammina
come fa l'amore,*

*sono gli ultimi giorni dell'inverno
a bagnarci le mani e i camini
fumano più del necessario in una
stagione così tiepida,*

*ma lascia che vadano in malora
economia e sobrietà,
si consumino le scorte
della città e della nazione*

*se il cielo offuscandosi, e poi
schiarendo per un sole più forte,
ci saremo trovati
là dove vita e morte hanno una sosta,*

*sfavilla il mezzogiorno, lamiera
che è azzurra ormai
senza residui, e sopra
calmi uccelli camminano non volano.*

NON

*Non mi lasciare solo se io
ti lascio sola
e intorno a te la luce
è quella che fa piangere
dei giorni ordinari,*

*non allontanarti con passo
fiducioso in direzione
dell'estate e non
considerare rassegnata
la fatalità delle averse e del sole,*

non acquistare viole in prossimità della casa.

FRAMMENTO ESCLUSO

*È quasi un'altra estate ormai, è già
il tempo dei primi papaveri, cui
non si vuole credere, avanguardia ardita
e imprudente sul passo dei bambini
che tornando da scuola i pomeriggi
sonnolenti accrescono d'un dolce
letargo soffregando sulle palpebre*

*i petali del fiore che si dice
addormenti per magia della polvere
nera che macchia la sua carne tenera.
Ma non dura la pietà per gli steli
lunghi, sottili e ruvidi rimasti
inutili fra le mani tinte,
il dispiacere per le rive alte
dei fossi spoglie ora dei cari emblemi.
Anche il più scontroso della frotta
sul punto di disperdersi, conosce,
poiché ha l'esperienza dei sette anni,
la natura materna delle notti
sempre più calde. Egli sa che domani
la pianura avrà risanato interamente
queste ferite e fiammeggerà d'un esercito
dilagante, sino a stancare gli occhi
svegli su una giornata radiosa.*

GHOST STORY

*Perché quattro figure
rosse e azzurre in tute dell'estate
trascorsa e già in corpetti autunnali
(perché queste bambine lunghe
e un ragazzo, un maschio esautorato)*

*che vedevo, dirigendomi a piedi
verso Parma, alla mia sinistra in un prato
e il sole pezzava di luce
le loro gambe e nuche imbiondendo
una peluria forse transitoria*

*stanno ora alla mia destra e alle mie
spalle, prese nell'ombra, e guardano
me amaramente e procedono
soltanto se mi muovo arrendendosi
sbiancate come volgo dubitoso a spiarle?*

NEL POMERIGGIO

*Ahimè fugace il Lazio, il Lazio
e come il treno gira, il sole
e ottobre che va via,*

*le montagne distanti e su i castelli
assorti in una luce, in una
ombra che non è mia,*

*ma sotto, nella piana, il colore
turchino di un corpetto sulla gonna
verde che trascolora*

*perché è vecchia, il giallo della zucca
che il bruno della mano tocca
in quest'ora che scotta*

*ancora, e ancora il tufo di una rocca
ridotta a grotta, a stabbio,
e la peschiera fosca*

*e i porci neri e i buoi sciolti
e dopo la fatica quotidiana
l'uomo che si rilassa,*

in un giorno di viaggio che mi lascia.

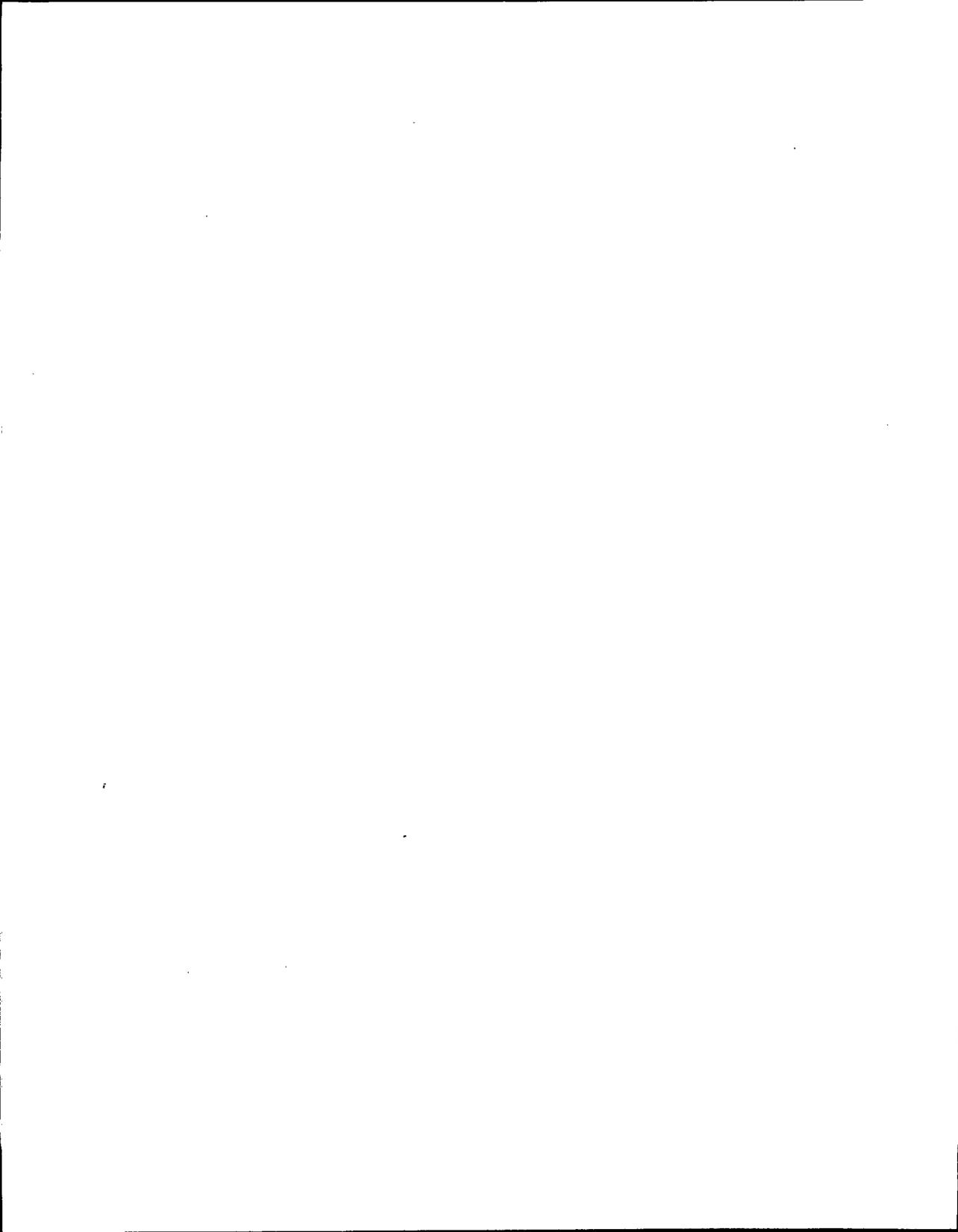
LA CAVATRICE DI PATATE

*O cieca raccogliitrice che celi
metà della tua faccia anziana
sotto la tela bianca del fazzoletto annodato,
che impolveri metà della tua mano
con una terra che sgretoli invano,*

*non lasciare, se il giorno dura a lungo,
d'assolvere alla tua mansione, fa
che la tua tenebra si confonda
con la nostra là dove piana e colle
s'abbracciano ugualmente affaticati,
tendi a quel punto incerto cui io tendo.*



Jackson Pollock: *Moon Woman visits the Circle* (1943)



CIRCO

di

Tibor Déry

Traduzione di Umberto Albini e Miklós Fogarasi

I bambini, una tribù, si annoiavano. Era un pomeriggio di domenica: afa soffocante, polvere. Nel vasto cortile del mulino, limitato a sinistra dal mulino, a destra dalla casa colonica, i piedi scalzi dei fanciulli sprofondavano nella polvere fino alle caviglie. Avevano le sopracciglia grigie di polvere e se sputavano, i denti scricchiolavano per la polvere.

— Adesso, a cosa giochiamo? — domandò Mariuccia. Stava seduta sulla scala dell'andito e fissava davanti a sé la polvere con i grandi occhi grigi.

La casa, oggi, apparteneva a loro. Il capo mugnaio era partito per Budapest, la moglie si era recata alla fattoria, a visitare la nonna, gravemente malata. Il mulino era fermo. Fuori, sulla strada, il silenzio della domenica; non si sentiva nemmeno l'abbaiare dei cani. Da quando, a mezzogiorno, il prete era passato davanti alla casa e il campanello del chierichetto che lo precedeva aveva fatto vibrare il silenzio denso del villaggio con il suo tintinnio che lentamente cresceva per via via affievolirsi, il traffico nella strada era cessato; se qualcuno fosse passato per la strada, dietro a lui la nuvola tracciante di polvere, alzandosi sopra lo steccato, avrebbe tradito la sua presenza, qualunque cautela avesse usato nel camminare. Lungo la strada, le case si ergevano rigide con le persiane chiuse nel sole ardente, che cacciava tutti nelle stanze. Il cortile del mulino, però, era affollato di fanciulli e di cani.

— A cosa giochiamo? — domandò Mariuccia.

Erano soli in casa, potevano ridurre la casa in briciole, magari anche darle fuoco, se gli saltava il ticchio. Una diecina tra ragazzetti e ragazzi del vicinato, poi la Mariuccia, la figlia dodicenne del capo mugnaio e Giulio, suo gemello. Fino a sera, fino al ritorno della

madre, nessuno si sarebbe accorto di nulla, nemmeno se con la scure facevano a pezzi i mobili della casa o annegavano in acqua tutti i polli. Ma, per ora, stavano chi seduto chi ritto, in silenzio e guardandosi.

— A cosa giochiamo? — domandò Mariuccia. — Ora possiamo giocare a tutto.

— Giochiamo alle Olimpiadi! — disse Pista, il figlio di un piccolo proprietario del vicinato, un ragazzo pletorico dal collo corto, dal volto rosso, famoso per aver picchiato a sangue monelli molto più vecchi di lui, se solo si fossero espressi poco rispettosamente sulla sua bassa statura, a parole o semplicemente con un'occhiata di sfuggita. Con Giulio, il figlio del capo-mugnaio, suo coetaneo, non si era misurato ancora.

— Olimpiadi? — chiese una vocina sottile di fanciulla. — No, fa troppo caldo.

— Anche a Roma ci sarà caldo.

— Io sono contro — replicò Desiderio, il figlio del muratore che abitava lì vicino. — E poi ce ne abbiamo una barba!

Pista si rivolse a Mariuccia, che stava seduta sulle scale dell'andito. Mariuccia posò su di lui i grandi occhi grigi, freddamente trasognati; lo scrutò a lungo, poi scosse appena la testa.

— Giochiamo a medico e malato! — proruppe un'altra voce di fanciulla.

— Benissimo! E il malato deve morire!

— E poi lo seppelliamo.

— Dove?

Guardarono di nuovo Mariuccia. Sul collo, sulle braccia candide come neve della fanciulla il sole non aveva presa: anche il volto le si era fatto appena appena un po' roseo sotto i folti capelli bruno rossastri. Il piccolo Kálmán, un bambino gracile, cogli occhiali, figlio dell'orologiaio del paese, che se ne stava in piedi, appoggiato a una colonnina dell'andito, alle spalle di Mariuccia, fissava tutto raccolto la nuca lanuginosa di questa: e ne distolse gli occhi, dopo un istante. Era evidente anche da dietro che la fanciulla aveva fatto cenno di no.

— Giochiamo al pizzicagnolo — propose qualcuno.

— Giochiamo alla palla!

— Giochiamo a Tarzan!

Mariuccia stava zitta. — Giochiamo a Tarzan! — ripeté un'altra voce di ragazzo. — La fanciulla scosse la testa. — Oggi possiamo giocare a qualsiasi cosa — disse impaziente —, perfino a qualcosa di straordinario.

— Facciamo fare il bagno alla chioccia!

— Saliamo in soffitta!

A un tratto si fece silenzio. I fanciulli si guardavano intorno con occhio vacuo, scorag-

giati. All'ombra del muro stavano sdraiati tre cani, stretti l'uno contro l'altro: uno di essi si rizzò adagio, a stento, fece un giro intorno agli altri due, poi, con la lingua penzoloni, sospirando, si coricò su d'un fianco. Il piccolo Kálmán, il ragazzino cogli occhiali, scese con un passo dall'andito, aspirò una grande boccata d'aria. — Mettiamo in moto il mulino.

Mariuccia si girò verso di lui. — Perché?

— Se riusciamo a metterlo in moto —, prima che sia sera riusciamo a macinare anche venti sacchi.

— E perché?

Kálmán diventò rosso, tacque. La fanciulla posò uno sguardo sprezzante intorno, sui ragazzi muti. — Siete stupidi — disse a bassa voce, nella polvere, davanti a sé —, non siete capaci di inventare niente.

— E vai all'inferno! — disse Pista. — A noi non ci comandi.

Mariuccia si alzò, adagio, si stirava i fianchi con comodo. Sorrise perfino, fece spalucce. — Dove vai? — domandò impaurita Piri Trenka. — Aspetta! Vengo con te.

Mariuccia buttò dietro di sé un — Non è necessario —. Le sue gambe, coperte solo fino alle ginocchia dalla sottanina corta di percallo, erano già rotonde come quelle di una ragazza e bianche come le braccia e il collo. — Vado dentro a leggere.

Busán, il più vecchio dei tre cani, quantunque sdraiato col dorso verso l'andito, alzò all'improvviso la testa e guardò indietro; parve riflettere un momento, poi si rizzò e s'incamminò dietro la fanciulla, scodinzolando.

— Tu resti qua! — ordinò Giulio, il figlio del capomugnaio, e fece ripetutamente schioccare la sua frusta, dal manico corto e dalla correggia di pelle; non si capiva se il comando fosse indirizzato al cane o alla sorella. Si fermarono entrambi. — Siete dei fessi — disse Giulio, girando il volto pallido, coronato da una guglia di capelli rossi e folti verso i ragazzi. — Dei fessi.

— Chi è fesso? — chiese Pista Deli.

— Anche tu.

Il fanciullo tozzo, dal collo corto, abbassò la testa, il sangue gli afflù alla fronte. — Perché sono fesso? — domandò dopo un poco con voce soffocata.

— E va' a chiederlo a tuo padre — disse Giulio con un sorrisetto sarcastico, e piegò il volto affilato, lentigginoso, verso il sole. — Mariuccia ha ragione. Se non ci sono io, nessuno riesce a combinar nulla.

— Io sì — disse Pista Deli.

Pirottò sui tacchi per incamminarsi verso il portone. Con le sue spalle sproporzionatamente larghe, con le gambe, le braccia corte sembrava assai più basso di com'era in realtà. Giulio attese che arrivasse sino al portone. — Aspetta, fesso! — gli gridò dietro con la sua voce un po' sottile, stridula. — Ho bisogno di te, torna qui!

Pista Deli si fermò, ma non si girò. Gli altri ragazzi tacevano immobili. Anche Mariuccia stava ferma nell'andito, dando le spalle alla banda, ma volse indietro la testa, incuriosita.

— Torna qui! — disse Giulio. — Ho inventato qualcosa.

Per il gioco del circo che la banda organizzava ora per la prima volta c'era bisogno di tutte le mani, anzi anche di tutte le teste. Il calore torrido era come se si fosse allentato di colpo, il sudore colava sul dorso allegro dei fanciulli senza che se ne accorgessero. Mosè Beck, il figlio di un commerciante di pollami corse a casa con altri due fratelli a prendere delle gabbie di polli vuote, destinate ad accogliere il serraglio. — Ehi, porta con te anche tuo fratello minore — gli gridò dietro Giulio —, quello più piccolo!

— E perché? — chiese Mosè. — È ancora un piscioso.

— Portalo lo stesso!

— Perché?

— Sarà lo scimmiotto — disse Giulio.

Dovevano procurarsi dei carretti a mano, almeno due, per caricarci sopra il serraglio. Desiderio Trenka avrebbe portato un barroccio a due ruote, ci volevano dei rinforzi per trasportarlo sul posto. Pista Deli avrebbe trafugato dei conigli dal cortile di casa sua, possibilmente insieme con la gabbia; altrimenti, avrebbe dovuto portarli così, sotto la giacca, e sarebbero stati infilati nelle gabbie dei Beck. Gatti, cani, colombi non mancavano certo nel cortile del mulino, ma era meglio se si riusciva, mediante apporti vari, ad aumentarne il numero con qualche capo. Il cortile del mulino, che sonnecchiava poc'anzi svogliatamente, uscì in un batter d'occhio dal suo sonno polveroso d'estate, ed uomini ed animali cominciarono a vorticare come altrettanti elettroni attorno a Giulio, il capo. Le grida agitate dei primi minuti furono presto sostituite dal silenzio intenso del lavoro creativo, rotto solo dai cani disturbati che filavano su e giù a tutta velocità, abbaiando festosamente.

Il piccolo Kálmán, appoggiandosi contro l'andito, si puliva gli occhiali.

— E tu, cosa porti da casa tua?

— Nulla — rispose Kálmán.

In un villaggio, nell'economia domestica di un orologiaio, raramente si trova della materia prima adatta ad un circo. Affondando tutt'e due le mani nelle tasche dei calzoni, Giulio squadrerò con disprezzo il fanciullo gracile, colle spalle infossate.

— Va a dare una mano a Pista Deli!

— No — disse Kálmán.

— Perché no?

— Non ne ho voglia.

Giulio sbattendo le ciglia, volse al sole il viso sottile, lentiginoso, — Non sento. Più forte.

— Non ne ho voglia — ripeté Kálmán.

— Non ne hai voglia? — domandò Giulio incredulo, cantilenando. — Non ne hai voglia? Come mai non ne hai voglia? Non capisco. Ti ho detto di andare ad aiutare Pista Deli.

Alzò la frusta e, facendola schioccare a lungo, sferzò con essa la polvere, con estrema precisione, a un centimetro davanti alle dita scalze dei piedi di Kálmán. Si alzò una nuvoletta rotonda di polvere. Il fanciullo cogli occhiali indietreggiò involontariamente. — Non sgambettare! — disse Giulio. — Cosa sgambetti? Ti dico, va a aiutare Pista Deli.

Il fanciullo con gli occhiali guardò davanti a sé, pallido, la nuvoletta di polvere che gli turbinava ai piedi.

— Beh? — domandò Giulio con il volto ancora carico di meraviglia. — Non può andare — dichiarò proprio in quel momento alle sue spalle Mariuccia. — Ho bisogno io di Kálmán.

— Perché?

La fanciulla invece di rispondere rise, semplicemente. Aveva un riso senza ombre, tintinnante; in camera il grosso vaso di cristallo sfaccettato, che suo padre aveva portato a casa, preda bellica, dall'appartamento di un fascista scappato, vibrava a ogni somnesso scoppio e continuava a risuonare in modo flautato. Giulio gettò un'occhiata alla sorellina, fece una smorfia.

— Serve a te?

— Appunto.

Giulio indugiò ancora un poco, e poi filò via senza far motto.

— Vieni?

— Vengo — disse Kálmán: le sue orecchie erano rosso fuoco. La fanciulla gli aveva già voltato le spalle e non poteva vedere quello sguardo da fanatico, da cane fedele che il ragazzo, perplesso, le aveva inviato da sotto gli occhiali.

— Oh, che bel giuoco faremo!

— Sì — disse Kálmán, camminandole dietro.

— E poi mangeremo cocomeri.

— Va bene — disse Kálmán.

— Ce ne sono due nel pozzo, li mangeremo.

— Va bene — ripeté Kálmán. — E perché ti servo?

— Oh, sarà fantastico — gridò la ragazzina —, mangeremo un sacco di quei meloni dolci, freddi.

Kálmán affrettò il passo. — E perché ti servo?

La ragazzina rise. — Così! — disse. — Per tante cose. Non vuoi venire?

— Ma certo.

— Allora perché fai tante domande?

Si mise a un tratto a correre e la polvere, alzata dai suoi piedini, si sollevava verso i suoi fianchi come uno strascico lungo, leggero. Arrivata nell'androne, si voltò per aspettare il ragazzo che camminava adagio, come un uomo.

— Vuoi venire o no? — disse, posando sul volto del fanciullo il suo sguardo sonnolento, freddamente trasognato.

— Adesso cosa faremo? — domandò Kálmán.

Nella stanza resa buia dalle persiane chiuse, Piri Trenka era già inginocchiata davanti all'ultimo cassetto aperto del grande comò, e con grande cautela ne toglieva le lenzuola, le federe pesanti, fresche, poste l'una sull'altra. Il pavimento di legno era ricoperto di linoleum, sull'armadio erano allineati in due file dei vasi di marmellata casalinga dell'anno prima, ormai disseccati sino a metà. Nell'aria c'era un sentore gradevole, di freddo e di chiuso, che dava i brividi. Kálmán non era mai stato in quella stanza.

— Lascia perdere! — disse Mariuccia. — Lì non c'è nulla.

Anche nella semioscurità della stanza si poteva vedere che aveva le gote infiammate per l'agitazione. Piri Trenka con mani tremanti frugava nella roba, i capelli neri le ricadevano ogni tanto sulla fronte sudata.

— Ti dico che lì non c'è nulla!

— Allora dove?

— Nell'armadio. O magari nel primo cassetto.

— Posso dare una mano — domandò Kálmán, rincuorato evidentemente dalla presenza di Piri Trenka. — Cosa devo cercare?

— Devi sapere che io sarò la sposa — disse Mariuccia, aprendo l'armadio. — In tutti i circhi c'è una sposa che cavalca in testa alla sfilata su un gran destriero nero. Dietro viene il pretendente, anche lui a cavallo o a piedi. Poi vengono le bestie e i pagliacci.

Kálmán inghiottì forte.

— Io cosa sarò? — domandò dopo un poco.

— Non lo so ancora. Vuoi fare il pagliaccio?

— No — rispose Kálmán deciso.

— Allora, il pretendente?

La ragazzina rise d'un riso tintinnante. Nella semioscurità le brillavano gli occhi. Anche Piri Trenka ridacchiava. — Va bene, vedremo — disse Mariuccia. — Adesso vieni qua e

acchiappa questo vestito di tela bianca di papà. Lo indosserà Giulio, perché i direttori di circo portano sempre il vestito bianco.

Kálmán fu autorizzato a restare nella stanza, ma dovette voltarsi contro la parete mentre Mariuccia si vestiva. Non trovarono un vestito bianco, da sposa, tra la roba della madre; e così dovette accontentarsi di un vestito grigio di seta, per cui scovarono un piccolo colletto di merletti dal primo cassetto del comò. Piri Trenka rimboccò tutt'intorno la veste, con degli spilli, perché risultava troppo lunga. Mentre Kálmán osservava le chiazze della parete imbiancata a calce, le due fanciullette bisbigliavano continuamente alle sue spalle, ma, dalla nuvola del bisbiglio ogni tanto gli arrivava sulla nuca, fulmineo, uno scoppio di risa attutito, solleticante, e gli faceva formicolare la pelle. Si sentì l'urto di una scarpa sul linoleum. Dal cassetto del comò caddero sui piedi bianchi di Mariuccia un paio di calze bianche e un paio di scarpe nere, di vernice, dal tacco alto, di vecchio tipo: le mise, dopo essersi accuratamente lavati i piedi.

— Non ti voltare, per carità! — strillò Piri Trenka.

— Non mi volto — disse Kálmán, che stava in piedi immobile verso la parete, rigido, con le orecchie rosso fuoco.

Misero invano sottosopra tutta la casa per trovare un velo da sposa, dovettero accontentarsi delle sporche tende di tulle della finestra, attaccate da Piri Trenka, con l'aiuto di alcune comunissime forcine, ai capelli bruno rossastri di Mariuccia. Ma quando, finalmente, la sposa uscì solennemente sull'andito, con le tende da finestra che le pendevano dalla testa ai fianchi, con gli occhi luminosi, con le scarpe di vernice che scricchiolavano rigide e ad ogni istante desideravano uscirle dai piedi, nel cortile infuriava un tale putiferio ormai, che nessuno apprezzò la sua apparizione di fata, o, tantomeno, il blasone da sposo di Kálmán, il cappello floscio nero, dalla tesa larga che — per quanto foderato tutt'intorno di carta — gli calava continuamente sulle orecchie.

Sotto il sole ardente, quindici-venti ragazzi scorrazzavano su e giù per il cortile, urlando a squarciagola con i volti rossi, luccicanti di sudore. Accanto al muro del mulino, davanti a un volante arrugginito qui appoggiato, stavano tre carrette a mano, in fila e, quarto, dietro a loro, il barroccio a due ruote preso in prestito da Desiderio Trenka dalla casa paterna, furtivamente, in punta di piedi. Nell'angolo del cortile, dove tre o quattro macine vecchie giacevano nell'erba riarsa, gialla, venivano radunate le gabbie dei polli, le ceste e le gabbie più grandi delle oche, trasportate lì con diligenza instancabile da Mosè Beck e compagni dal cortile dell'azienda del commerciante di pollame; e, sul piano di una macina venivan raccolti gli altri ingredienti indispensabili per il circo, funi, catene, un

barattolo di minio, un catino, delle casseruole e dei coperchi, cucchiari di legno, un insaccatore di salsicce, e una grossa tromba di ottone risplendente di luce d'oro, donata all'arredamento del circo — a sua insaputa — da un componente della banda dei pompieri volontari.

Giulio, in piedi sull'orlo del pozzo, nel suo vestito di tela bianco smagliante, con in mano la frusta, dirigeva il movimento delle truppe. Due coppie di cani erano già state attaccate alle carrette a mano, anche i componenti del serraglio erano già, in gran parte, ai loro posti. In una delle gabbie stava accovacciato un grosso gatto rosso, con un cartello sulla gabbia: «**Leone. Attenzione, Morde**».

In un'altra gabbia sbadigliava una tigre. In un cesto più piccolo due grandi conigli candidi giacevano bocconi come orsi polari, movendo i nasi irrequieti. Di uccelli rapaci, come aquile, avvoltoi, falchi, c'era grandissima abbondanza: erano appunto tanti, quanti polli, oche, anitre poteva fornire il cortile del mulino. Un pappagallo strillava con una allegria forsennata sopra la testa della tigre. Il pezzo più splendido del serraglio, uno scimmiotto antropoide, veniva condotto per mano da Mosè Beck davanti al direttore del circo, proprio quando Mariuccia, Kálmán e Piri Trenka uscivano sull'andito.

— Svestitelo! — disse Giulio, gettando un'occhiata da intenditore all'esemplare eccezionale, magnifico.

— Ma se ha addosso solo queste mutandine — disse Mosè Beck.

— Levategli anche quelle!

Mosè Beck gettò uno sguardo intorno, con la fronte corrugata, preoccupatissimo.

— Cosa ne volete fare?

— Nulla — disse Giulio. — Lo chiudiamo in un recinto e lo esponiamo al pubblico.

— Ma non può andar bene!

Pista Deli rise tanto da doversi tenere i fianchi. — E perché non dovrebbe andar bene?

— Piangerà — osservò Mosè Beck.

— E poi?

— E perché proprio mio fratello dovrebbe fare lo scimmiotto? — replicò Mosè Beck.

— Ci sono anche altri piscioni qui nel vicinato. Io ho fornito dieci recinti per il circo.

Giulio scoccò la frusta, con impazienza. — Cosa stai a negoziare — disse in tono di disprezzo. — Ognuno ha portato quello che aveva. Se non ti piace, vattene al diavolo.

Pista Deli sghignazzava tanto che gli divenne rosso il collo.

— E tu cosa stai a sghignazzare? — disse Giulio. Non c'è nulla da sghignazzare. Piglialo e svestilo! Lo ficcheremo in questa gabbia.

Lasciarono vuota la gabbia più grande, fatta da vimini di salcio, per lo scimmiotto. Pista Deli gli strappò le mutandine nere di cotone, poi lo prese sotto le ascelle, lo alzò e lo lasciò scivolare nella gabbia attraverso la stretta apertura del coperchio. Gli artisti e gli altri collaboratori del circo si raccolsero tutti intorno alla gabbia alla notizia del nuovo acquisto ed osservavano gli avvenimenti strillando selvaggiamente. Lo scimmiotto stava in piedi immobile nella sua gabbia, che gli arrivava proprio fino alle ascelle, e aggrappandosi con le manine ai vimini di salice, volgeva in giro, muto, il suo sguardo stupito, allarmato sulla masnada strillante. Aveva il pallido visucco contratto dalla paura, ma non pianse.

— Non ci entrerà — disse Piri Trenka.

— Come, non ci entrerà! Deve solo tirare giù il collo.

Mariuccia si stava aggiustando il velo da sposa, che ogni tanto le scivolava sul naso. Sul volto le aleggiava un sorriso estraneo, pallido, gli occhi le brillavano.

— Seduto non ci entra — proclamò una voce di fanciullo. — Bisogna che si acciambelli.

Kálmán, il ragazzino cogli occhiali, stava in piedi alle spalle di Mariuccia. — Questo non si dovrebbe fare — disse meravigliato, indignato.

Mariuccia continuava a guardare la gabbia.

— Hai sentito, Mariuccia?

— Sta' zitto! — disse la fanciulla senza girarsi. — Sta' zitto!

Pista Deli aveva afferrato per le spalle lo scimmiotto, che si ergeva col busto ancora sopra la gabbia, e stava spingendolo giù. — Siediti — gli urlò nell'orecchio, come se fosse sordo — accoccolati, non capisci? Figlio d'un animale! Siediti una buona volta!

— E dàgli uno schiaffo! — strillò dietro una voce. — Allora si metterà seduto.

L'agitazione si estese anche ai cani. Busán, cupamente, come un lupo, cominciò a urlare, un cane più piccolo chiamato Didujka, non potendo liberarsi dai finimenti, abbaiava in modo così acuto da assordare le orecchie, e si dibatteva come se fosse stato colto da epilessia. Anche gli altri due cani, attaccati al carretto successivo, mugolavano e abbaiavano spaventati. Nelle gabbie le aquile e gli avvoltoi schiamazzavano a tutta forza. Il leone, arruffando la pelliccia, fissava fuori la polvere con gli occhi sgranati, verdi.

Il sole era allo zenit proprio quando la sfilata partì. Già dentro al cortile il circo offriva uno spettacolo superbo, ma raggiunse il pieno splendore solo quando poté spiegarsi in tutta la sua lunghezza tra i nugoli di polvere che si levavano.

In testa camminava Andrea Kiss, l'araldo, a torso nudo; dipinto, col minio, di rosso fiammante dal collo fino all'ombelico, la tromba d'ottone risplendente sulle labbra, in testa

il casco da pompieri di suo padre, ricordava quasi quasi gli arcangeli. A destra e a sinistra, alcuni passi più indietro, gli facevano ala due tamburini, e accompagnavano lo squillo della tromba battendo ritmicamente le casseruole che portavano appese al collo, mentre non risparmiavano neanche il fiato per svolgere meglio il loro compito di araldi; alle loro grida si aprivano uno dietro l'altro i portoncini e si affollavano e, lungo la strada, come da una collana di perle strappata, si precipitavano bambini e ragazzi in numero sempre crescente ai due lati del corteo.

Alcuni passi dopo gli araldi, in un vestito bianco smagliante, schioccando di frequente la frusta, le mani infilate in guanti bianchi da donna, in testa un vecchio cappellino di paglia da cui gli pioveva sulla spalla un largo nastro rosso di seta, camminava, da solo, il direttore del circo. Subito dietro veniva la sposa, anch'essa per conto suo nella fila; purtroppo, il suo destriero baio dal pelo luccicante si era azzoppato e così era costretta a zampettare a piedi nella polvere. Camminava a passetti corti, con le ciglia abbassate, e senza guardare, come è giusto per una sposa, né a destra né a sinistra. Immediatamente dopo di lei, a pochi passi appena di distanza, avanzava Kálmán, lo sposo, facendo luccicare coraggiosamente gli occhiali sotto l'enorme cappello nero; tuttavia, a parte il suo procedere consapevole e lo sguardo vittorioso, nessun segno esteriore accessibile a tutti tradiva che si trattasse di uno sposo. Dopo l'avanguardia, i veicoli, intramezzati da qualche artista che camminava solo. Qui la polvere e il chiasso raggiungevano il colmo: i cani da tiro abbaiano sonoramente, gli uccelli rapaci schiamazzavano e innalzavano il loro chicchirichì, il personale addetto a curare il leone, la tigre e gli orsi polari urlava a squarciagola. In prima fila c'era il barroccio a due ruote su cui stava in piedi Ester Bodor, l'indovina, aggrappandosi con entrambe le mani a un lato del carretto; per vestito aveva un sacco da grano, stretto sotto le ascelle da una grossa corda, in testa portava un grande fazzoletto nero di seta. Il pesante barroccio era spinto da due inservienti di bassa statura.

— E questa chi è? — domandavano gli spettatori.

— Ecco Robinson, l'indovina di fama mondiale! — sbraitò un araldo che camminava accanto al barroccio, sventolando una bandiera tricolore sopra la testa — Predice l'avvenire giorno e notte, per dieci lire svela il futuro a tutti. Annunzia con una settimana di anticipo il risultato dell'incontro di calcio Ungheria-Inghilterra, sei a tre, e il terremoto in America. Ecco Robinson, l'indovina di fama mondiale.

La notizia dell'arrivo del circo avanzava e si propagava, le vecchie si piazzavano davanti ai portoni tentennando la testa, disapprovando e cacciando in casa i bambini più piccoli; perfino le fanciulle più grandi correvano fuori sulla strada, e guardavano sogghignando

il gruppo di ragazzi che sfilavano in mezzo alla strada e andavano sempre più riscaldandosi.

— Già, ancora una volta il figlio del capo-mugnaio li ha fatti impazzire — osservò una donna. — Bisognerebbe accopparlo, quel monello.

— È la ragazza che è detestabile — disse un'altra donna, è lei che li sobilla.

— Eh sì!

— Diventerà una gran puttana — disse la prima donna, seguendo con gli occhi la ragazzina dal velo bianco.

La testa del corteo svoltava ormai in via Rákóczi, il suono della tromba si fece ad un tratto più sottile. Il barrocchino dell'indovina andò a finire con una ruota in una buca, dette un sobbalzo notevole, la Pizia, strillando, barcollò di qua e di là. Le oche chiuse nelle gabbie cuocevano sotto il sole spietato, con uno schiamazzo penoso.

— Non si dovrebbe lasciarli soli, questi qui!

— Il capo-mugnaio è partito per Budapest, l'ho visto stamattina alla stazione — disse un uomo —, la moglie è andata alla fattoria a vedere sua mamma che sta molto male.

Dietro il carro dell'indovina camminava Pista Deli, col petto all'infuori, dondolando a destra e a sinistra il torso nudo a mo' di pugile e, flettendo le braccia, ostentava i muscoli. Dal collo gli pendeva la catena arrugginita di un pozzo che egli, evidentemente, avrebbe potuto strappare con un colpo solo. Lo strepito terrificante della catena era, purtroppo, sopraffatto dall'urlo delle belve chiuse nei recinti. Dietro di lui, su un carro extra, tirato da due cani, s'avvicinava la più grande attrazione del circo, lo scimmiotto antropoide. Il corpicino magro, bruno (il volto era nascosto dalle braccia, le gambe erano strette sulla pancia), giaceva immobile nella gabbia.

— Ehi, Laci — gridò uno sbarbatello da un portone —, chi state portando lì?

— Uno scimmiotto.

— Come si chiama?

— Scimmiotto.

— Ma di nome?

— Non ha un nome — rispose una fanciulla.

Il ragazzotto rise. — E poi si è mai visto un tiro col carro che spinge i cavalli!

In mezzo alla strada i fanciulli si guardarono l'un l'altro. Infatti, i cani non tiravano, anzi dovevano essere tirati, incitati loro, sospinti per la coda, per assicurare la marcia dei carri. Ma era così solo nella realtà, e la realtà non conta.

— Sono dei buoni cavalli questi! — gridò Alessio Bíró, uno degli addetti a spingere

i carretti — buoni cavalli, tirano bene. Riesco a stento a trattenerli, che non si precipitino via col carro.

Accanto al recinto dello scimmiotto marciava la banda. A destra e a sinistra due fanciulli suonavano i cimbali con dei coperchi di pentole, due portavano a stento una grande catinella smaltata su cui un terzo fanciullo tambureggiava a tutta forza con un insaccasalsicce, incurante dei pezzetti di smalto che svolazzavano in tutte le direzioni. Altri, meno dotati, battevano il ritmo su delle casseruole o suonavano la tromba con degli imbuti.

Quando a una cantonata si unì al corteo una squadra di zingarelli, il direttore del circo con un cenno mandò a chiamare uno dei tamburini che lo precedevano.

— Fa il giro, Pietro — gli ordinò — e di' agli uomini che tengano d'occhio gli zingari, se no, ci ruberanno le aquile e gli avvoltoi dalle gabbie.

— Che aquile?

— Fesso!

— Ho capito — disse il tamburino.

— Chi osa rubare, lo frusterò a sangue — comunicò il direttore, volgendo verso il portaordini il viso affilato, lentigginoso, con i capelli rosso fiamma e, sopra, il cappellino di paglia. — E dopo, torna immediatamente al tuo posto!

— Vado — disse il fanciullo. — Ma dopo non si dovrebbe fare un giro col cappello?

— Il direttore lo fulminò con un'occhiata. — Chi osa accattare — gridò con la voce sottile, stridula da sbarbatello —, lo scaravento fuori dal corteo, subito; e dopo lo frusto a sangue — soggiunse per dar maggiore peso alle proprie parole: e si tirò più su con ambedue le mani i pantaloni bianchi che, malgrado la cintola stretta, gli scivolavano continuamente sui piedi scalzi. — Avanti, muoviti!

Mosè Beck camminava accanto alla gabbia dello scimmiotto. Camminava a testa bassa, non guardava né a destra né a sinistra, le sue grandi orecchie a sventola erano rosso fiamma per la vergogna. Accanto a lui uno degli acrobati, che, quale segno di riconoscimento della sua professione, si era legato al collo un largo nastro di velluto rosso proveniente dal comò della famiglia del capo-mugnaio, strillando ad alta voce faceva la ruota, mentre una ragazzina sui sette-otto anni piroettava su se stessa, finché colta dalle vertigini non cadde distesa nella polvere, ridendo a crepapelle.

A mano a mano che procedeva, con tanta maggior disinvoltura e foga il corteo vomitava le sue esibizioni davanti agli spettatori stupiti, allineati lungo la strada. Quasi quasi pareva che, al di là delle virtù tecniche, un entusiasmo autentico, genuino animasse gli artisti e le artiste, che eseguissero, adesso, il loro lavoro difficile, greve di responsabilità, solo per l'amore del gioco stesso, dunque gratuitamente e franco di porto. Subito dopo

la loro partenza avevano ancora fatto largo un po' timidi al carro del presidente del consiglio del villaggio, che viaggiava verso casa con una mucca legata dietro, ma quando arrivarono davanti alla scuola, per poco non travolsero l'anziano Kálmán Tapodi, vaccaio della cooperativa « Petöfi » il quale, senza sospettar di nulla, veniva loro incontro sulla bicicletta, nel mezzo della strada. Altri uomini che spingevano la carriola, per tornare, dopo il riposo domenicale, alle macchine trebbiatrici in funzione nelle fattorie, si traevano in disparte sul ciglio della strada, scuotendo il capo, per cedere il passo al corteo divenuto imponente.

Mosè Beck, che camminava accanto al recinto dello scimmiotto, di scatto cominciò a correre e, lasciandosi alle spalle l'atleta, il carro dell'indovina, lo sposo e la sposa, si mise al passo col direttore del circo.

— Giulio — disse ansando —, bisogna togliere il bambino dalla gabbia!

— Chiamami signor direttore! — replicò l'interpellato.

Il volto di Mosè Beck si contrasse nervosamente.

— Non mi hai sentito?

— Signor direttore — disse Mosè Beck —, bisogna togliere il bambino dalla gabbia.

— Non sento bene. Quale bambino?

— Ma il bambino!

— Non sento. Quale bambino? — ripeté il direttore.

— Lo scimmiotto — disse Mosè Beck, dopo averci pensato su un po'.

Il direttore lo squadro' senza dir parola. — Come osi uscire dalla fila! — gridò, corru-
gando severamente la fronte. — Torna al tuo posto, marsch!

Nel calore del battibecco tutt'e due avevano rallentato involontariamente il passo, sicché li raggiunsero la sposa e lo sposo, che venivano dietro di loro. — Cos'hai? — domandò Mariuccia.

— Bisogna togliere il bambino dalla gabbia! — rispose Mosè Beck.

— Quale bambino? — chiese Mariuccia, fissando lo sguardo freddo, pigramente traso-
gnato, sul volto del fanciullo.

— Lo scimmiotto — disse Mosè Beck in tono supplichevole.

— Perché?

— Piange.

Ci fu un istante di silenzio.

— Piange? — domandò Mariuccia.

— Trema in tutto il corpo — disse Mosè Beck. — Perfino le gambe gli tremano.

I grandi occhi grigi di Mariuccia si riempirono subito di lagrime. — Povero scim-

miotto — disse a bassa voce, quasi a se stessa. — Sinora non avevo visto mai piangere uno scimmiotto.

— Al tuo posto, fila! — proruppe il direttore, facendo schioccare la frusta davanti ai piedi di Mosè Beck. — Se non rientri subito al tuo posto, te la sbatto sul muso. Dietro front!

Il fanciullo fece un balzo indietro e si protesse il viso con le palme tremanti. — E non è uno scimmiotto, ma un bambino — precisò pallidissimo. — Bisogna toglierlo dalla gabbia!

— Cosa hai detto? — domandò il direttore.

— Che non è uno scimmiotto — disse il fanciullo in tono di sfida. — Mio fratello non è uno scimmiotto.

Giulio alzò la frusta e la calò su Mosè Beck. Prese le misure in modo che la cinghia fischiasse proprio davanti al volto del fanciullo e piombasse sul suo collo nudo. Mosè Beck gridò dal dolore e si portò la mano al collo, con un movimento impotente. Giulio alzò di nuovo la frusta. Ma prima che potesse colpire una seconda volta, Mosè Beck si era voltato e si era messo a correre, gemendo ad alta voce.

— Eppure bisogna lasciar uscire quel bambino! — disse Kálmán, lo sposo.

Nel frattempo anche il barroccio dell'indovina e anche l'atleta, Pista Deli, che le camminava dietro, avevano raggiunto il gruppo del direttore. Si arrestò, in testa al corteo, anche l'araldo, dal torso nudo rosso di minio, con la sua tromba da arcangelo, e si voltò indietro: anche i due tamburini smisero il loro lavoro. Il corteo si ammassò. — Bisogna togliere dalla gabbia il bambino! — disse Kálmán adagio, deciso, col suo viso pallido, sormontato dagli occhiali, rivolto verso il direttore. — Non si deve chiudere un uomo in gabbia!

Il direttore era alle prese con i pantaloni che, in seguito alle sue mosse repentine, gli erano calati giù parecchio. Kálmán guardò Mariuccia che gli stava accanto. La ragazzina sorrise enigmatica.

— E tu, di che t'immischi! — disse Giulio. — Sarebbe stato meglio se fossero rimasti ad Ausviz. Via, andiamo, ognuno al suo posto, partenza!

Kálmán scosse il capo. — Non va bene così. Lascia uscire il bambino!

— Che te ne importa! — gridò il direttore e da sotto l'ascella trasse la frusta, la fece roteare sopra il suo capo in largo arco. — Ritorna al tuo posto!

— Prima lascia uscire il bambino! — disse Kálmán con voce tremante. — Non ritorno al mio posto finché non lo farai.

— Non ritorni?

I due fanciulli si fissarono negli occhi. Giulio era più alto di una buona spanna del

ragazzino cogli occhiali, i suoi occhi grigi erano più freddi, aveva maggior risolutezza nei muscoli. Se fossero venuti alle mani, era chiaro che l'avrebbe fatta finita con l'avversario in un minuto. Kálmán era già pallido come un morto, le ginocchia gli tremavano, guardò Mariuccia. La ragazzina col suo sorriso enigmatico gli inchiodò sul volto lo sguardo pigro, trasognato.

— Mariuccia? — domandò Kálmán, inghiottendo forte. Aveva la bocca sabbiosa, la schiena tutta bagnata. Guardò la ragazzina, e questa annuì in modo appena percettibile.

— Lascia uscire il bambino, Giulio! — disse Kálmán. — Non si deve chiudere un uomo in gabbia.

Almeno quindici-venti ragazzi si erano già assiepati attorno agli avversari. Era caduto un tal silenzio, che perfino dall'ultima fila si sentì l'agitato ansimare di una ragazzina. Giulio posò lo sguardo sui fanciulli in muta attesa. — Ognuno al suo posto! — gridò, e con un sorriso sarcastico alzò la frusta. Quelli che stavano davanti dettero un balzo, cominciarono a indietreggiare. Il cerchio si allargò, si rarefece, si dissolse. — E tu cosa stai ad aspettare? — chiese Giulio, malignamente, al ragazzo con gli occhiali che gli stava di fronte, e gli calò la frusta, all'improvviso, davanti agli occhi, nella densa polvere; turbinando si levò una fitta nuvoletta sopra le dita dei piedi scalzi di Kálmán. Kálmán si guardò intorno. Gli altri erano già sgattaiolati via, solo Mariuccia gli stava ancora accanto, a due-tre passi, ma l'ordine, lei, non la riguardava di certo. Si vedevano soltanto le spalle larghe, indifferenti di Pista Deli, il quale si allontanava lentamente accanto al barroccio dell'indovina.

— Lascia uscire il bambino! — disse Kálmán, inghiottendo forte, con la testa bassa, come se volesse difendere gli occhiali dalla frusta alzata. — Finché non lo farai, non me ne vado di qua, è inutile che mi frusti.

Un carro si fermò senza che se ne accorgessero, sul ciglio della strada, subito vicino a loro: la polvere e l'agitazione evidentemente avevano inghiottito il rumore delle ruote in movimento. Una donna di alta statura, vestita di nero, stava seduta nella parte posteriore del carro, su di un'asse posta di traverso.

— Giulio — bisbigliò Mariuccia di tra le dita che le coprivano il volto. — La mamma!

Il fanciullo abbassò di scatto la frusta alzata, si volse colla testa fra le spalle, battendo spaventato le ciglia guardò il carro fermo in mezzo a una densa nuvola di polvere.

— Salite! — disse la donna seduta sul carro. Aveva gli occhi arrossati dal pianto. Gettò un rapido sguardo sul serico vestito grigio da sposa e sull'abito di tela bianco, e poi distolse in silenzio il volto. I due fanciulli le si accoccolarono ai piedi, sulla paglia, il carro s'incamminò. Tutt'e tre tacquero. Sui piedi indolenziti, gonfi della mamma, invece delle

scarpe alte, allacciate, con cui era partita da casa, ciondolavano le pantofole comode, larghe della nonna. Mariuccia le osservò per un pezzo con gli occhi sgranati, poi si mise a piangere rumorosamente:

— È morta? — domandò singhiozzando.

Lei amava la nonna più dei genitori. Anche Giulio impallidì, le lentiggini si fecero marcate sul suo volto. Il carro passò strepitando accanto al corteo del circo che andava sciogliendosi, si lasciò dietro per ultima la gabbia dello scimmiotto ferma ormai, e accanto ad essa, lo scimmiotto che singhiozzava ad alta voce, seduto nella polvere e, dopo alcuni minuti, svoltò nel cortile del mulino.

Déry Tibor, nato a Budapest il 18 ottobre 1894, uno dei più significativi narratori ungheresi di oggi, ha ripreso da poco a pubblicare in Ungheria, dopo sei anni di silenzio. Nel settembre del 1962 è uscito sulla rivista Új Írás un lungo racconto, La resa dei conti, apparso in Italia a fine dicembre in una traduzione edita da Feltrinelli: nel novembre del 1962, sempre su Új Írás, ha visto la luce la novella Circo, un pezzo dal clima meno rovente che non La resa dei conti, ma, nel suo genere, anch'esso di alto livello. Dato che a tutt'oggi non esiste alcuna versione italiana di Circo, abbiamo creduto di far cosa grata ai lettori dell'Approdo presentando questa, inedita, di Umberto Albini e Miklós Fogarasi. Circo farà parte di un volume di racconti dello stesso autore che l'editore Feltrinelli si ripromette di pubblicare nel prossimo autunno.

POESIE E UNA PROSA

di

Jorge Guillén

Traduzione di Leone Traverso

RIO MAYOR

Où la Loire en flottant se ride.

RONSARD

*L'ampia sorgente si fende.
Lascia isolette nel mezzo
compatte di arbusti
— fin dal suolo i fogliami —
mentre sabbie marine
affiorano tra lievi
corsi vari della verde
corrente che va insinuando
mille grazie capricciose
alla sua gravità di curva.*

DANZA DI LOTI

(Opera di Pekino)

*Invisibile potere
trasporta fanciulle, nove,
che scivolando con lieve,*

*lieve sdrucchiolo sono un ruscello,
o i suoi giunchi, sono rugiada
d'iniziazione a frescura
d'alba, sono quella voglia
di respirare tra loti
di paradisi remoti
che sono qui: la mattina.*

TREGUA DELL'INQUIETUDINE

*Imamorati, dormono essi a pari
sopra le notti e notti d'abbandono
totale a quel destino che li lega.*

*Dormono. Ecco due sonni. In armonia.
Tessono quel silenzio serio a tono
con le stelle. Destino, e non domanda.*

AZORIN

o meglio

A
ZO
RIN

Il professor Shi-Hiang Chen, dell'Università di California, m'assicura che Cecov e Azorin sono stati gli autori stranieri più celebrati in Cina. Azorin e il Celeste Impero: armonia fatale.

Di mezza sera, in riva al lago Cing Tsao, sulla terrazza a cui giunge qualche ramo di ciliegio in fiore, i due amici conversano, leggono e s'ascoltano. Sono i tempi felici della dinastia Cing. L'amico più giovine recita un brano di poesia: « Desidero

vedere la tavola pulita, nitida; la cristalleria deve splendere e brillare. Sulla tovaglia poso un fascio di rose e d'erbe silvestri».

« Stupendo! — esclama l'ascoltatore. — Nessuno meglio di A ZO RIN ha saputo esprimere la raffinatezza cinese. Forse anch'io potrei ricordare qualche passo di poesia.

— Ascolto — risponde l'altro sorridendo.

— Se non m'inganno, ha bene scritto il nostro poeta: “ Tre colori riempiono gli occhi in giardino: il turchino del cielo, il bianco dei muri intonacati e il verde del bosco. Nel silenzio si ode... ” Come continua la poesia? Ah, sì, nel silenzio si ode — come un diamante su un cristallo — il garrito delle rondini sull'indaco del firmamento ».

II

Tacciono ora i due amici. Ricreandosi in quelle immagini di altri cieli lo sguardo verso il lago, che ondeggia lievemente con lustri di argento. Una barca scivola tra remi solitari. Là in faccia spiccano le fronde con le loro gradazioni di verdi della riva; già oscuri e in ombra, già quasi grigi nel giallino solare. Dal silenzio — profondo silenzio comune — si levano le parole.

— Penso ora — dice l'amico più giovane, senza dubbio poeta — a quell'evocazione di Wang Shih Ceng: « Le acque mormorano soavemente, sulle rive del lago Cing Tsao. Sul tempio di Huang Ling riposano le nubi grige del sole al tramonto. Una sola barca scivola a piena vela, veloce senza meta sul filo del vento fresco di occidente, e in lontananza serpeggia il sentiero selvaggio che mena a Yueh Yang ».

III

Le parole s'ergono, lievi, sul silenzio, sempre denso. L'ora, senza fratture di vuoto o disattenzione, trascorre lenta. Un ramo di ciliegio pende assottigliandosi, più acuto sopra la ringhiera vicino ai due amici. Procede a intervalli il colloquio. Gli interlocutori parlano o tacciono con ardore: meditazione e cortesia nascono da una sola radice.

Tornano alla memoria attiva brani di autori prediletti: — Stupendo A ZO RIN! — ripete uno degli amici.

— *Stupendo! Magistrale! — conferma l'altro. Ricorda? " Bevo l'acqua fresca delle sorgenti montane. Osservo tra i lentischi come i ragni silenziosi tengano tese le loro tele "*

— *Sì, da « Primavera, malinconia ». Primavera, malinconia!
E più silenzio prolunga, fondo, gremito, l'omaggio al poeta.*

LA RELIGIONE POETICA DI UNAMUNO

di

Maria Zambrano

Traduzione di Francesco Tentori Montalto

È difficile, se non impossibile, addentrarsi nell'opera di un *autore* — uno che crea — senza sorprendersi a voler comprendere la sua religione o, almeno, il suo atteggiamento religioso. Nel caso in cui questo sembri non esserci, l'opera poetica — poetica sempre in quanto creatrice, anche se non si chiama poesia — si presenta come fluttuante, sospesa in una specie di vuoto, enigmatica, indecifrabile. Nel caso in cui la religione o l'atteggiamento religioso non appaiano espliciti, un richiamo, da una tremante profondità, si fa sentire insistentemente fino ad assorbire tutta l'attenzione, come un enigma decifrabile. E quando, invece, si è in presenza di una religione che appare esplicita, dichiarata, allora, paradossalmente, l'elemento religioso scompare; non v'è enigma. A meno che, attraverso la religione palese, o sotto di essa, non ne respiri un'altra, della quale l'autore non ha avuto chiara coscienza, o che non ha potuto riscattare consumandola nella fede confessata.

Il caso di Unamuno non entra interamente in nessuna delle specie indicate. Don Miguel si andò facendo la sua religione, come si andò facendo, conquistando giorno per giorno, il suo linguaggio. La parola gli si scioglie, gli si concede, a misura che gli si rivela il suo sentire religioso, in un processo che si direbbe unico. A tal segno, che si è tentati di credere che se non gli si fosse rivelato il suo sentimento religioso, egli sarebbe rimasto prigioniero di quel demonio muto di cui parla il Vangelo e che Unamuno così spesso ricorda. La religione in lui è un processo che abbraccia l'intera esistenza; più ancora: è la sua stessa esistenza che si fa strada; è vita, ricerca della verità che sostiene, del futuro irraggiungibile che dev'esser raggiunto, che lungi dall'annientare il passato, lo trasporta con sé. E col passato i suoi « ex-futuri », tutti i suoi tempi, tutti i tempi del verbo. Tutto ciò che il verbo esprime e manifesta. Tutto ciò che la parola dice entro i suoi confini. E quanto rimane

oltre il confine ultimo, oltre il silenzio e l'indicibile, da essa, infine, rivelato come tale. Giacché la sconfitta della parola, diviene alla fine la sua più splendente vittoria: far patente ciò che ancora non era stato detto e l'indicibile. E a chi sente questo, anche se non ha altro sentimento religioso, si rivela già un al di là del verbo, di dove sembra venire il verbo stesso.

Se la ricerca della luce, l'inseguirla con le metafore che si presentano hanno generato sempre religione — tante e diverse —, la fede nella parola, la fede attiva che è darsi ad essa, allarga ancor più la ferita che la luce apre nell'anima umana e nel pensiero. Perché chi si è dato alla parola la trova che brilla nell'oscurità, e a volte la strappa da quella come un diamante dal suo giacimento. Perché la parola che è in se stessa dono, grazia, apporta lotta, con la parola e la sua ombra, con l'oscurità che la avvolge e col silenzio che trema quando essa gli viene strappata e poi resiste. Il darsi alla parola è lotta con l'Angelo, nella notte dei sogni; la notte di cui si attende e si teme il risveglio.

Unamuno sofferse codesta lotta. La sofferse fin dal principio, in quanto dato alla parola. E tutto sembra indicarci che il suo darsi alla parola fu il pungolo che lo destò alla coscienza, che fece giungere ad essa il suo sentimento religioso; l'immensità della sua angoscia e della sua pietà, e la sua ansia divorante — c'è in lui più ansia che angoscia — di darsi nella parola. E ancor più, l'incontenibile sete di vivere, la fame d'essere e la brama di esistere che, a poco a poco, in una specie di scala, mentre lottava, gli si andarono rivelando soggiogandolo.

È stata segnalata, da Antonio Sanchez Barbudo, l'esistenza di una crisi religiosa di Unamuno, intorno agli anni '97 o '98, quando Don Miguel contava trentatré o trentaquattro anni, che allora si consideravano ancora « il mezzo del cammin di nostra vita ».

Una crisi abbastanza singolare. Perché Don Miguel, sebbene respirasse l'aria del positivismo, dello scetticismo, del razionalismo, non visse mai troppo immerso in nessuna di quelle atmosfere, che per lui furono tali, e nient'altro. Unamuno non fu mai un ideologo.

E quel che la crisi indica, e di qui l'importanza che sia stata scoperta, è una specie di accettazione, un paradossale decidersi a consentire ciò che già era e viveva in lui. Non si trattò di una conversione, né dell'irruzione violenta della grazia, né di un mutamento di convinzioni filosofiche, ma di un aprirsi della sua coscienza alla sua anima, del suo cuore e delle sue stesse viscere — parola che fece tanto propria — alla sua coscienza. (*Appare qui per la prima volta, e tornerà spesso in seguito, questo termine, entrañas, letteralmente «viscere»; il termine italiano però, salvo nei derivati «viscerale», «sviscerato», «sviscerare», non rende il senso di «intimo, profondo, segreto» e «cordiale, intimamente e intensamente palpitante», che è nello spagnolo. N.d.t.*). Perciò la crisi fu dolce e silenziosa, in un uomo tanto propenso a manifestare i suoi conflitti. Non dovette essere troppo grande, quello per cui si aperse a quei suoi sentimenti che in valanga oscura abbattono la cinta del suo pensiero. Cinta, siepe, com'egli avrebbe detto, e non muraglia.

Da quel momento in lui si andò liberando la parola. E all'opera di saggista si vennero aggiungendo, sempre col tremore con cui giunge l'inaspettato, altri generi letterari. E nella sua parola si avvertirà, a volte, troppo impeto; il vigore della sua natura, che era quella di una forte razza; un po' come l'affanno di chi dissoda un campo petroso. E anche qualcosa di alato; una brezza, un alito di fuoco che allevia e perfino rinfresca; una fragranza.

E col passare del tempo, la lotta, l'ansare del suo petto si andrà facendo quasi impercettibile. E si sentirà sempre più intensa e sottile quella fragranza. Un odore di neve caduta di recente, dolcemente. E di neve che si scioglie perché vi batte sù il sole, soprattutto nella sua poesia. Ma all'improvviso si sente la presenza di una terra dura e il rotolare di una pietra.

Non si può tralasciare di dire, per quanto sia cosa nota, che la religione che don Miguel accettò non coincide esattamente con la cattolica, nella quale nacque e fu educato. E alla quale mai, che si sappia, egli dette guerra.

Ma la questione non era, né fu mai per Unamuno — almeno nella sua opera ciò non traspare — quella di una conversione o piuttosto riconversione alla religione ricevuta. Non si pose la questione di essere o non essere cattolico, o altro. Avvertiamo, tutt'al più, una certa nostalgia nei suoi romanzi e in qualcuno dei suoi racconti, nei quali presenta magicamente la vita degli esseri umani che vivono dentro la tradizione in cui nacquero, dentro la religione ereditata, cullati da essa, mossi appena da essa, come bambini nella culla o come astri che umilmente seguono la loro orbita. Nostalgia dell'obbedienza totale in cui esiste la comunione coi morti. E il tempo è vissuto come un ampio presente in cui si uniscono passato e futuro.

Perché come nessuno scrittore spagnolo di nessun tempo, egli ha colto con tratto forte e impalpabile insieme il vivere del popolo e dell'individuo in ciò ch'è sommerso. Un vivere che alberga nella religione tradizionale, nel costume, in una processione di giorni uguali. In un farsi memoria mentre si va verso la morte con la maestà e l'innocenza del fiume che scorre nel suo letto, e finisce lento nel mare. In un morire che è sprofondare dolcemente nello stesso sogno che è stata per essi la vita; in un morire volto all'intimo, al cuore e alle viscere, alla terra dove i morti aspettano nella fossa comune. Morte che è un addormentarsi dell'anima in un eterno sogno nel cavo delle mani di Dio.

È la pietà, la religione del cuore e delle viscere che si diffonde e avvolge, che abbraccia, più che avvolgere, il popolo, i paesi nella loro esistenza concreta fra cielo e terra. Lo stesso paesaggio è sostenuto, creato da essa. Perché in Unamuno la natura non esiste per se stessa. La natura al modo classico pagano, o la natura dei romantici. Le nubi, il vento, la pioggia e il sole sono per lui anima, un segno della vera e totale pietà.

E per l'anima, nell'anima, la vita scorre lenta e mite come pioggia sopra il lago, come neve che si disfà, bianca, silenziosa, senza urtare nella terra, come nube che raccoglie la

cruda luce solare e disegna enigmatiche figure di un'imprendibile vita. E perché imprendibile, imperitura: sogno nell'alveo della tradizione.

Perciò le viscere, parola che nasce — giacché in ogni vero autore troviamo parole nate — le viscere non sono infernali. E se occorresse un tratto per indicare la radicale diversità tra il profondo sentire religioso di questo « tragico cristiano » e quello di un tragico greco, sarebbe questa la diversità: che il mondo delle viscere non è il luogo degli « inferi ». Nel luogo del mondo inferiore, si apre forse una cavità, un vuoto forse, come la superficie dell'abisso di Dio, dove chi semplicemente segue la tradizione ereditata si sostiene.

Al lettore di Unamuno è familiare l'espressione « religione laica » o « religione popolare ». Non credo sia erroneo intenderla come forma della pietà, della grande Pietà, abisso che sostiene, acqua che conduce. Acqua di sorgente che spegne e accende la sete del cuore. Ma non è così semplice.

L'opera di don Miguel de Unamuno presenta insieme i caratteri dell'unità e della molteplicità, cosa che detta così pare una ridondanza, giacché la molteplicità è sempre tale in quanto parte da un'unità. Solo da un centro nascono i raggi.

Ma appunto quello che distingue e caratterizza la molteplicità dell'opera scritta di don Miguel è questo, che i diversi generi che la costituiscono — saggio, romanzo, racconto, dramma, poesia — appaiono come raggi e talvolta come lampeggiamenti nati da un recondito centro che si va rivelando, unità che si palesa a misura che la pluralità dell'opera si dispiega.

Infatti questa pluralità di generi non si manifesta dal primo momento nell'opera di Unamuno. Solo nel 1907, cioè quando aveva quarantatré anni, appare il suo primo libro di poesia, seguito cinque anni dopo dal *Rosario de sonetos líricos*. *El Cristo de Velázquez* appare nel 1920; nel '24 *Teresa*, strano, splendido libro di prosa e poesia, e tra quelle due date le *Visiones rítmicas* — alla fine di *Visiones y andanzas españolas* — e quel liquido diamante che sono le *Rimas de adentro*, in edizioni fuori commercio curate da José María de Cossío. Seguiranno i due libri di poesie dell'esilio, *De Fuerteventura a París* e il *Romancero del destierro* e, infine, il postumo *Cancionero*. E chi stava vicino a don Miguel racconta ch'egli girava sempre con le tasche piene di poesie, che andava scrivendo quasi senza sosta.

Parallelamente, apparvero i suoi racconti e romanzi: il primo, *Amor y pedagogía*, i primi racconti, in un volume intitolato *El espejo de la muerte*, poi *Abel Sánchez*, *historia de una pasión*, *Don Sandalio jugador de ajedrez*, *Una historia de amor*, *Niebla*, *San Manuel Bueno, Nada menos que todo un hombre*, *La Tía Tula*, *Las dos madres*, i drammi *El hermano Juan* — la sua versione dell'eterno don Giovanni —, l'impareggiabile *El otro*. Dunque, quando Unamuno giunge alla soglia della maturità, la parola in lui si scioglie, come se qualcosa nel fondo della sua persona si fosse sgelata, come se una suprema, ultima volontà lo stesse vincendo.

Nella prima parte della sua vita don Miguel aveva pubblicato saggi, che raccolti nell'edizione della « Residencia de Estudiantes » di Madrid costituiscono una specie di « Summa » e una specie di testimonianza e di diario; articoli e saggi raccolti in altri volumi; aveva avuto anche una certa attività di conferenziere. La sua opera di saggista culmina senza alcun dubbio nella *Vida de don Quijote y Sancho*, e in quello che per chi scrive è il libro più ambiguo e in certo modo erroneo di don Miguel, *El sentimiento trágico de la vida*: il primo del 1905 e il secondo del 1913. Mentre *La agonía del Cristianismo*, pubblicato in un primo tempo a Parigi poco dopo esservi giunto fuggendo da Fuerteventura nel 1926, sembra il pallido schema di qualcosa che avrebbe potuto essere; come una larva.

E negli ultimi anni della sua vita che furono anche gli ultimi di quella Spagna rinascita, rinata, che tanto doveva alla sua parola, la figura di don Miguel appariva visibile, simbolica, universale e familiare agli spagnoli grazie, indubbiamente, a tutto il lavoro compiuto, semina che un giorno dà il suo frutto, e più attuale, rivivendo giornalmente grazie ai suoi articoli di giornale, alla sua parola detta nella sua Salamanca e in Madrid che visitava con sempre maggiore frequenza e attaccamento e dove lo si ascoltava con affetto. Lo si amava, gli volevano bene gli spagnoli a don Miguel, si era reso ad essi *loro*, come voleva. E le rappresentazioni delle sue opere di teatro, della splendida traduzione della *Medea* di Seneca, della riduzione di *Nada menos que todo un hombre*, di *El otro*, erano avidamente seguite. E anche la sua poderosa voce di poeta — poeta con una voce sua — cominciava ad essere udita nel silenzio che si fa nei momenti privilegiati dei popoli; il silenzio dove solo la parola dei mediatori può essere ascoltata e, prima che ascoltata, sentita.

Perché ormai la figura di don Miguel si elevava e si addentrava nell'animo degli spagnoli, come quella di un mediatore. La sua parola che sonava da più di mezzo secolo, lentamente, impercettibilmente s'era andata facendo parola di comunione. Parola che circola, che passa non già nell'uno e nell'altro, ma dall'uno nell'altro. Dall'uno nell'uno, giacché in tale genere di parola — parola di poetica comunione — ciascuno s'incontra con se stesso, si addentra in se stesso, e mentre s'identifica con se stesso si apre all'altro, che cessa di avvertire come « altro ». L'altro, della mortale invidia figlia della metafisica e ontologica incomunicazione.

Non sarebbe giunto a questo, all'opera di don Miguel de Unamuno, se fosse rimasto a quella prima parte, al saggio sia pure in tutta la sua maturità e splendore, come la *Vida de don Quijote y Sancho*, e a quella specie di dichiarazione, la sua opera di più vasta tesi, che è il *Sentimiento trágico de la vida*. Da quel centro recondito della sua persona al quale abbiamo alluso un'incontenibile, poetica, religiosa pietà gli sgorgò fuori, facendolo autore.

Autore è solo chi dà la parola che salva l'individuo dal suo isolamento addentrandolo nella solitudine, dove trova la radice che ha comune con l'uomo, suo fratello.

La parola che risponde all'ultima solitudine di agonia che è di ciascuno e di tutti. La

parola che nasce dal silenzio e si libra su di esso, per un momento invulnerabile, bianca, per rimanere così nel silenzio che non infrange: la parola di colui che tace.

E basta, addio, è ora di tacere, — son molte le parole; — addio mio amore, torniamo al silenzio; — adesso io taccio... taci. — Un altro giorno se n'è andato, sai? — ma domani verrà, — e non sarà, ti dico, un altro giorno — ché nell'anima nostra — i giorni tutti sono un solo giorno, — come tutte le pene, benché tante, — sono una sola pena, — una soltanto, infinita, sovrana, — pena di vivere portando il Tutto — tremando innanzi al Nulla.

TRA FILOSOFIA E POESIA

In quegli anni, trovandosi don Miguel alla soglia della maturità, e ancora soltanto saggista, sempre di parola viva come fu dal principio, dovette essere sul punto, stavamo per dire in pericolo — per lui lo sarebbe stato — di convertirsi. Ne dà testimonianza, segno rivelatore, il suo libro *El sentimiento trágico de la vida*, dove si accentra la sua questione, una questione strettamente personale, con la filosofia.

Questo libro non è l'espressione di un'attività anti o afilosofica, né di un semplice grido di ribellione, né della denuncia della vacuità che, per alcune anime, la filosofia racchiude. Sebbene ci sia di tutto, si tratta di una critica della filosofia intesa come conoscenza o piuttosto pretesa di conoscenza razionale e oggettiva alla luce, alla vacillante, ansiosa luce del vivere personale e concreto. Si tratta dunque di un libro di filosofia.

Si tratta di un libro, benché non interamente, di filosofia, non di metafisica. Perché le intuizioni, e anche i concetti vissuti, di metafisica sofferta e patita, alla spagnola, converrà piuttosto cercarli in altri luoghi della sua opera, come nei romanzi brevi *Historia de don Sandalio*, *jugador de ajedrez*, incredibile impresa in cui con niente o quasi con niente si dà la pura, nuda esistenza di un individuo umano, « tra l'essere e il nulla ». O nel non meno incredibile romanzo *Abel Sánchez* dove s'apre l'abisso della metafisica e ontologica passione, della più metafisica delle passioni, l'invidia. In *Niebla*, e in tutti gli altri romanzi o *nivolas* (deformazione cui Unamuno sottopose, per definire i suoi romanzi, la parola « novela » N.d.t.). Giacché il romanzo è il luogo privilegiato della metafisica di don Miguel de Unamuno, come il dramma è quello della sua teologia. E nella sua poesia c'è di tutto, e inoltre qualcos'altro, la sortita trascendente e anzi trascendentale — bisognerebbe chiedere perdono a don Miguel per aver applicato alla sua opera questo termine kantiano — da tutto. Cioè, dal sentimento tragico, non solo della vita ma dell'esistere.

Per quel che si riferisce alla discussione con la filosofia, dunque, il *Sentimiento trágico de la vida* rimane un semplice libro di filosofia, perché tale è la sorte, la paradossale e poco invidiabile sorte delle discussioni con la filosofia: che fatalmente si entra a far parte di essa, ma senza volerlo e anche senza saperlo.

L'argomentazione che appare in questo libro, così decisivo, di Unamuno ha tutta l'aria d'essere una conclusione, il compendio di un pensare lungo e sofferto, e anche di una certa determinazione della volontà che in lui non era mai assente. È perciò come se rispondesse a una crisi, a un momento particolarmente critico cui lo scrittore di saggi, il mediatore legato alle circostanze e al giorno — dalla sua profondità — si trovasse vicino. In cui la critica che forma la trama d'ogni saggio per poetico che sia, apparisse come qualcosa da trascendere. Perché i saggi di don Miguel nonostante la loro poeticità sono critici, ad eccezione della *Vida de don Quijote y Sancho* che è in realtà uno di quei classici libri nella tradizione spagnola della «Guida».

Crisi dello scrittore che doveva seguire necessariamente, con metafisica necessità, a quella dell'uomo che, come abbiamo cercato d'indicare al principio di queste pagine, aveva « deciso di obbedire alla Pietà » come Antigone. E la Pietà, l'immensa, lo aveva preso per sé, portandolo ai confini dell'esistenza umana, facendolo discendere fino ai morti, coetaneo loro e del futuro dei non-nati, lasciandolo, com'essa suole, abbandonato a volte nell'oceano del tempo, di tutto il tempo e mettendolo di fronte, insieme, all'istante unico in cui palpita e ferisce il fluire dell'eterno. Lasciandolo solo con la morte accanto. Cieco, talora. E, quel ch'è peggio, muto.

Nulla sappiamo, almeno chi scrive non può darne notizie esaurienti, di una crisi dello scrittore in don Miguel de Unamuno che si svolgesse in una specie di silenzioso proemio all'apparizione della sua opera poetica e letteraria e alla maturità del saggista: ripeto che *La agonia del Cristianismo* sembra un pallido tramonto del saggio unamuniano. Ma è possibile indovinare qualche momento più o meno lungo di mutezza, di quelli che han dovuto necessariamente assalire, in qualche tappa della sua storia, ogni scrittore, tanto più se è giunto ad essere un autore. Senza quel momento, la parola non sarebbe apparsa così, rinata. E nel caso di don Miguel, si tratta di un erompere del poeta, del romanziere, dell'autore drammatico.

In quella mutezza, in quella specie di ritirata della parola, lo scrittore, colui che la patisce, riceve qualcosa come il germe di una parola nuova e con essa il destino della sua definitiva vocazione.

Vi sono scrittori che sopportano tutto ciò in silenzio e non ne offrono testimonianza, ma solamente il frutto; don Miguel non poté tacere del tutto. Infatti, se non ce ne lasciò il racconto, ci lasciò tuttavia la sua disputa con la filosofia, disputa alquanto giustificativa e giustificatrice del suo non farla, la filosofia. Come se ci dicesse il perché del non farla, in cambio di tutto quello che faceva e sapeva di continuare a fare. Perché Unamuno non poteva accettare e tollerare quel che gli accadeva, così: doveva accettarlo decidendolo, doveva patirlo attivamente e come se fosse cosa di sua elezione e di sua volontà. Anche in questo simile a un filosofo o a un certo tipo di filosofo, e proprio il più razionale o meglio razionalista di quanti ce ne siano stati. Giacché è stato e tuttora sembra sia proprio

della filosofia il giustificare, prima di tutto, se stessa. (Al punto che in momenti particolarmente critici, minaccia di non essere altra cosa).

Sotto questo profilo, non lo si può collocare accanto a Kierkegaard, che Unamuno, com'è noto, fu uno dei primi europei a scoprire; il Kierkegaard di cui si sentì fratello. Giacché Kierkegaard fece la critica della filosofia partendo dalla stessa irriducibile realtà dell'esistenza concreta dell'individuo, ma la fece dal di dentro della filosofia. E il ricevere, come Unamuno, il seme del cristianesimo nell'anima, non lo fece cessare d'essere filosofo, né fece di lui un poeta; lo fece, questo sì, confessarsi e confessare la stessa filosofia. Unamuno, dal canto suo, sfiora la confessione, come genere letterario e come metodo, ma non entra mai interamente in essa; scrive un romanzo « esistenziale », un romanzo di personaggi che non fanno che questo, esistere, o meglio dibattersi nella nebbia come larve dell'esistenza. E nella poesia, dov'egli maggiormente si manifesta, la confessione si avvicina a quella specie di preconfessione che è il lamento di Giobbe.

In questo, don Miguel segue la tradizione delle lettere spagnole, così povere di « Confessioni » e così ricche di « Guide »; questione, questa, che non è possibile abordare qui, e che l'autore di queste righe ha toccata tempo addietro in due saggi sulla « Confessione » e sulla « Guida » come forme di pensiero.

Forse in questo momento critico della sua vita, immediatamente precedente alla maturità, che potremmo chiamare dell'ascensione di Unamuno da scrittore ad autore, egli si vide dinanzi alla possibilità di convertirsi in filosofo; si vide tra la filosofia e la poesia. E non già come due generi o modi di pensiero e di usare la parola, ma come due possibilità di essere. E forse dall'accanimento del suo argomentare contro la filosofia, da quella specie di « mania di persecuzione » contro di essa, che non lo abbandonerà mai, può nascere il sospetto che in qualche momento sia stato tentato da essa. Perché mette, nel perseguitarla, lo zelo rabbioso che suscitano solo gli amori, i grandi amori, che avrebbero potuto essere, o com'egli avrebbe detto, gli « ex-futuri ».

E allora, che genere d'ispirazione — se non di conversione — entrò nella sua anima? Come, in che forma gli si presentò ciò che la sua anima e la sua coscienza, unite talora e in disputa altre volte, trovarono, nel decidere religiosamente l'ultima dimensione dell'esistenza e della verità? Ossia, quale fu la sua fede iniziale ed essenziale?

LA FEDE NELLE TENEBRE

È fede, quella di Unamuno. Ma la fede, così trovata, comincia con l'essere fedeltà, attaccamento, o almeno impossibilità di staccarsi da certe realtà, anche se ancora non elevate a verità. La fede, propriamente, anche se è fede nelle tenebre — quella « del carbonaio », che desta in Unamuno una certa nostalgia — ha sempre un contenuto ricevuto,

visto, come verità: visto, non pensato. Fede è visione. Ma naturalmente Unamuno ha, soprattutto, sete. E l'assetato cerca la fonte, la fonte nascosta, « benché sia notte » (*verso di San Giovanni della Croce*, N.d.t.). Più ancora, nella notte.

Nella notte, nelle tenebre, nell'impenetrabile e blando sonno Unamuno cerca e trova la fonte della sua sete. Perché, non è forse la stessa fonte ad accendere la sete?

Non fame di conoscenza, ma sete di vita è quella che patisce. Ché la fame, e ha sofferto anche quella, è di un'altra cosa, come si vedrà; anche la fame di conoscenza. E nelle nature religiose la fame non è la prima cosa, ciò che più fortemente tormenta l'essere. Lo è invece la sete, che viene dal cuore che non riposa, né vuol riposare; che chiede come gli chiedono, senza tregua.

La sete di vita, anche se parrà una distinzione non necessaria, è sete di vivere. Giacché se fosse sete di vita si placerebbe con questa vita che ha, tale che a volte l'essere, l'uomo, sente di non poter reggere ad essa. La vita, così, la vita nuda, è eccessiva e a volte si estende come una totalità impossibile da percorrere, una totalità che non può passare. Il sentimento elementare nei confronti della vita è che bisogna farla passare, se la si guarda come azione, o che bisogna che passi, se il soggetto giace nella passività.

La vita non desta sete, perché la si vede — si presenta come — stare o, cosa peggiore, essere. Il vivere è un'altra cosa.

E per vivere non basta e può anche essere d'avanzo la vita, questa che si offre, che è lì presente, estesa, estendendosi infinitamente. Ed è la morale, è un atto morale che la accetta come compito. Ma questo accade solo nel centro di un certo tipo di filosofia, ed ha un'altra radice, che non è quella della sete, un altro fondamento vitale.

Se vivere fosse qualcosa, sarebbe sete, inestinguibile, e chi la soffre non ha la visione della vita umana, con la sua forma, aspetto o struttura, per minima che sia; ha, tutt'al più, la visione dell'acqua, ferita che s'apre, dono che vivifica. Non vuole vita l'assetato, ma essere vivificato, che è cosa diversa, essere convertito in vivente, del tutto e davvero. E in questo può giungere a rifiutare la vita.

Dice Unamuno (*Poesías*, 1907: « Non cercar luce, mio cuore, ma acqua »): *Anima, t'immergesti nelle acque - confuse della vita, - persa la rotta, - e t'accadde che con furia i torrenti - in assalto impetuoso - e turbinando - ti strapparono la terra - tenera e grassa e ricca - in cui la linfa del vivere è chiusa.*

Coi raggi il Sole, carnefice cieco, - le radici ti secca ... fuggi, mio cuore, non essere pazzo. - Fuggi la luce e cerca nel segreto - del tenebroso asilo - che con aguzze punte un'alta siepe - vieta agli assalti, - per le tue ansie pacifico un luogo, - dove in intima quiete, senza tema - ti abbeverì alla fonte della vita, - sempre fiorita, - beva la verità - che nel buio fluisce dall'eterno.

« Beva la verità », nel buio; giacché si tratta della verità, che nell'oscurità è verità di fede; di fede prima che vista bevuta, sorbita. Perché non sia assorbita dal Sole?

Perché la luce, anima, è nemica - di quel profondo grembo - in cui lo spirito torna a se stesso; -

se lo tocca senza pietà l'incalza – dentro l'abisso – in cui nel seno del suo Dio si bagna, – credendosi al sicuro, – con acqua sotterranea – che ristagna nel cuore delle tenebre.

Non sembra possibile manifestare con maggior chiarezza l'amore per le tenebre. L'anima non si perde in esse, vi si sente al sicuro come nel suo luogo proprio, nel « suo luogo naturale ». Che non è un semplice luogo ma un grembo oscuro: un luogo dove continuare a nascere. Perché vivere, dev'essere questo: continuare a nascere.

Continuare a nascere nell'intimo, in *quel profondo grembo – in cui lo spirito torna a se stesso; – se lo tocca senza pietà l'incalza – dentro l'abisso – in cui nel seno del suo Dio si bagna, – credendosi al sicuro.* Grembo che a sua volta sta dentro l'abisso. E l'abisso è seno di Dio che bagna, acqua oscura.

Lo spirito torna a se stesso: si direbbe che solo allora è veramente se stesso, una sola cosa con l'anima, e s'addentra, si cela nell'abisso della divinità che è grembo, grembo oscuro, e lì beve la verità che fluisce dall'eterno; l'eterna verità che è vita.

Torna, dunque, lo spirito, si direbbe con parola unamuniana, in un moto opposto al suo nascere, all'abisso dove fu creato, all'abisso delle acque sul quale fluttuava lo spirito del Signore, nell'alba della creazione. Torna nuovamente ad essere creato. Le tenebre e la loro acqua oscura che il cuore beve sono le tenebre della creazione e l'acqua che da esse fluisce.

E in questa fede iniziale, che più che fede è attaccamento, memoria dell'anima della sua prima nascita, Unamuno si apparenta, più che con Kierkegaard, con Maestro Eckhart che andò, da quel teologo che era, molto più lontano, giacché la sua fede era anche fede speculativa. Nel nostro don Miguel codesto momento quasi non è toccato dal pensiero — quasi, ché non toccato affatto non sarebbe possibile —; da quel mistico privo di metodo, e poeta, che era.

E un mistico privo di metodo non è a rigore un mistico. Perché senza un certo metodo quell'andare in senso contrario al nascere si riduce a un solo istante, sia pure fecondo; non si trasforma in un processo, non si consuma nel possibile. Unamuno non si dispone a disfare sino alla fine il suo esser nato, o piuttosto trovato. E allora, necessariamente interviene la luce. Prosegue infatti:

Nel buio le radici chiedono linfa – ma senza luce, – voglion sorbire nell'intima quiete – là nella culla – le acque che protette dalle tenebre – si addormono sotterra, – lasciando che la cima tra le nebbie – cerchi la luce, il cielo. – Chi è figlio della luce è il tuo fogliame – che al sole oscilla – e al sole ostenta in gala la sua veste – di ricco verde, – e nell'ombra notturna illanguidisce – d'intima pena... ma le radici – han sete d'acqua e di terra, hanno fame.

Sebbene non appaia con precisione che cosa siano quella « cima » e quel « fogliame » in codesta metafora dell'albero, l'essenziale è che qualcosa appartenente all'anima e allo spirito, sia « figlio della luce ».

Ma, di quale luce sono figli « cima » e « fogliame »? Vincerà questa luce le tenebre,

le divine tenebre? Qual è questo sole e quale il fogliame che sotto di esso oscilla e ostenta la sua ricca veste di verdura? Poi dirà parlando alla sua anima: « ché t'è la luce e il Sole offesa e morte ». Suggestisce così che si tratti della luce e del sole visibili e solo di questi. Giacché essendo visibile codesta luce non fa vedere, né desta visione alcuna, di vita voglio dire. E il sole? È possibile che sia soltanto questo sole che c'illumina? Rimane sospeso, ossessionante e cieco, questo punto, nella splendida poesia; e la metafora dell'albero, dove appare, resta alquanto isolata, quasi un'interpolazione che minaccia di rompere l'unità poetica.

Perché alla fine la visione appare, ma non in questa luce della quale s'è detto che qualcosa dell'anima umana è figlia. Al contrario, la visione che nutre e vivifica nasce dalle tenebre. Da una parte, dunque, abbiamo una luce e un Sole che non fan vedere né destano la visione, e dall'altra la visione che il cuore raggiunge alla fine, lungi dalla luce, nelle sole tenebre, sua culla.

Non la luce, mio cuore, cerca l'acqua - dei fondi abissi, - lì troverai la forgia - delle visioni dell'amore eterno ... lì stanno le visioni cardinali.

Appaiono, dunque, le visioni dell'amore eterno, venendo dall'abisso, dall'oscura acqua rigeneratrice. Visioni d'amore, che saranno, esse e non altre, il contenuto della fede, le sostenatrici della speranza. E doveva essere così, dovevano nascere codeste « visioni », dalle stesse tenebre, poiché la sete del cuore che ad esse beve, è sete di nascere ancora. Ed è possibile nascere ancora senza giungere, in qualche modo, ad avere la visione?

La condizione del Sole si decifra alquanto, come astro celeste, alla fine di questa essenziale, chiarificatrice poesia:

Questa stessa acqua mite ... è sostanza dei cieli da cui piove, - e il cielo stesso, il cielo in cui si muove - il coro delle luci siderali, - vedrai, se guardi bene, come poggia - e come nello spazio - la Terra sopra il cielo si sostiene: - il cielo sta ai tuoi piedi, cuore mio.

Le « visioni dell'amore eterno » hanno innalzato l'anima al disopra degli astri, del cielo stesso. Certo, perché procedendo nelle tenebre della sua origine nel nido, nella culla dov'è ancora creata, essa vede gli astri, i cieli stessi come creature più lontane di essa dall'eterna creazione, come creature ormai create, una volta per tutte, vita soltanto, mentre il cuore assetato si abbevera al vivere eterno. L'oscuro cuore.

LE TENEBRE DELLA PAROLA

E la parola, la parola che è luce? Sarà essa quel fogliame, figlio della luce e che si bagna e oscilla nella luce? Allora la parola rimarrebbe condannata o almeno interdotta, come nei mistici, i quali, tuttavia, parlano, dando la parola nel momento stesso in cui la negano. Perché la parola è luce. Come può, dunque, manifestare le divine tenebre che l'anima soffre

e sostiene? Quanto lì accade è indicibile, e la parola dice. Può forse cessare d'esser detta, la parola? Questa, come il vedere, è nascita, « qui ». Può accompagnare l'andare dell'anima in senso contrario al nascere? Può essa stessa seguire un moto opposto al suo nascere?

Unamuno, s'è già detto, non è un mistico, poiché non va innanzi per quella strada. Oltrepassa la fase iniziale, è uomo di pensiero in fin dei conti e di volontà dal primo momento, riconosce ed esprime la sua esperienza, il suo sentimento e l'angoscia, il conflitto che glie ne deriva.

Ma è tanta la sua fede nella parola, tanto il suo attaccamento ad essa, il suo amore, che quel conflitto, in realtà, non giunge a porsi nella parola. Altro sarà il luogo in cui apparirà. L'ama così, anche spoglia di quel che sembra essere la sua essenza e la sua funzione, il dire e il senso.

Giacché quanto alle « visioni dell'amore eterno », non le conoscerà. Nel nido, nella culla che fluttua nelle oscure acque, non sa. E da esse è respinto alla spiaggia che è vita, alla terra ferma dov'è necessario il sapere. È la sua prova. La prova — una — cui le tenebre lo sottopongono. Gli lasciano la parola, ma senza il dire e il senso. Ed egli giunge ad amare un tale modo d'avere la parola:

Non sapere vorrei quel che dicessi, — non dire nulla, parlare soltanto, — con parole aggiogate senza senso — effonder l'anima.

Così vuole; ma perché? E se c'è un perché, c'è una finalità, un certo metodo:

Chiare mattine colme di speranza, — quieti meriggi del vivere nudo, — notti silenziose di dolce riposo, — parlate forse? ... E poi... che? Non lo so! Ma cosa importa? ... Non cercate la lettera che uccide, — ma lo spirito, che ci dà la vita: — cosa ha voluto dire? parla... smetti! — Cercate l'intimo! — ... Se vi lasciassi in cuore un vago tremolo — come questo che scende dalla torre, — e ci chiama a preghiera, tutta l'anima — vi lascerei.

Parlare, dunque, senza dire nulla per lasciare tutta l'anima; senza dire nulla per dire qualcosa che abbracci il silenzio.

Parlare senza senso, in lingua sconosciuta o in nessuna lingua, per parlare la lingua della speranza...

Della speranza, che si rivela necessaria, poiché l'uomo che torna dalle tenebre non sa più nulla. Ma sapere è forse necessario, per lui che nelle tenebre ha la sua culla? Non soffrirà il cuore assetato di una fame, di un'essenziale, fondamentale fame? E se la sete genera visioni, la fame, la fame d'essere, chiede conoscenza.

Prima di darsi a codesta fame, conosce la distruzione della parola. Si direbbe che la consegni, che la sacrifichi in pegno. Che la distruzione della parola sia il sacrificio offerto per ottenere il placamento della fame che già lo tormenta. O meglio fami, giacché è fame d'essere che si sostiene di speranza, e fame di darsi, di dare tutta l'anima. Perché chi patisce queste fami vuole non soltanto mangiare, ma essere mangiato.

E la parola sacrificata si offre casta, bianca, parola sola, anima di parola:



1 - Jackson Pollock: 1. *Self Portrait c. (1933)*



2 - Jackson Pollock: 54. N. 15 (1951)

Parole verginali, dolci, caste, — monoritmiche, gravi e profonde — parole che ricordan sere tenere — illanguidite.

Questo tema della parola che non dice niente per dire tutto, parola di una lingua sconosciuta che irrompe nell'ignoranza, nel non sapere, si presenterà sempre nella poesia di Unamuno e anche nella sua prosa. Testimonianza della sua adesione alle tenebre, pegno di sacrificio, offerta suprema all'illimitata speranza di cui sempre più avidamente si andrà nutrendo.

Quel che per un momento sembrava voler divenire metodo, non lo è. Era, è offerta e sacrificio.

LA LOTTA

Unamuno non insiste nel sacrificio, e neppure nell'offerta. Il suo dare è diverso, sebbene del sacrificio abbia la comunicazione trascendente e dell'offerta ciò che in essa è sempre di voto. Voto, la cui sostanza è in Unamuno l'alimento della volontà che mantiene l'originaria, metafisica fame d'essere. E così innalzata dalla volontà la fame d'essere diviene passione di esistere.

Sete di vivere, fame d'essere, passione di esistere. Questo necessariamente deve dare una vita e una storia di passione, poiché tutte le dimensioni della vita umana gli servono di alimento e di strumento. E unisce la passione del padre a quella del figlio — in quanto è umano, s'intende — a immagine e somiglianza.

Non solo nella sua vita ha voluto essere padre, don Miguel; volle con divoratrice passione generare nella storia. A tratti faceva sentire che avrebbe voluto essere padre di tutti gli spagnoli, cioè della Spagna; che l'amava con la furiosa passione di chi vuol dare vita e legge. E lo si sentiva combattere con un qualche oscuro dio iberico, cosa che d'altronde fluttuava nell'aria della Spagna di allora. Si ricordi la poesia « Al Dios Ibero » di Antonio Machado.

(Forse la vera, profonda lotta della Spagna è quella per liberarsi da quell'oscuro dio dalla figura e dal volto sconosciuti. Problema d'impenetrabile oscurità, di un'oscurità non d'acqua ma di pietra. In qualche luogo di Spagna deve stare codesta pietra prima, codesta ara di sacrificio che reclama, di quando in quando, sacrificio di sangue e di pensiero: che non cessi di correre il sangue e che non corra il pensiero).

Ma poiché la passione di Unamuno non si accontentava di nulla, amò la Spagna nella trans-storia o nella metastoria; fece d'essa la sua Dulcinea, com'egli stesso dice. Si veda in specie la *Vida de don Quijote y Sancho*. Ebbe la visione e il sentimento della « Spagna ver-

gine» per usare la felice espressione del suo fratello di generazione, Ángel Ganivet. E di essa non si può essere padre, ma ostinato visionario, cavaliere sognatore, umile e, talora, disperato Chisciotte.

In codesto amore fu casto. Si capisce da tutta la sua opera che lo fu in tutto. Le sue poesie, quando non sono di terra, materna, feconda terra, sono di neve; neve di alta cima vista solo dal cielo e che sciogliendosi porta via con sé il suo azzurro e il suo silenzio. Neve che quando cade in terra si disfa in bianchezza: *Fiori del cielo i fiocchi, - molli gigli liquefatti*. Possono essere simboli di Dulcinea e della metastoria, venuta dal cielo e che cadendo nella storia si scioglie nel suo fuoco, ma insieme lo protegge e lo copre. Per quella celeste bianchezza, la storia è toccata un momento da qualcosa che, se non la salva, salva però da essa l'uomo che la vive; lo salva dalla sua asfissiante, opprimente lotta; dalla sua pochezza.

E così nella purezza dell'immagine metastorica di Dulcinea, si placa la passione storica di generare, di dare vita e legge. Perché è amore contemplativo, e nient'altro.

E solo l'amore che trova il suo oggetto in una figura o in un essere non vulnerabile, placa l'avidità d'essere, la tiene sospesa, la trascende. E sebbene quest'essere, oggetto dell'amore, appartenga e abbia storia e passione, si trova al di là della storia, librato su di essa, in atto d'illuminarla.

Nella bianchezza della neve e di Dulcinea, è già una presenza di luce; sono figure, forme della luce.

Ma anche la morte può essere bianca. Unamuno piuttosto che conoscerla sente la sua presenza, che in alcune epoche della sua vita dovette essere quasi costante, nel momento in cui la sua maturità è in pieno vigore, e che può essere indicato dall'epoca dei sonetti del *Rosario* fino alla sua morte. Ma la morte manifesta la sua presenza specialmente nel *Rosario*, in *Teresa* — strano libro d'amore —, in *Rimas de adentro*.

Dinanzi alla Morte, quasi personificata di fronte alla vita, si produce in don Miguel un movimento pendolare, tipico di chiunque si afferma nell'esistere. Un movimento pendolare, nel caso di don Miguel, tra rassegnazione e disconformità. « Rassegnazione » è il titolo di uno dei sonetti che chiudono le sue *Poesie*, del 1907. « Irresignación », quello di uno del *Rosario*, del 1912. In questo libro si apparta o sembra appartarsi, nella disconformità, la passione e la volontà dell'esistere. Appartarsi da qualcosa che altrove è accettata da Unamuno, il « nudo vivere », che qui lo induce a chiedersi, ad esclamare (*La vida de la muerte*): « questo vivere, ch'è il vivere nudo, - non è forse la vita della morte? ».

La rassegnazione in questo luogo, tappa della storia del suo spirito, si allea alla memoria e alla morte. La memoria è come il luogo dove sprofondare dolcemente, nella mollezza di ciò ch'è stato. Riappare la pietà, la religione delle viscere e del cuore. E troviamo un equivalente di « il cielo sta ai tuoi piedi, cuore mio » nel sonetto *Mi cielo*, uno dei più splendidi che siano stati foggiate in lingua spagnola e che non resistiamo a trascrivere intero:

Giorni di ieri che in corteo d'oblio — alle stelle portate il mio tesoro, — non fate parte del celeste coro — che canterà sopra il mio eterno nido? — Oh, Signor della vita, non ti chiedo — se non che il passato per cui piango, — infine attorno a me fatto sonoro, — mi dia il conforto del bene perduto. — Rivivere il vissuto è quanto anelo, — e non vivere ancora nuova vita; — verso un eterno ieri fa che il volo — io muova senza un'altra dipartita, — perché, Signore, non hai altro cielo — che di mia gioia colmi la misura.

Da questa suprema accettazione del passato, del vissuto, tanto contraria all'ansia di vivere eternamente — di essere ancora generato o di risuscitare —, da questo « Cielo », il pendolo oscilla verso il suo polo estremo: l'incontrarsi con Dio, l'apostrofarlo quasi, in ansia disperata ed esasperata di esistere. E Dio, non è già il Signore della Vita, ma il Dio dell'esistenza o dell'esistere, il Dio da cui si *esige* che esista. Che esista come esistente e non come Signore della Vita. Giacché come Signore della vita, ha solo quel cielo; un destino di morte, di sonno, di sogno, senz'altro futuro che l'ieri.

Sogno, morte, vita. Il sogno contiene tanto la vita quanto la morte. Giacché vita e morte non sono separate da un abisso e in Unamuno è quasi impossibile distinguerle. La vita non finisce con la morte, ma affonda in essa, come in un ampio grembo materno, come nel sogno iniziale dove terminano tutti i sogni, anche quelli della speranza irraggiungibile. La speranza non si estingue con la morte, affonda in essa come un sogno, sostanza della stessa vita che la morte accoglie e alberga. La morte non finisce con la vita, giacché la vita — essa soltanto — non la trascende, è morta come la morte che, a sua volta, ha la sua vita. E morire, se non si è avuto che vita, è rimanere dove si è sempre stati, nelle braccia della morte. Nel sogno che della morte ha il dormire e della vita il sognare.

Leggiamo nel sonetto « Morte »: *Tu sei sogno di un Dio; quando si desti — al seno tornerai da cui sorgesti?*

Sogno di un Dio... Questo è il dubbio tragico che assale Unamuno, quando le oscure acque della divina tenebra lo restituiscono al « qui » ove deve rassegnarsi ad essere soltanto. Essere lui, Miguel de Unamuno, con tutta la sua vita terrena, ma essere. E la vita, sogno della morte, non dà certezza d'essere, dà fame. E la fame accettata dalla coscienza ed innalzata a volontà, crea il dubbio. Giacché il dubbio nasce necessariamente dalla solitudine. Dalla solitudine che si fa quasi sostanza, quando la volontà dell'individuo s'immedesima, si fa una sola cosa con il « se stesso » individuale. E allora avverte il nulla e, se la coscienza non ha perduto la sua lucidità, si vede in tutto il suo abbandono. Affermando se medesimo, con tutta la sua volontà, l'individuo paradossalmente conosce l'insufficienza del suo « assoluto ». E allora affronta faccia a faccia, al tempo stesso, Dio e la possibilità dell'ateismo.

Unamuno, poeticamente, unisce questi due momenti. Poiché, non rassegnandosi a non esistere, non si rassegna neppure a che Dio non esista. È questo il suo combattimento, la sua tragica lotta. E così manifesta e vive la tragedia cristiana, in un duplice senso.

Perché al protagonista tragico, della tragedia greca, si può applicare l'espressione di

Pindaro, che Unamuno ripete come un motivo costante nella sua opera, specialmente in quella non poetica. In quella poetica, vi allude piuttosto. Che « l'uomo è il sogno di un'ombra » o « ombra di un sogno » o « di sogno », dice. Sotto la luce degli dèi olimpici e nell'ombra del dio sconosciuto che può non esistere, o non esistere ancora, Edipo si strappò gli occhi vedendosi ingannato e Antigone entrò viva nel sepolcro « per aver servito la Pietà ». Antigone, più vicina al destarsi cristiano, avrebbe potuto, se fosse rimasta tra i vivi, raggiungere quel momento di pienezza del tragico, che Unamuno esprime in forma pura nel sonetto « La Oración del Ateo » (*Rosario*):

Odi il mio prego, Dio che non esisti, - e nel tuo nulla raccogli i miei gemiti ... Che grande sei, mio Dio! Sei così grande - che sei soltanto Idea ... Soffro a tue spese, - Dio inesistente, ché se tu esistessi - esisterei veramente anch'io.

Ma in verità questo Antigone non l'avrebbe potuto dire, poiché nella sua religione, nella pietà greca mancava la nozione del Dio esistente, e a lei in particolare la solitudine che nasce dalla volontà d'essere. È un lamento precristiano, ma già dentro il Cristianesimo, un lamento che solo la presenza, la conoscenza di Cristo può liberare. Se fosse ateismo, sarebbe un ateismo « positivo », che solo nel Cristianesimo storico può esistere.

Giacché Cristo ha rivelato l'esistenza di Dio, che senza di Lui è Signore della Vita, o Dio dell'Essere. Neppure Giobbe avrebbe potuto lamentarsi in quel modo; si lamentò solo d'esser nato impuramente, di dover morire e intanto di soffrire ingiustizia. E sebbene nel fondo di tutto questo palpitasse il lamento di non essere e di non esistere, non poté tuttavia farsi esplicito. Mancava « il positivo », il contenuto della speranza che è, quando non agisce efficacemente, ciò che libera la disperazione.

È questa disperazione che Unamuno così lucidamente manifesta, è la disperazione della suprema, rivelata speranza.

IL CRISTO LUNA, MEDIATORE DELLA LUCE DI DIO

Dalla speranza nasce la disperazione in questo momento tragico. E di tra la disperazione s'alza la speranza, che ha da quella la sua forza. Il dubbio, dunque, intellettuale o razionale, viene sopravanzato da questa dialettica della disperazione e della speranza che disegna uno strano movimento, non più pendolare, ma piuttosto come di spirale; l'eterna spirale in cui si risolvono le contraddizioni dello spirito.

È la speranza che s'erige, la speranza sente desiderio e necessità di luce e di visione. Perché la speranza attiva è inseguire il nascere.

Nascere è darsi alla luce, apparire nella luce ad essere visto e a vedere, per lo meno. Guardare è già esser nati, ma come semplice fatto. Ma quando si desidera nascere ancora bisogna darsi alla luce.

E sebbene Unamuno non ne abbia coscienza, è inevitabile che ciò gli accada. La lotta con la luce gli si presenta inevitabilmente in un certo momento della sua lunga passione. Si mostra confusa in molte delle sue poesie e dei sonetti dei libri che abbiamo citati. E appare pacificata, domata, in quell'ineguagliato poema della lirica spagnola di questi tempi, che è *El Cristo de Velázquez*.

È il poema a Cristo morto, che affonda nella morte crocifissa. Il Cristo mediatore che raccoglie nelle tenebre della sua morte la luce di Dio. Morte, tenebre che cessano così d'essere condannate o abbandonate. Unamuno non può staccarsi dalle tenebre dove il suo essere si sente cullato. Non si getta a esistere bruscamente, anche in questo dissimile da Kierkegaard e da qualsiasi altro filosofo in cui in qualche modo si verifichi il « salto esistenziale ». Questo prova il suo negarsi al metodo in filosofia, il suo procedere di poeta.

Non si stacca dalle tenebre, dalla notte. Cristo è Luna di Dio nella notte umana, e perciò si fa umano. Per questo è l'Uomo, l'unico. Per Cristo l'uomo esiste, può esistere: luna di quella Luna?

E il ricevere la rivelazione dell'uomo per mezzo di Cristo, l'Uomo, Luna di Dio, doveva accadere nella morte. E dalla morte Cristo irraggia la luce del Dio vivo, ché se non fosse così, gli uomini resterebbero soli di fronte alla morte, inesistenti, abbandonati da Dio. Perché gli uomini non possono cessare di vivere nelle tenebre, loro mezzo. E la loro vita non può cessare d'essere sogno. Solo Egli veglia.

Ed è presenza e sguardo; presenza dell'abisso della divinità che mostra la sua bianchezza.

E poiché non v'è presenza viva senza sguardo, né luce di verità senza di esso, Cristo guarda dentro di sé, nel Sole.

La religione poetica di Unamuno sfiora a questo punto l'insondabile. Questo Sole, l'unico, il Sole della vita dell'anima — Sole di Dio — « albeggia ». Che non si può parafrasare dicendo: « è l'alba eterna delle anime vive ».

Dentro di te tu guardi, dove albeggia — il sole eterno delle anime vive. — Bianco il tuo corpo è come lo specchio — del padre della luce, che dà vita; — bianco il tuo corpo al modo della luna — che morta gira intorno alla sua madre, — la nostra stanca vagabonda terra; — bianco è il tuo corpo, come lo è l'ostia — del cielo nella gran notte sovrana... È sogno — Cristo, la vita, ed è veglia la morte.

Ma la morte è veglia perché in Cristo e attraverso di lui il sole la guarda: *Tu salvasti la morte. Apri le braccia — alla notte, che è nera e così bella — perché il sole di vita l'ha guardata — coi suoi occhi di fuoco; ché la notte — così bruna la fece il sole, e bella ... Bianca luna — come il corpo dell'Uomo in croce, specchio — del sole della vita, che non muore.*

Codesta luce non la si può confondere con quella della pura ragione, della pura cono-

scenza. Non smentisce, codesta luce, l'acqua che nell'oscurità l'anima beveva, nelle divine tenebre. Anch'essa è acqua, acqua vivente: sangue, luce versata:

T'avvolge Dio, tenebre da cui sgorga – la luce che rifletti; ma nascosta – senza il tuo petto, suo specchio. Tu togli – alla notte profonda il più segreto – della Divinità, il suo bianco sangue, – luce versata; perché Tu, l'Uomo, – corpo prendesti dove l'incorporea – luce, ch'è tenebre per l'occhio umano – corporeo, amando s'incarna in un corpo. – Per noi, Signore, Tu facesti Dio.

E così, Dio esiste. E l'uomo Unamuno può darsi alla parola, che è il suo modo di darsi alla luce.

Le idee contemporanee

SIMBOLISMO E REALISMO

INTORNO ALL'ANTOLOGIA DI CASTELLET

In una rassegna spagnola di questa rivista (n. 11, 1960) accennammo all'antologia di José Castellet, Veinte años de poesía española (1939-1959), Editorial Seix Barral, Barcelona, 1960. È apparsa ora in veste italiana a cura di Dario Puccini presso Feltrinelli (Milano, 1962) con il titolo Spagna poesia oggi, La poesia spagnola dopo la Guerra Civile, con numerose varianti (in più e anche in meno) dello stesso autore all'introduzione e alla scelta, che in particolare si è ampliata con gli anni 1960 e 1961.

Non possiamo non ribadire e puntualizzare il nostro profondo dissenso dalla teoria e dalla pratica antologica del Castellet all'occasione di questa malleveria concessa dall'amico Puccini con generosità, a nostro parere, di molto superiore ai meriti intrinseci; resta qui secondaria ogni considerazione sull'allestimento esterno di tale edizione italiana, che ci interessa nella sostanza del suo possibile inserimento nella vivente cultura italiana.

Bisogna, anzitutto, sbarazzare il campo da un grave equivoco, nel quale sono caduti i critici benevoli con il lavoro del Castellet, su piano politico di letteratura militante: sia Carlo Bo, che gli conferisce la qualifica di «antologia-manifesto», sia lo stesso Puccini, che ne giustifica l'«apodittica programmaticità» (nella Premessa all'edizione italiana) con la situazione attuale degli scrittori spagnoli costretti a un «resistenzialismo» ad oltranza, sia Vigorelli che la denomina «manifesto infernale» e accenna a «convinzioni morali e civili». Vale la pena combattere il tiranno alterando la storia e l'essenza della poesia con un'estrema e parzialissima polarizzazione teorica e di gusto, coartando la ricchezza e complessità del Novecento poetico spagnolo? O non si rischierà di rompere un fronte comune, una sorta di C. L. N. culturale, dove alla pari operino cattolici e marxisti, neosimbolisti e realisti, tremendisti ed esistenzialisti, epicizzanti e neocrepuscolari, ecc.? O non si compiacerà il tiranno di un unico livellamento formulistico all'insegna del cosiddetto realismo, che è il più consono alla meccanica semplicità del suo governare?

Opiniamo, insomma, che il margine di giustificazione politica sia troppo angusto rispetto alla

enormità del naturalismo evoluzionistico dell'autore; naturalismo antiquato e tipicamente metafisico sotto l'ammanto di un fittizio e occasionale storicismo di propulsioni esterne alla poesia. Se la poesia è privata della sua umana, personalistica, categoriale autonomia nel concerto delle altre attività autonome alla pari per storica conquista, è chiaro che essa poesia cade alla mercé di eventi esterni e si squalifica.

Il formulismo ossessivo e tautologico del Castellet si fonda diacronicamente — dal 1870 al 1959-1961 — sulla distinzione fra « tradizione simbolista » e « atteggiamento realista », segnante due epoche nettamente, qualitativamente separate: il simbolismo dal 1870 al 1939, il realismo dal 1939 al 1959-1961, il periodo antologizzato. Ancorché il Castellet ammetta sul piano della prassi varie fasi di transizione (come quella dal 1931 al 1939) o di mescolanza tra forma ancora simbolista e contenuto realista (come quella dal 1939 al 1950), resta salvo il principio metafisico, giacché in tali transizioni e miscele quello che conta è l'ingrediente realista, come vedremo.

Tesi grossolana e semplicistica, ove appena si pensi alla complessa e variatissima storia interna del simbolismo europeo, che ha sofferto e continua a soffrire nel suo seno tutta la problematica del realismo, della socialità, dell'occasionalismo politico. Vorrei consigliare al Castellet la lettura dell'eccellente ricerca cronologica del Décaudin sulla crisi del simbolismo francese a cavallo del secolo. Ne ho accennato nel mio Machado (2^a ed., pp. 104-5) a proposito dell'intimismo di Soledades, che ho tentato di collocare all'estremo crepuscolo della « révolution poétique » (1885-1891), quando la nuova generazione postdecadente insorse contro il pessimismo, la deliquescenza, il disgusto di sé, lo spleen, la confusione tra arte e vita, e il poema fu riorganizzato nel suo ritmo e nella sua struttura sul fondamento di risorte speranze romantiche nella cordialità, bontà, verità della Parola poetica. Al livello del ricostituito neosimbolismo e specifico classicismo novecentesco (1912-1920) è da collocare il fiore della lirica machadiana da Campos de Soria a Olivo del camino, coevo del Cimetière marin di Valéry. È un Machado, si vedrà, perfettamente contrario al fantasticato dal Castellet.

Ad ogni modo, qualunque periodizzazione è accettabile, purché metta in luce determinati valori di ciascun periodo, esattamente storicizzati e inalienabili, intrasferibili. Potremmo addirittura concedere come valido il criterio evoluzionistico e teleologico del critico spagnolo, che valuta e sceglie sul metro della classe politico-sociale condizionante il ciclo evolutivo della poesia; purché, ancora una volta, si rispettino le strutture e i valori di ciascun periodo, qualunque sia, della pretesa evoluzione classista. Lamentiamo che Puccini (o Castellet) non abbia accolto nell'edizione italiana la Justificación iniziale; in essa Castellet si mette da se stesso alle corde: dopo aver rifiutato il tipo meramente estetico, eliotiano (?), « comparativo », di antologia poetica, si accorge che il metodo meramente « storico » è insufficiente senza una previa intuizione della « qualità letteraria », senza una « reazione emotiva » (« l'elemento primordiale in ogni critico » di Eliot, qui d'accordo con la « bacchetta magica » dell'encomiato E. Wilson) nella scelta dei testi, sì che la critica letteraria (ovviamente!) consiste nell'assunzione razionale dei complessi motivi della prima scelta. L'implicazione antinomica è flagrante, e ne discuteremo ancora per secoli avvenire. Nella fattispecie quel che conta

è dimostrare che la « reazione emotiva » del Castellet non si dialettizza, non è elaborata nella ragione storica, ma è la stessa ragione storica presunta, parziale e grammatica del suo generico realismo.

Infatti, il Castellet pone sotto il segno negativo l'intera tradizione simbolista e qualifica positivamente per sé l'atteggiamento realista. Da un brano soppresso nell'edizione italiana (ma strettamente legato al resto) ricaviamo che il poeta simbolista è un conformista con il potere borghese, che detesta in astratto, tentando di risolvere su piano ideale la contraddizione e scrivendo per nessuno; la sua poesia è irrealista, evasiva, estetecista, da poeta privilegiato, torre d'avorio, solitario, illuminato, stregone di parole, socialmente irresponsabile, irrazionalista, e altre note tautologiche della sfilza consueta. In Italia ci risultano di vecchia memoria attraverso certo movimento del « realismo lirico », guidato dai Capasso e dai Fiumi, oltre che da nostrani marxisti del neorealismo già quasi tutti in disarmo per un'ondata di nuovi crepuscolarismi, ermetismi espressionistici, dadaismi linguistici, ecc.

Il poeta realista sarebbe il contrario: uomo tra uomini in una stessa impresa sociale; canta la vita dell'uomo da una prospettiva storica, sente la validità della propria poesia come sintomo ed espressione di altre esperienze vitali e personali; usa un metodo storico-narrativo, inteso a una ricreazione tipificata della realtà, in cerca del significato immediato e reale della parola, di un linguaggio colloquiale e piano; sente la propria responsabilità sociale, ecc. Il trionfo del realismo dipenderà dai poeti stessi, ma anche dalla distensione internazionale e dall'avvento dell'era della pace. Giacché la sorte della poesia per l'ingenuo marxismo del Castellet dipende dal governo e dalla classe sociale dominanti: il simbolismo è legato alla borghesia fin dalle origini con la sconfitta della Comune (quasi che il fanciullo Rimbaud non fosse sceso in piazza e non si fosse educato agli ideali della Comune, come si legge in qualunque manuale); il poeta diventa realista via via che la borghesia declina e gli permette di ribellarsi contro di essa, non più idealmente, ma su piano reale. E così per le generazioni del '98, del '27, di « Garcilaso », del '50, di oggi, secondo che la Spagna resti feudale o cominci a liberalizzarsi, comandi Primo de Rivera o sorga la repubblica, accada la Guerra Civile o di recente scioperino gli operai. Puccini, interpretando il pensiero dell'autore, premette a ciascun anno della scelta antologica i principali accadimenti politico-sociali insieme con quelli letterari. Ad esempio, per il 1951: « Sciopero generale a Barcellona. Franco rimaneggia il governo. Juan Goytisolo scrive il suo primo romanzo Juego de manos. La colmena di C. J. Cela. Muore in esilio P. Salinas »; seguono poesie di Ángela Figuera Aymerich, L. Rosales, G. Celaya, B. de Otero; nessuna di tali poesie ha a che fare coi detti eventi; trattasi d'un clima d'insieme e di fondo, un tipo di cronologizzazione politico-letteraria parallela, come si usava nei vecchi manuali di ascendenza positivista: ad esempio, nel capitolo IV della letteratura di Hurtado e Palencia è stilata una Serie dei sovrani e una Cronologia dei fatti salienti del Medioevo: aiutano a spiegare circostanze esterne delle opere letterarie. Qui, invero, tali notizie dovrebbero avere importanza storica e interna allo sviluppo dell'atteggiamento realista; il che non abbiamo la fortuna di comprendere, essendo per noi incomparabili la linea politica e la linea letteraria al di là del genere rettorico dimostrativo (« laudandi et vituperandi »), sempre che si tratti di personaggi ed eventi rettoricamente famosi.

Avendo in mano i due poli, negativo del simbolismo e positivo del realismo, il gioco storiografico

è semplice: si tratta, non tanto di documentare l'inclinazione al realismo nel ventennio 1939-1959 (il che sarebbe legittimo e in qualche guisa — molto delicata e molto ardua — giusto e probante), ma di ricostruire interamente la storia della poesia spagnola dalla fine dell'Ottocento (se non dalle *Jarcias* e dal *Cid*) a oggi in chiave realista, escludendo persone e testi di estranee esperienze (conglobate nel mostro simbolista) e rilevando unicamente le anticipazioni, presentimenti, graduali affermazioni e finali trionfi del « realismo storico » espressamente formulato e desiderato dal Castellet.

I risultati dell'operazione sono in succinto i seguenti. La tanto faticosamente conquistata unità storiografica di 98 e modernismo (fratelli Machado, unamunismo di Juan Ramón, novantottismo retroverso di Valle-Inclán, amicizia intima di Machado e Juan Ramón, educazione non comune ma unica nella *Institución libre de enseñanza*, Platero deliziosa lettura di Giner, Bécquer maestro di don Miguel e di Juan Ramón, il *Cid* di Manuel Machado, ecc.), dunque, l'unità di 98 e modernismo, solo e a malapena didatticamente separabili, è disintegrata, così che il 98 è messo in salvo da ogni contaminazione modernista, cioè diventa estraneo al simbolismo e s'impersona in due soli poeti eminenti e validi: Unamuno e Antonio Machado di Campos de Castilla.

Si sa che l'invenzione critica di un Unamuno antimodernista (per Onts è, invece, il più grande dei modernisti) è di Cernuda, e da antimodernista a « realista in senso ampio » (?) il passo è breve, almeno per il Castellet, il quale si fa forte dei vieti argomenti dell'antimallarmismo e antiverlainismo di Unamuno, quasi che il simbolismo ispanico di Unamuno e Juan Ramón — del positivo e della luce — non sia il contrario della negazione e dell'assenza, come più volte si è cercato di dimostrare. E sorvegliamo pure sui tormenti mistici ed esistenziali di don Miguel...

Fondata la norma sul 98, per il Castellet il simbolismo modernista è un'anormale eccezione a carico di un solo, Jiménez, « poeta profondamente individualista, slegato, o volontariamente distaccato dalla società in cui viveva » (e la *Institución*? e la *tertulia del sanatorio*? e la sua casa madrelegna? e le riviste su cui scopriva e incoraggiava i giovani poeti fino a Hernández? e l'infinità di interventi duri rigorosi inflessibili nella vita culturale del Paese per anni per decenni?). Qui per il giudizio negativo sulla poesia modernista (« pezzo da museo ») il Castellet segue Max Aub: a Juan Ramón non interessa la realtà, ma la sensazione della realtà; e che significa? Comunque, il Castellet non si accorge della contraddizione in cui cade: se, come afferma, Juan Ramón tentò di inserire la poesia spagnola nelle correnti poetiche europee coeve al tempo in cui Machado con Campos de Castilla aderiva al realismo (in verità in questo tempo Juan Ramón e don Antonio modernisti avevano concluso varie raccolte di poesia), non era forse novantottista tale programma di europeizzazione della provinciale cultura spagnola? E con che cosa si poteva europeizzare la cultura spagnola se non con la lezione dei letterati e artisti allora esistenti e che, guarda il caso, appartenevano alla civiltà del simbolismo inestinto?

Per la Generazione del 27 torna la testimonianza di Cernuda: fu simbolista, francesizzante, metaforizzante, gongorina, assolutista e irrazionalista. Castellet, naturalmente, non tiene in nessun conto un'amosa critica, che ha dimostrato la completa castiglianizzazione (anche sub specie andalusa) delle correnti franco-belghe-germaniche da parte di Lorca e compagni: passaggio dall'ultraismo

al creacionismo, il surrealismo diventato «superrealismo», mediazione catalana e mediterranea del cubismo nell'ode a Dalt di Federico, valerismo interamente decantato nel cristallo naturale e positivo della strofetta guilleniana, proustismo filtrato nel concettismo neocancioneresco di Salinas (come mostrò Spitzer in un memorabile saggio), l'artista di Joyce simulato nella contenuta passione di Alonso, ancora Joyce Rimbaud Freud Rousseau, rinverginati nella foresta del neoromanticismo alexandrino, per citare qualche processo di metamorfosi nella originalità di una grande generazione graziata dalla Poesia, per la sua buona volontà e il suo lavoro spirituale e tecnico.

Si passa a... Machado, e qui ci stropicciamo gli occhi nell'apprendere che il Machado che conta per questi giovani, guidati dal loro riconosciuto maestro Castellet (si legge nell'ultimo risvolto della copertina italiana), è il Machado realista del discorso dell'Accademia (1931); è citato anche un passo del 1924. Dicasi in breve che Machado non si è sognato mai di parlare di realismo; che non ha nulla a che fare con il realismo il doloroso e tragico quesito machadiano della oggettività e fraternità dell'Altro nella intimità del poeta, nell'intimo fluire della propria coscienza. Citiamo dallo stesso C. «Il mio sentimento, insomma, non è esclusivamente mio, ma piuttosto nostro. Senza uscire da me stesso (sottolineo), noto che nella mia sensibilità vibrano altre sensibilità e che il mio cuore canta sempre in coro, anche se la sua voce è per me quella dal timbro migliore. Che lo sia anche per gli altri, questo è il problema dell'espressione lirica»; M. dice «senza uscire da me stesso»; riconosce che la propria voce è quella dal timbro migliore; l'oggettività poetica è ancora consegnata al duro lavoro personale e intimo del poeta. In nessun luogo del detto discorso Machado attacca il simbolismo, si invece l'epigonismo postsimbolista e le degenerazioni del soggettivismo romantico. La sua tavola dei valori sta nell'ambito del simbolismo: allude certamente alla Saison di Rimbaud dove rievoca se stesso quale poeta di Soledades: «Il poeta esplora la città più o meno sotterranea dei propri sogni e aspira all'espressione dell'ineffabile... È il momento letteralmente profondo della lirica, in cui il poeta discende nei suoi propri inferni...»; e nei Complementarios: «La poesia occidentale ha in Rimbaud la sua estrema espressione dinamica. Dopo Rimbaud la poesia francese entra in un periodo di disintegrazione». Nulla è cambiato, caro Castellet, nella poetica machadiana del '31: «la poesia è definita parola essenziale nel tempo come negli anni del modernismo letterario (quelli della mia giovinezza) [sottolineo con soddisfazione]» e la poesia moderna è fatta incominciare con Poe, non certo un realista e non certo gradito al Castellet. Si aggiunga Heine (un certo Heine maestro già di Bécquer)! O il Castellet non sa leggere? Machado dice ancora: «Il momento profondo della lirica, che coincide con il culto alquanto superstizioso del subcosciente, lasciò alcune opere immortali; tra esse quelle di tutta una scuola perfettamente riuscita: il simbolismo francese». Machado fu antiverlainiano (dopo aver ricevuto un grande influsso da Verlaine), e quindi rivide i suoi rapporti con Dario e Juan Ramón, ma non antimallarmiano; con Mallarmé non s'accordava sul limite dell'uso simbolico rispetto al proprio, non sulla sostanza del profondo: «Ma Mallarmé sapeva anche — e questo è il suo forte — che vi sono profonde realtà che mancano di nome e che il linguaggio che usiamo per intenderci tra noi uomini esprime soltanto ciò che è convenzionale e obiettivo, intendo qui per obiettivo la privazione della soggettività, cioè, i termini astratti nei

quali gli uomini possono essere d'accordo per eliminazione di ogni contenuto psichico individuale [qui il valore della obiettività linguistica è quasi nullo poeticamente, o almeno ovvio quale eccipiente del portante simbolico che conta!] Nella lirica, immagini e metafore sono, dunque, di buona qualità, quando si usano per supplire la mancanza di nomi propri e di concetti unici richiesti dalla espressione di ciò che è intuitivo... » (in *Notas sobre la poesía*). Machado era in disaccordo coi poeti del '27 per ragione diversa da quella supposta dal Castellet: li credeva antiromantici, « meccanico-onirici », remoti dalle immagini della lirica simbolista e della musica di Wagner, ecco tutto. Un segno curioso di una segreta tradizione rimbaudiana sta nell'ultima poesia scritta da P. Salinas, *Futuros*, glosa a un verso di Lope de Rueda, « Como todo acaba en a », triste gioco sulle vocali: « Porque todo acaba en a e, i, o », « porque nada acaba en u », e l'ultima quartina:

En la cima del pasado
cantando el futuro está.
Calla y óyele: ya es tuyo.
Porque todo acaba en a.

Il Castellet accenna al periodo della Guerra Civile, quando i poeti militanti per la repubblica, anche i più refrattari non perdettero l'occasione di una poesia, naturalmente, realista. Quanto sia astratta la formula di questo realismo si nota qui, dove nessun accenno è fatto alla risurrezione del Romancero in tale periodo, e il Puccini per suo conto ha dovuto ricordare in nota la sua bella antologia *Romancero della Resistenza spagnola* (Feltrinelli, 1960), fondata sulle conosciute sillogi di Prados e Moñino, Spender, Alberti, ecc. È la tradizione epica, non realista quotidiana e colloquiale, dei grandi miti della patria l'onore la libertà; continua ripresa tecnica della ballata; si vedano certi attacchi: « El hijo de la gran Mula » di Bergamín dal romance « El hijo de Arias Gonçalo », « Recordad bien: era julio » di Agraz da « Recordad los que durmiendo », « i Traidor Franco, traidor Franco » di Bergamín sul ritmo « Moro alcaide, moro alcaide » e il contenuto dei romances sul tradimento del Conde don Julián che guidò l'invasione dei Mori (« Madre España, ¡ay de ti!... por un perverso traidor | toda eres abrasada »); è la stessa « madre santa » invocata da Machado nel sonetto *A otro conde don Julián, che abbia pietà del « traidor », non senza memoria della Profecía del Tajo di Fray Luis de León presente nella poesia machadiana della Guerra*); anche l'arcivescovo di R. Dieste rievoca don Orpas (« Maldito de ti, don Orpas, | obispo de mala andanza: | en esta negra conseja | uno a otro se ayudaba... que por sola una doncella... causen estos dos traidores | que España sea domeñada », e Dieste: « El arzobispo en el medio, | a su diestra el general... »). Ma il Castellet esecra il comparativismo letterario e non si occupa di diacronie e tradizioni interne, nazionali o nazionalizzate.

Circa gli anni 1939-1943 di Juventud creadora e della rivista « Garcilaso », e di Hijos de la ira di Alonso, il Castellet si appella a un ottimo studio di Alarcos sulla poesia di Otero, interamente distorto in favore della propria tesi. Il saggio di Alarcos è essenzialmente monografico, su

Blas de Otero, di cui indaga gli ideali e i mezzi espressivi, nonché l'ambiente delle varie correnti post-belliche, dalle quali il poeta si differenzia; non v'è il minimo accenno al simbolismo e al realismo; dice anzi: « se consideriamo il libro di D. Alonso [Hijos de la ira] come principio di una poesia più umana e autentica nel dopoguerra, non possiamo non osservare che la sterzata pulsava nell'ambiente e si rilevava qua e là. Blas de Otero è implicato, ma senza dipendenza, in questa rotta, che lo stesso Alonso ha denominato poesia sradicata. Ma, come era rimasto lontano dalla retorica della minuteria e del trastullo brillante con parole e concetti squisiti [si allude al garcilasismo], si mantiene ora lungi dal cadere in una nuova retorica della disperazione [accenna al tremendismo] e dal barcamenarsi con frasi e intercalari del discorso colloquiale [cioè, con il realismo]»; « Otero si compromette, ma non si impegna », ecc.

Laddove per il Castellet ogni tipo di poesia di qualche valore va a finire nel calderone del realismo, pur con gravi riserve che in definitiva riducono al minimo la raccolta. Squalificato senz'altro è il movimento di Juventud creadora, evasivo e formale, mistico-fascista, espressione delle forze reazionarie vincitrici, con la sua musica soporifera che addormenta passioni e rancori. Nulla da obiettare in generale e negli aspetti più pratici e impoetici di tale movimento (per quanto un gruppo determinato e agguerrito non esistette mai; e del resto il Castellet include varie poesie di García Nieto, Morales Ridruejo, ecc.) Quel che irrita è il congruaggio con le origini politiche di tale poesia retorica ed evasiva: « così nacque il simbolismo dopo il crollo della Comune »; se dopo la Comune la poesia simbolista, insorse come rivolta, non si capisce quale analoga ribellione vi fosse nei poeti di « Garcilaso », se lo stesso Castellet li annovera con i falangisti vincitori nella più ligia e tradizionale reazione.

Quanto al movimento opposto della riv. Espadaña, il Castellet riconosce buoni meriti di anti-formalismo e riumanizzazione della poesia nel periodo 1945-1949, ma purtroppo Nora e Cremer col loro terribilismo esistenziale soccombono al tragico immaginismo, all'aggettivo gridato, per cui non raggiungono la normalità e naturalezza del linguaggio colloquiale agognato dall'antologista.

Né a ben guardare se la passano meglio i cattolici Vivanco, Panero, Rosales, Valverde (affine ad essi Ridruejo, del quale si tace l'esperienza fortemente gongorina, quanto quella di Hernández); qui il Castellet si serve di Aranguren, travisando al solito in favore del realismo, dal quale lo spiritualismo esistenzialista di Aranguren è ben remoto. In effetti, la poesia di tale gruppo si tesse tra Rilke e Machado come libro d'ore di narrazione confidenziale, fluida, temporale delle vicende dell'anima, della raccolta intimità, della terra, della famiglia, della poesia concreta della nostra vita. Non si va oltre un limite esistenziale, di trascendenza nella quotidiana immanenza. Il Castellet profitta di qualche nota esteriore diaristica e prosastica per aggiudicare questi poeti al... realismo, per quanto subito dopo dica che manca ad essi « il tempo storico dell'ultimo Machado » e che, ad esempio, la poesia di Valverde è affine al « mondo rilkeano astorico ».

Anche per Dámaso Alonso, tenuto in altissima considerazione per la sua rivoluzione contenutistica e metrica in Hijos de la ira accennato, e perciò fatto prossimo al realismo desiderato, nessun realismo notiamo in tale libro, biblico-esistenziale, espressionista, surrealista, macerato d'inferno dantesco e quevedesco, di mistica ispanica, intatto nell'appello alle fisse entità della giustizia, la madre, la

« *Virgen Maria* », Dio. Quanto alla metrica, essa non è diversa dal neoromanticismo di Aleixandre, dall'angelismo surrealista di Alberti, dal Lorca newyorkese; e la metrica tradizionale è interamente ricostituita nei mirabili sonetti alla libertà in *Hombre y Dios*. È un ritorno al rigore generazionale del 27. Invece, il Castellet fa capire che Dámaso non fece neppure parte della prassi poetica della sua generazione, e quindi fu immune dalla peste simbolista, citando dello stesso Alonso un passo retrospettivo non corrispondente alla realtà dei fatti accaduti: « Ho accompagnato questa generazione più come critico che come poeta. Il mio primo libretto di poesia (1921) è anteriore alla vera e propria costituzione del gruppo. Le dottrine estetiche in voga intorno al 1927, che ad altri parvero tanto apprezzabili, a me facevano l'effetto di congelare ogni impulso creativo. Perché io potessi esprimermi con libertà, mi ci volle la terribile scossa della guerra spagnola. Le prime poesie di Hijos de la ira (I^a ediz. 1944) sono del 1930; ma la maggior parte è posteriore al 1940 ».

Con l'aiuto della bibliografia di Huarte e con l'annotazione delle date nel libro *Oscura noticia* (1944) ci sarà facile dimostrare l'assoluta continuità della produzione poetica di Alonso e la sua piena partecipazione al 27, di cui fu maestro almeno alla pari degli altri, e come critico e come poeta. Del 1921 i *Poemas puros coevi della Segunda Antología di Juan Ramón*, di varie poesie di *Presagios di Salinas* e del primo *Cántico di Guillén*, di *Imagen di Diego*, di *Libro de poemas di Lorca*, per dire che tutti i compagni erano pronti al purismo del 27; dal 1919 al 1924 *Estampas de primavera*; nel 1924 *El viento y el verso edito in Sí di Juan Ramón*; nel 1925 *A una habitación*; nel 1926 *Tormenta*, pubblicata in *Litoral*, quanto mai generazionale; del 1933-1939 la maggior parte delle restanti poesie di *Oscura noticia*; ancora in questo libro ricorrono poesie dal 1940 al 1944 tipicamente pure, intellettive, valeriste, gongorine, come lo stupendo *Sueño de las dos ciervas* (con la « *Continuación* »), *Corazón apresurado*, *Mujeres* (si tratta di sonetti da perfetto e maturo Siglo de Oro), *Muerte aplazada*, di feroce e onirica « *dura belleza torva* ». La stessa continuità è dato osservare per le traduzioni (da Joyce nel 1926, da M. Auclair nel 1924, fino a Hopkins nel 1948) e per le prose d'arte (dal 1922 al 1933).

Ma sembra superfluo sbracciarsi per mostrare un Dámaso contemporaneamente puro e impuro, insomma libero del suo sacro nume, non diverso nella purezza e nell'impurità, nel passato e nell'avvenire, nel nazionale e nell'universale, dagli altri compagni. Già il Castellet non se ne preoccupa ove dice: « Eppure, cost come Dámaso Alonso in *Hijos de la ira*, molto spesso Nora soccombe — e Crémier più di lui — alla tentazione dell'immagine esasperata, della parola sonora, dell'aggettivo gridato, sotto il pretesto della poesia tragica ed esistenziale ». L'unico che sembra salvarsi è G. Celaya con *Tranquilamente hablando*, dove si avrebbe una poesia semplice, colloquiale, diretta, narrativa, un timido ritorno alla poesia epica; il Castellet si sarà confuso col titolo del libro: « *tranquilamente parlando* », e invece Celaya non parla per nulla con tranquillità.

Circa l'Antología consultada (1952), evasa per votazione, nessuno degli otto poeti promossi dall'inchiesta accetta la qualifica di realista e di realismo, per quanto il Castellet si affanni a estrarre dei sinonimi. Gli unici che parlano di realismo sono Bousoño (per negarlo recisamente) e Otero per trascenderlo: « *Realismo? Alla fin fine, ogni arte deve procedere realizzando l'uomo con le sue mani* ».

Attenzione: «real-izzandolo» (intraducibile quel «real-izándolo»; «izar» significa «issare»). Il Castellet, invece, manipola le dichiarazioni di poetica degli otto e le confronta con quelle dei poeti scelti nella famosa antologia di G. Diego vent'anni prima, concludendo che è avvenuto, non un cambio di moda, ma la lenta sostituzione della vecchia poesia tradizionale simbolista col realismo. Sì, un cambio c'è, e profondo, ma non polarizzato e livellato nel realismo, sì invece vario molteplice problematico, insomma umano e continuo con le generazioni e loro vive persone anteriori. Bousoño: «Poesia realista? Se vi riferite alla realtà interiore, non mi sembra male. Ogni vera poesia è stata realista: non c'è poeta che non trasmetta un contenuto reale della sua anima»; ed elenca i poeti preferiti: «Cancionero, San Juan de la Cruz, Lope, Quevedo!, Góngora, Shelley, Keats, Verlaine, Leopardi, Bécquer, Machado, Unamuno, Rilke, e della poesia posteriore un bel vivaio lirico».

Commovente nella sua poetica umiltà l'umana emozione di Celaya: «La Poesia non sta chiusa e ingabbiata nelle poesie. Passa attraverso di queste come una corrente e consiste precisamente in questo passaggio trans-individuale, in quest'essere del creatore e del ricevente l'uno per l'altro e nell'altro, in questo contatto e quasi cortocircuito di due uomini che, più in là di quanto si possa spiegare, vibrano insieme»; Celaya sembra tremare fisicamente del debito del poeta verso gli altri, «debito così immenso che muove a vergogna». Il messaggio della poesia come «comunicazione» era stato lanciato da un maestro del 27, Alexandre, e ad esso si riferisce Crémer. Nei Cancioneros sono le radici della poetica di Hierro: la poesia come «dono di Dio» secondo Baena, definizione rincarzata da San Juan de la Cruz: «alcune parole me le dava Dio. Le altre le cercavo io»; l'elegia di Manrique; e poi lo «sguardo universale» di Lope, il genio di Fray Luis de León. Morales accusa il proprio temperamento romantico, contrastante con la forma classica del sonetto, e anche lui invoca Alexandre, contento di una «maggioranza almeno relativa».

Nora porta con esasperazione alle ultime conseguenze la socialità della poesia: «È ridicolo. Ogni poesia è sociale»; quindi ogni sperimentazione della poesia è concreta e relativa nel contempo. L'insoddisfazione e la crisi sono patenti; la polemica contro i maestri puri e asettici del 27 è interessata e giustificata in questa confessione (non sono risparmiati né Lorca né Hernández; del resto a Bousoño non piace Fray Luis de León!); e si veda la identificazione tra poeta classico e poeta sociale; l'affidarsi all'antico magnifico slancio dei poeti rinascimentali e dei primi romantici, «Dove vi sia vita al nudo, passione o entusiasmo, creazione e lotta, lì dobbiamo essere noi poeti, vivendo e cantando, nelle stesse radici tremanti della speranza, che è la sostanza dell'uomo»; «radici tremanti», come «nelle stesse acque della vita» in un motto di Santa Teresa evocato da Machado proprio nella antologia di Diego!

Ancora Otero: «Non c'è creatore capace di ricostruire dalle rovine se non dispone d'un ideale positivo; se egli per primo non ha forgiato — come un futuro già presente — la sua scala di valore e la sua scuola di verità». E Valverde: «la poesia deve gettar luce sulle cose, ma non spiegarle né risolverle»; presentazione dell'essere e sua impenetrabilità; rispetto del suo mistero. Il Castellet commenta che Valverde ammette così implicitamente una funzione oggettivante della poesia, «davanti alla quale a Mallarmé sarebbero tremate le mani»; immaginate un Mallarmé cui tremino le mani,

quando poi fu lui primo maestro moderno della teoria e pratica dell'oggetto poetico essente ed esistente nel testo poetico.

Siamo verso la fine. Il Castellet constata, dunque, tra il 1931 e il 1936, tra il 1936 e il 1939, tra il 1939 e il 1952, vari periodi di evoluzione e progresso dell'atteggiamento realista, corrispondenti alla riduzione ed erosione delle forme dell'espressione simbolista; senza tener conto della generazione del '98 attribuita nei suoi veri valori al realismo. E qui il pseudostoricismo del Castellet genera una assurda contraddizione; da una parte l'antologista sostiene che « il realismo apporta un cambio radicale e qualitativo [sottolineo] rispetto all'idea stessa della poesia » e subito dopo ammette la « coesistenza di atteggiamento realista ed espressione simbolista »; insomma « prima il poeta prende coscienza delle sue responsabilità sociali e poi cambia la forma, non ritenendo adeguata quella simbolista. I poeti di transizione, però, continuano a usare i mezzi espressivi del simbolismo ».

È difficile capirci qualcosa in questa prolissa e annosa miscela di realismo e simbolismo. Gli aggettivi « radicale e qualitativo » appartengono a una struttura mentale e storiografica tipicamente categoriale, implicante una unità dialettica di contenuto e forma; se si constata una scissione o inadeguamento, il valore storico-eternale del prodotto artistico non è raggiunto; ci troviamo di fronte a decenni di poesia mostruosa, anormale, immatura. Per mezzo secolo la poesia spagnola sarebbe rimasta nella preistoria del realismo e solo nell'ultimo decennio dal '50 al '60 circa « una generazione giovane... conferisce dimensione storica [sottolineo] all'atteggiamento realista dei poeti più anziani ».

Un'antonomia dialettica, anche se uno non se ne accorge, opera al di dentro dell'operatore come un indemoniato spiritello, e infatti abbiamo visto come il Castellet si addanni per isolare dal corso storico correnti e persone che in qualche guisa si approssimino al suo metafisico realismo; del '98 rileva solo Unamuno e Machado, elimina tutto il modernismo e Juan Ramón; dal '27, in sé e « trent'anni dopo », esclude tutto Alonso, estraneo all'esperienza di tale generazione. Di Lorca nessun cenno; evidentemente irrecuperabile alla causa del realismo. Taciuti Gerardo Diego, Prados, Larrea, Altolaguirre (solo di Diego sono incluse 4 liriche); Manuel Machado, Azorín, Valle-Inclán, mai esistiti; messo nell'ombra Hernández.

Nella zona di transizione stanno Guillén, Salinas e Alexandre, e per salvarli occorre scinderli per separare l'oro del realismo. Guillén in un'intervista cit. con Couffon spiega che Cántico è complementare di Clamor in gestazione, che è sempre lui — lo stesso poeta — che ha cantato il positivo e il reale della natura e della bellezza ed ora affronta le insorgenti forze negative del male e del tempo: opera immane di integrazione, unità poetica oscillante tra due livelli, del purismo e dell'impegno. Nossignore! Per il Castellet esiste un abisso tra i due libri, separante due concezioni diverse della poesia; il povero Guillén ha dovuto subire per forza l'evoluzione verso l'atteggiamento realista « non potendo il poeta sottrarsi alle trasformazioni storico-sociali ».

Quanto a Salinas, il Castellet non prende in considerazione i testi effettivi del poeta, ma si afferra al noto saggio *El poeta y las fases de la realidad*, falsificandolo e tirandolo al proprio mulino. È questo forse il documento — uno dei più meditati ed elevati della poetica novecentesca d'ogni paese — più sconciato e deformato. Il Castellet afferma che Salinas discorre sull'accumularsi di quattro fasi



3 - Alberto Burri: *Nastro e sardo* (1956)



4 - Alberto Burri: *Combustione bianco nero* (1960)

della realtà nel corso della storia: « Una, la prima, è la psicologia; l'altra, la natura, la realtà esterna; la terza: la realtà manifatturata, il mondo dell'industria umana. E un'altra ancora: quella che oggi ci interessa, cioè la fase sociale. Questa fase è possibile scoprire dietro la poesia epica...»; quindi cita brani da Insula, n. 146, gennaio 1959. Avverte che Salinas « non vedeva la realtà come un tutto dal quale si potessero staccare delle parti, ma ciò non toglie interesse alla sua interpretazione della tendenza della poesia contemporanea al realismo », prova della mancata validità venti o trent'anni dopo della poetica del '27, « di un movimento estetico iniziato più di mezzo secolo addietro ». Cioè, i poeti del '27 erano già in ritardo di mezzo secolo al loro tempo, e trent'anni dopo sconfessarono per bocca di Salinas la loro poetica arretrata.

Vale la pena che c'indugiamo sulla poetica saliniana, che ci servirà di misura della molteplicità e vastità dello sviluppo della Generazione del '25, rappresentata da uno dei suoi maggiori maestri, nel confronto con la misera riduzione operata dal Castellet e offerta come esempio ai suoi coetanei.

Per Salinas non c'è fase della realtà che sia o debba essere evitata o eliminata dal poeta novecentesco. La prima fase psicologica dell'uomo interiore, lungi dall'essersi accorciata, è oggi più vigente che mai, essendo oggi più intricati e sottili i moti della nostra anima; giammai il problema del tempo (fugacità dell'uomo e delle cose) come tragedia di ciascun secondo ha avuto quanto nel mondo attuale una sì grande intensità di ispirazione. Anche la fase della realtà naturale delle cose create da Dio (le stelle di Fray Luis, l'usignuolo di Keats, l'ippopotamo di Eliot) è oggi enorme, essendosi accresciuta l'impressione diretta della natura con la esplorazione e la coscienza analitica dei suoi elementi. La terza manifatturata, delle macchine e della tecnica, della realtà esterna integratrice, completa e senza esclusioni convenzionali, è ancora in uno stadio primitivo ed ha il suo maggiore poeta in Walt Whitman « imperatore del mondo esterno ». La quarta è la sociale, che ha per oggetto le azioni dell'uomo, produttrice della poesia epica o narrativa: Omero, Virgilio, Dante, Chaucer, Ariosto, Tasso, i cantori di Rolando, dei Nibelunghi, del Cid; è rappresentazione dell'essere umano in relazione con altri esseri umani, l'uomo come valore sociale. Poesia di classe, poesia di guerrieri fino al Seicento, nel qual secolo declina, per risorgere nel nostro tempo profondamente diversa, fondata sull'uomo di classe, sempre esistito ma solo nell'Ottocento entrato nella coscienza dei primi narratori sociali (Victor Hugo). L'espressione di lotta o di guerra sociale, lanciata dal marxismo sta cercando di creare la poesia epica corrispondente a tale guerra, un'epica di classe. Per l'artista si tratta di cantare sentimenti storici, non eterni (amore, tristezza, morte, mistero...); questi sono per il marxista piccoli problemi borghesi (l'amore, la morte, la natura); per l'uomo marxista valgono, ad esempio, il dolore per l'ingiustizia sociale o l'esultanza per l'avvento di una certa forma di governo, non perché gli si avvicini l'amata. Si nota che Salinas, nel descrivere questa forma di realtà, è inquieto, umorale e tragico al di dentro; dichiara irresistibile « l'immensa pressione di questa ossessione politica e sociale »; quindi aggiunge: « Con licenza di tutti i difensori della nuova poesia dell'essere sociale, debbo dire che non conosco ancora un solo poema moderno in cui tale forza di ispirazione sia riuscita a creare un'opera eccellente; ciò non vuol dire che non sarà creata »; anzi la fase sociale sta per convertirsi, forse, nella fase favorita; « se sia bene o male non so; ciascuno di voi risponda da sé a se stesso; forse il mondo versa oggi in

una condizione così tragica, che non gli resta neppure la libertà per una forma libera di poesia».

Questo dice esattamente Salinas, ridotto dal Castellet ad antesignano del verbo realista sociale. Alla grazia! Scorgiamo, invece, un poeta desolato, che con buona volontà constatata «l'ossessione politica e sociale», nota l'assenza di componimenti validi di questa fatta, il favore che essa sta per godere e «per il poeta la tragica preclusione della libertà di una forma libera di poesia!»

Il Castellet termina di leggere a questo punto, perché non gli interessa altro. Senonché, Salinas passa alla descrizione di una quinta fase che denomina culturale (riv. cit., p. 3, fine della colonna 4^a e p. 11) e non è di poco conto. Si tratta della realtà delle cose create nel mondo spirituale, sistemi filosofici e realtà artistiche, la cultura creata e fatta oggetto di ispirazione, entrata nel circolo della vita, una seconda maniera di vita costituita dalla riflessione sulla vita, poesia della poesia, arte dell'arte (Don Chisciotte, Faust, Amleto, idee di Platone e di Kant, Mozart, Petrarca...); «non è meno nobile sentirsi ispirato da un'idea di Platone che dal camino di una fabbrica o da un albero nell'autunno». E l'uomo moderno preferisce a volte tale aspetto culturale, che ha dato altissima poesia: La jeune Parque di Valéry, The waste land di Eliot.

Salinas è, insomma in posizione esattamente contraria a quella del Castellet. Mentre costui estrapola ed isola uno dei cinque aspetti del reale poetizzabile e lo rende privilegiato ed egemonico per presunta constatazione e per presunzione deontologica, Salinas avverte nell'età moderna il «favoloso aumento di temi poetici, parallelo al favoloso aumento di realtà materiali e spirituali». Ma la poetica saliniana ha un suo elemento primigenio e si appella alla coscienza e alla libertà dell'artista: cioè, la libera coscienza della posizione della poesia nel mondo. Evitare la mera riproduzione della realtà moderna delle città e delle nazioni, così come occorre evitare il misticismo dell'intelletto e dell'istinto solitari. Trovare il vero mondo poetico attraverso qualunque delle cinque fasi della realtà, ma il vero mondo poetico sta al di là di tutte e cinque, giacché non si può identificare né con il mondo esterno né con la pura anima individuale. Conclude Salinas fissando il dovere del poeta nella affermazione della essenzialità, incomparabilità, unicità del mondo poetico, che trascende tutte le possibili fasi della realtà.

Anche Aleixandre è incamerato nel realismo, l'Aleixandre che conta, naturalmente, quello umano che dice che l'uomo non è solo.

Il Castellet esibisce tutta la sua buona volontà nella sua azione di salvataggio di questi poeti del 27, dove dice, bontà sua: «Può anche darsi che nella loro poesia manchi ancora una totale corrispondenza della forma con quelli che abbiamo considerato i presupposti della poesia realista nei nostri giorni. Non credo, in ogni modo, che si possa esigere di più da essi»; un Guillén, un Aleixandre, poveretti, hanno fatto tutto quello che hanno potuto per il realismo del signor Castellet!

Se la passano molto meglio Cernuda e Alberti con il loro realismo avant la lettre. Alberti rappresenta il «ciclo di evoluzione... più integro, completo e rapido, con la sola flessione di Sobre los ángeles, pienamente simbolista»; che peccato, giacché Sobre los ángeles è uno dei capolavori del Novecento. In Cernuda il Castellet avverte una intenzionalità poetica totalmente svincolata dalla tradizione simbolista, tendente a un realismo che non si riconosce o non vuole riconoscersi in questo nome; ma non si dice precisamente se e quanto la poesia di Cernuda abbia realizzato nel realismo l'intenzione realista.

L'ultimo capitolo dell'introduzione è dedicato al Realismo storico (1951-1961). Si premettono vari fatti politico-sociali (scioperi operai e studenteschi, arresti) condizionanti l'avvento di una nuova coscienza politica e letteraria, fino alla commemorazione del vigesimo dalla morte di A. Machado nel 1959. I giovani « trovano ora nell'opera di Machado un'eco delle preoccupazioni del mondo in cui vivono, un'eco che non risuona nell'opera di Jiménez ». S'instaura la semplicità espressiva, il linguaggio colloquiale delle migliori poesie machadiane; « ritorno a Machado, che è più un ritorno all'autore di Juan de Mairena, dell'Abel Martín e di Los Complementarios, che al poeta stesso... ».

Qui mi domando quale realismo abbiano potuto scoprire i giovani di Castellet nel Machado apocrifo degli ultimi vent'anni (almeno), così ricco e modulato di innumerevoli registri filosofici, pedagogici, lirici, politici, religiosi, ecc.: socratismo della sua immaginata Escuela Popular e ritorno a Platone, cinismo necessario del marxismo ed evangelismo cristiano, confronto della propria poesia con l'esistenzialismo di Heidegger e antipapismo, bergsonismo retrospettivo e aristocrazia dell'arte proletaria (« scrivere per il popolo, ma come Cervantes, Shakespeare, Tolstoj »), ecc. Il socratismo amaro e difficile del Mairena durante la guerra civile è quanto di più remoto si possa immaginare dall'arte semplicistica e colloquiata del Castellet.

Lasciamo da parte il Cancionero apócrifo di Mairena e Abel Martín nell'ultima sezione delle Poesías completas, l'impervia metafisica dell'uno e le umorali disperate poesie dell'altro, i grandi miti filosofici del Nulla, dello Zero, della Coscienza Integrale, la tenebra bevuta nel bicchiere in punto di morte, la Morte-amante, l'esultante-angoscioso fantasma di Guiomar, il visionarismo di Otro clima, l'umore delle poesie collettive sul pianino di Meneses. Fu realismo la folle e lucida stagione dell'apocrifo fino al '36?

Arrivò alla Guerra Civile scarnificato, ridotto all'elementare dell'arte popolare, del Cristo evangelico, dell'eterodossia antistituzionale più accanita, dello scetticismo onnidubitante, della vita contemplativa e antisportiva, dell'etica antigenesiaca, dell'antisenechismo, delle idee platoniche turgide di cordialità come grappoli inaccessibili; ma non aveva smarrito la vocazione metafisica della caccia alla verità. Il Mairena della Guerra Civile è fondamentalmente un averroista moderno: scepsi eroica nella materia e nei fini propri della realtà spirituale e politico-sociale, che lo tenta vieppiù dopo il fallimento di raggiungere l'Altro per via logica: « dal folclore andaluso si deduce uno scetticismo ad oltranza, di raggio metafisico... forse in Averroè troviamo qualcosa di più nostro... Il nostro punto di partenza... sta nel folclore metafisico della nostra terra... ». Dice di scrivere sotto le bombe sulle città aperte, al lume d'una candela, e dalle bombe gli vengono le riflessioni. La partita mortale con l'eros individuale è liquidata per sempre; carità e fraternità, pur non dimostrate logicamente, sono fonti certe delle credenze che resistono a qualunque analisi scettica; si è calato alle radici della comunità ispanica fatta universale in coincidenza vichiana con le altre comunità popolari del pianeta; ogni vera arte è proletaria, ma al livello di Cervantes.

A questo punto invito il Castellet a considerare il vero comportamento di don Antonio verso il realismo o materialismo marxista. Sono le pagine 745-6 del Mairena raccolto postumo in Obras, México 1940. Qui resta fermo il suo platonismo cristiano e popolare di ascendenza unamunesca e

tolstoiana, personalmente assimilato e riespresso in una nozione di qualità incondizionata dell'uomo individuo, libero e pensante. Il suo nemico è il pragmatismo; come Socrate è accusato di iniziare la gioventù alla « coltivazione delle teste », alla « onirocrisa » o arte di interpretare i sogni, propria di chi è grande sognatore lui stesso; fanatico della psicologia autoinspettiva e di quella complicata con la fantasia creatrice, come in Shakespeare e in Dostoevskij; Mairena insegna a contemplare, ridurre il necessario, ampliare la libertà umana; il lavoro non si identifica necessariamente con la vocazione; borghese è l'origine del concetto di massa, la più anticristiana degradazione del nostro prossimo, concetto ricevuto dagli amici di Mairena [che sono i marxisti, gli unici che soccorrono la Spagna repubblicana].

Mairena, dunque, sente il marxismo come rivolta e scandalo necessari, fatali; non novità, ma ricorso storico; cinico fu Rousseau contro il classicismo; il materialismo storico è cinismo contro Rousseau e il romanticismo: scheletrizzazione della cultura alle pure elementarità dell'« animalia humana ». Il marxismo invaderà il mondo con il suo culto fanatico della veracità che non arretra di fronte alle più amare verità dell'uomo. Il cinismo è, quindi, una reazione necessaria in epoche sature di pragmatismo ipocrita, donde il marxismo, « per quanto erratissimo » [« por muy equivocado que esté »], ha un grande valore etico. Se l'uomo fosse un porco, « cosa che io sono ben lungi dal credere » [« cosa que yo disto mucho de creer »], solo il cinico lo riconoscerebbe e accetterebbe il destino porcino dell'uomo attraverso la storia. È chiaro il carattere dialettico-formale della giustificazione maireniana del marxismo. Quella che interessa a Mairena in proprio è la zona del fatum delle credenze ultime: il creio quia absurdum di Tertulliano, la resistenza nel mondo delle ipotesi metafisiche. Altro che realismo! « Risorgerà la fede idealistica... ritornerà l'argomento ontologico e altre idee, quando sparirà la fede kantiana nella non-intuitività dell'intelletto.

Si accorge della contraddizione tra le proprie idee sovrazionali e il proprio scetticismo e la scioglie presentando il centro del proprio cuore: « più profonda del mio proprio pensare è la mia confianza ['fiducia-certezza '] nella sua inanità, la fonte di giovinezza [« Juventa » : altro crudo cultismo! non linguaggio colloquiale]; « inanità » [è in sp. « inania » !] in cui si bagna costantemente il mio cuore... Ma quanto profonde sono le acque ringiovanitrici di questa fonte, che è a sua volta fonte Castalia, perché in essa risiede, più o meno incantata da Giove, la nostra musa ! ». Sembra un greco che parli, Socrate sul lettuccio di morte, non un realista alla Castellet.

« La cosa più terribile della guerra, è che da essa vediamo la pace, la pace che abbiamo perduto, come alcunché di più terribile ancora. Quando il guerriero imprime questo pensiero tra ciglio e ciglio, il suo sembiante acquista una certa espressione di santità... »; guardava come eroi omerici i « gigantescos capitanes de nuestros días ». Ma poi, discorrendo del libro di guerra El hombre y el trabajo di Serrano Plaja, esempio dell'umanizzarsi della poesia futura, ammirava la lotta del giovane per la conquista dell'« ocio santo » ('ozio santo '), condizione sine qua non della cultura. Machado si ricordava certamente dell'ode al Portocarrero « La cana y alta cumbre » di Fray Luis de León: il giovane fratello dell'amico, Alfonso, lottava con generoso eroismo contro i Mori, « ma tu, frattanto, | esempio di raro bene, | abbraccia l'ozio santo [« el ocio santo »], | ché sono molto migliori | i frutti della pace e molto più grandi ». Serrano canta i « músculos con sueño », cioè i muscoli della fatica

umana, i muscoli che dormono a tal punto sono stanchi e che sognano di svegliarsi con l'ozio fecondo e, detto in altro modo, in libero lavoro. Don Antonio pensava alla pleiade eccelsa dei poeti di Spagna, Lorca, di cui cantò la voce assassinata, Alberti, Prados, Morón disceso col popolo nelle viscere della terra, nelle tenebre della miniera. Machado termina con le parole Sogno e Metafisica, il Sogno vivo e desto dell'Anima e del Dio dei suoi vecchi Proverbios y cantares; « la metafisica, il pensare metafisico specificamente umano, aperto alla spontaneità intellettuale e alle domande infantili ».

Da queste altezze risulta penoso tornare al Castellet, citare i nomi dei pretesi discepoli di Machado, che in questi ultimi anni avrebbero attuato il suo realismo storico: Ángel Valente, J. A. Goytisolo e Ángel Crespo. Invece non sarebbe realista Claudio Rodríguez, pur avendo qualità straordinarie. Termina con lo schieramento dei maestri cui si deve riconoscenza: Machado, Alberti, Cernuda, Celaya, Otero, Hierro e Nora.

Ci sarebbe facile dimostrare che neppure Valente, Goytisolo e Crespo sono realisti, ma questo compito lo lasciamo allo stesso curatore dell'edizione italiana, per quanto Puccini si esprima in maniera eufemistica: « Si potrà forse rimproverare a Castellet di non essersi lasciato abbastanza stimolare da quella difficoltà [di identificare e interpretare le ragioni storiche dei fenomeni poetici implicate nelle virtù creative del poeta] e complessità di lettura, e di essersi voluto limitare all'indagine storica (e storicistica) dei fenomeni, ma non si potrà non riconoscergli d'aver saputo cogliere con acutezza tutte le implicazioni contenute nella formula atteggiamento realista... ». Dall'introduzione non risultano tali implicazioni; come s'è visto la formula resta stecchita e ossessiva da cima a fondo, e tutto consiste in un più o in meno o in un nulla di realismo, in un calcolo del grado di mescolanza tra simbolismo e realismo in tale perpetua transizione. Puccini ricava le differenze dalla scelta: « la musa aspramente surreale di D. Alonso e la romantica scoperta dell'umano di V. Aleixandre... la risentita nostalgia di R. Alberti e la tagliente ironia di J. Guillén... »; è una generosità surrettizia del tutto intempestiva rispetto al saggio introduttivo che ci narra, ci impone quasi in che maniera dobbiamo leggere la scelta; e la maniera è quella; gli aggettivi definitivi sono donati dal curatore.

Puccini, quindi, accenna a « illazioni », « deviazioni », « integrazioni » della o dalla « linea Castellet »; ad esempio, il crepuscolarismo nella dolente voce di alcuni poeti, (« quella di J. Ángel Valente? »), una leggera illazione verso l'intimismo nella premessa a un'antologia di Jiménez Martos, ecc.

Mi sembra curioso, e molto rilevante, che una poesia epico-narrativa, quale dovrebbe essere quella vocata dal Castellet, finisca nel crepuscolarismo e nell'intimismo che sono vizi simbolisti o decadenti; naturalmente io sono d'accordo con Puccini su tali note in quasi tutta la poesia giovane degli ultimi anni dell'antologia castelletiana.

Dice alla fine Puccini che il lettore italiano si stupirà degli « scarsi richiami » a Lorca nella introduzione; altro eufemismo; in effetti di Lorca è citato solo un pezzetto di frase (« Ho il fuoco nelle mani ») a proposito della tradizione simbolista del 27; praticamente è ignorato, come se non fosse

mai esistito; e Puccini giustifica la dimenticanza col dire che « quasi nulla è l'influenza del poeta di Granada presso le nuove generazioni. Le quali vedono nel messaggio lorchiano — a torto o a ragione qui non c'interessa — il segno d'una meteora tanto più luminosa quanto effimera e conchiusa»; a torto, dato e non concesso che i nuovi poeti non abbiano nell'intimo — contro le loro enunciazioni teoriche (vedi Nora) — appreso nulla da Federico e si siano scordati di lui; quasi che il Poeta en Nueva York non abbia avuto il minimo influsso. E la nuova età poetica non si iniziò nel nome del poeta ucciso? « La morte di Lorca non mi si staccava dalla mente », prorompe da una citazione di Cernuda a pag. 62; e non fu cantato da Machado, Alberti, D. Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Gil-Albert, Hernández, Prados, Neruda, Aparicio?...

Continua Puccini: « e soprattutto rifiutano — con un istinto generoso forse, ma spiegabile — ciò che di romantico e di folkloristico c'è nel fondo del suo atteggiamento e del suo dettato di poeta »; ingeneroso e senza forse, e non spiegabile, sempre che ciò fosse vero. Ad esempio, a pag. 103 c'è una Casida del sediento di Hernández, poeta ben noto a Puccini; in Con la inmensa mayoría di Otero la lirica Lo traigo andado, alla lettera ripresa da un motivo tradizionale caro a Federico; e il Cantar de amigo, di squisita tecnica lorchiana; e il ritornello « Anda | jaleo, jaleo » in No salgas, paloma, al campo (pag. 480).

Potrei portare un'infinità di esempi del capillare sotterraneo influsso della soffocata voce di Federico, ma non è questo il punto della questione. Alla superficie polemica della poesia di alcuni giovani è evidente la repulsione per Juan Ramón, per Lorca, per Hernández; si tratta di appurare l'autenticità del cambio, di vedere se la lezione nuova di Machado non si risolva in un ipertrofico manierismo (« nuestra madre España, España | puede y debe salir de la pobreza; el duermevela de las imaginaciones [ma ivi stesso, p. 542, in Barral, il « sexo » viene da Juan Ramón e da Lorca]; La plaza... La piedra está [ma Valente termina: « mi mano toca ahora | la soledad », p. 530], Mi infancia son recuerdos de una casa [ma Gil de Biedma conclude con una rimanenza d'anima: « una imposible propensión al mito », p. 518], el vigor del pueblo soberano [ma in questo Baño de la doméstica del cit. Barral ricorre l'esperienza della tecnica calettata d'un Gerardo Diego, p. 512]... »), restando al fondo, come si è alluso tra parentesi, frammenti della tradizione globale unitaria del Novecento.

La quale tradizione unitaria, nelle sue innumerevoli differenze e contrasti di persone e correnti, il critico-guida ha il dovere di ricostituire, invece di fomentare una maniera, una moda, un umore contingente. Voi mi obietate: ma questa gioventù è inferocita, non ne può più, sta come in un carcere. Quanti poeti spagnoli hanno poetato in carcere, dall'Arcipreste a Fray Luis de León, da López de Ayala a Hernández; ma nessuno di essi che sia stato grande ha tradito alcuni maestri in favore di altri, ha scisso e frantumato l'unico appello della poesia indivisibile e inalienabile. E neppure questi giovani; ne son certo, essi riscopriranno, anche alla luce della loro coscienza, il Lorca newyorkese, il Salinas della Razón de amor, il Guillén di Cántico, il Juan Ramón di Animal de fondo (non è « scarsa » l'opera di Jiménez « negli ultimi vent'anni », come osa affermare il Castellet per giustificarne l'esclu-

sione dalla sua scelta, e ci sono anche i Romances de Coral Gables); si ricorderanno anche di altri poeti taciuti o minimizzati.

Questa integrazione doverosa di una tradizione autentica dal 98 ai nostri giorni vuole essere il senso di questa nostra rassegna dell'antologia di Castellet, al quale chiediamo venia per qualche asperità, giacché lo consideriamo in definitiva, un giovane come gli altri, sulla breccia o nella stessa barca.

Nel chiudere abbiamo ricevuto un'antologia della poesia spagnola, compilata dall'ungherese A. Laszlo, stampata a Budapest: quale lezione di ordine, misura, prospettiva storica! Manuel Machado è scelto con il fratello Antonio, che figura alla pari di Juan Ramón; non mancano Prados, il buon Villalón e Altolaguirre, eccelle Federico, eccelle Hernández.

ORESTE MACRÌ

È IN CRISI LA LETTERATURA MERIDIONALE?

Non direi proprio che, a parte la dolorosa scomparsa di qualche nome, la letteratura ispirata al Sud, in questi ultimi anni, si sia presentata con libri minori, *Il gattopardo* del Lampedusa o *Ferito a morte* di La Capria, *La dama di piazza* di Prisco, i racconti di Sciascia e la, invero poco fortunata, *Vampata di rossore* di Rea, l'assidua presenza di Marotta, il felice ritorno di Gatto ai temi del Mezzogiorno e — da ultimi solo perché non si tratta di meridionali d'estrazione — *L'estate di San Martino* di Betocchi e *Donmarumma all'assalto* di Ottieri sono, se ce ne fosse bisogno, una riprova di come la tematica meridionalistica non solo non abbia dato fondo alle sue possibilità, ma al contrario, tra apporti problematici e proposte poetiche, conservi intera la carica che già dieci, quindici anni fa la faceva apparire così rigogliosa. Nonostante ciò, sembrano lontani i tempi — e diversi lo sono certamente — in cui Leone Piccioni, inaugurando nel 1955 su *Prospettive meridionali* quel bel dibattito intorno alla narrativa meridionale che resta anche oggi un ottimo punto di riferimento, poteva tranquillamente affermare che il fenomeno peculiare, la vera grande novità della letteratura italiana del dopoguerra consisteva nel ritorno alla narrativa del Mezzogiorno.

Diciamolo pure: oggi come oggi il discorso appare spostato, la letteratura d'ispirazione meridionalistica sembra quasi ricacciata ai margini, l'interesse per essa è di molto diminuito, e insomma si ha l'impressione ch'essa non sia più centrale, o in ogni caso preminente, nel quadro della nostra cultura.

Come mai tutto questo? Pur lasciando il più ampio margine ad ipotesi d'altro genere, che qui per brevità non si pongono neppure sul tappeto, le ragioni del fenomeno ci sembrano essere essenzialmente due, l'una d'ordine largamente sociologico, l'altra di natura

più propriamente letteraria. Da un lato, cioè, nella misura stessa in cui alcuni dei problemi più urgenti del Sud sembrano avviarsi a soluzione, o in ogni caso non si propongono più alla coscienza degli italiani con l'evidenza drammatica che avevano alcuni anni fa, non poteva non diminuire l'interesse per una letteratura che li poneva sul tappeto e se ne faceva testimone, allo stesso modo che, nell'atmosfera d'ufficiale ottimismo che sembra avere investito l'Italia, non si poteva non cominciare a riguardare con insofferenza quei fastidiosi professionisti della scontentezza che sono per tradizione gli scrittori meridionali. Dall'altro lato proprio il carattere testimoniale di essa, il suo particolarissimo senso del concreto, la sua fedeltà immediata e sofferta all'uomo e alla sua storia, che tende tanto spesso a esporsi fuori dai recinti della letteratura o comunque a bruciare lo spazio tra letteratura e verità, non potevano non ridiventare sospetti e apparire eccessivamente scoperti in un momento in cui è in atto una vera e propria restaurazione letteraria, la quale o tende a rifluire, come ha di recente affermato Angelo Romanò, verso il porto delle istituzioni collaudate, oppure si stempera in un orecchiamento talora mistificato, assai spesso sofisticato, delle più diverse avanguardie europee.

È un fatto, questo, non nuovo, se già settant'anni orsono l'avvento del decadentismo metteva in ombra quei singolari classici vestiti da provinciali che furono i veristi. E non deve quindi sorprenderci, anche se ci preoccupa, che il neodecadentismo in corso in questi anni comporti all'incirca i medesimi risultati e i nostri gruppi letterari più *à la page* guardino con fastidio, e ad ogni modo sottovalutino, la « provinciale » presenza degli scrittori del Sud. Pei quali non vorremmo che ciò suonasse una condanna al silenzio, anche perché ci pare che sia un destino del Mezzogiorno di vedere strozzate a metà strada le sue esperienze, quasi che ogni riflusso europeizzante tendesse a respingerlo verso i margini e a ridurlo a provincia (salvo poi a scoprire, come accadde in passato, la perfetta misura europea di certe sue scoperte).

Non vorrei, per aver detto questo, esser tacciato di semplicismo o dar l'impressione di voler far risalire a cattiva volontà degli uomini una condizione che in massima parte dipende non solo dalla situazione periferica del Sud, e quindi dal dubbio e dal timore perenne, presso lo scrittore, d'essere un isolato, di non essere abbastanza allineato col moto generale delle idee (il che può produrre, volta per volta, o dei ritardatari, o degli anticipatori), ma anche dal dilemma in cui egli è sempre implicato di fronte alle proposte d'una realtà che si fa amare e in pari tempo respingere, e sollecita sempre, insieme con le corde del sentimento, quelle della polemica, e non gli permette perciò d'essere *solo* uno scrittore, bensì qualcosa in più e in meno, un testimone irritato o appenato, troppe volte impaziente, che brucia le proprie carte nell'urgenza stessa del testimoniare, e cade spesso nella tentazione di considerare la propria opera uno strumento per denunciare o modificare quella

realtà, salvo poi a cedere allo sconforto di ritenerla imm modificabile — o a domandarsi, se qualcosa accenna a modificarla, se per caso il suo compito non sia terminato. — Il Sud, è un fatto, di rado lascia spazio alla nostalgia, ai riposi della memoria, ai tempi del distacco, all'agio della contemplazione; di rado, proprio perciò, sollecita la « bella prosa » e la forma in quanto tale; ancor più di rado si lascia trasformare in mito. Pochissimi scrittori hanno potuto veramente farlo, Corrado Alvaro, ma a patto d'uscirne e di non proporsi mai d'illuminare « se non nella sua sede, in qualche saggio o studio — come lui stesso dice —, la condizione della Calabria, né di illustrarne i problemi più o meno attuali », e Iovine — per un breve istante, in *Signora Ava* — e il Lampedusa, ma a patto di respingere il loro Sud lontano nel tempo, e farne un luogo dell'immaginazione. Quanto agli altri, essa li ha invece sistematicamente richiamati e stretti da presso, costretti a sacrificare i tempi del raccolto lavoro letterario e g'indugi della meditazione alla posta dell'intervento etico-politico; salvo poi, nei casi migliori, a conferire ai loro scritti la tipica tensione che è stata sempre, dal Settembrini in poi, la nota saliente e vibrante del realismo meridionale.

È facile comprendere come un simile atteggiamento, starei per dire una simile coscienza della letteratura, appaia esposta a tutti i rischi: soprattutto quella d'esser messa in crisi non appena subentri un minimo di sfiducia nell'efficacia e nell'attualità di quell'intervento, o comunque siano messi in sospetto d'arretratezza certi modi d'oggettivazione semplificati, senza residui (non a caso Rea ama parlare, a proposito di Verga, di « una letteratura impegnata fino all'accusa, un'accusa trasfigurata *coi mezzi più incredibilmente semplici* in fantasia e poesia »), non appena si sposti di poco la nozione del rapporto tra scrittore e realtà e questa si faccia ambigua, sfuggente alla presa della ragione (che i meridionali hanno di solito fortissima), e dia l'impressione di voler essere manipolata colle ricette dell'intelligenza (e si sa che il senso del concreto storico della tradizione meridionale è stato sempre il nemico degli intellettualismi d'ogni sorta).

Oggi poi — e qui si ritorna per vie diverse al primo dei due perché che sopra si enunciavano — sembra in via d'esaurimento il grande dibattito postrisorgimentale che dal '60 al '60 ha motivato tanta parte della cultura del Mezzogiorno ed è stato momento così essenziale della « scoperta » di esso. Il fenomeno del cafone in città, per dirne una, sposta in modo fino a ieri impreveduto i termini stessi della questione meridionale, e bisogna aggiungere che l'urto della civiltà della tecnica trasforma le provincie meridionali in maniera più improvvisa e in misura più appariscente che altrove, pur toccandone ancora poco le strutture profonde. Qualcosa muta; e mutano le stesse motivazioni della scoperta del Mezzogiorno e le istanze polemiche che l'hanno finora sostenuta. La tecnica sembra essere in grado di realizzare un'unità nazionale — a quale livello, è superfluo spiegarlo — di cui la politica s'era mostrata incapace. Il Sud diventa, per dir così, meno Sud, si compenetra, sia pure

dall'esterno, accettando e non creando, dei segni e dei miti del Nord. Direi che vi si assista, d'un tratto, al trapasso da una *geografia* a una *condizione* che potrà magari essere non meno drammatica che nel passato, data la rapidità con la quale si effettua e la violenza con cui la tecnica scompiglia un modo d'essere e una morale rimasti secolarmente fermi, ma che sarà in ogni caso più livellata e meno autonoma, meno accertabile, soprattutto, dagli strumenti sociologici e ideologici in uso fino a ieri. Se anche dai letterari, non so: questo appunto aspettiamo di vedere: in qual modo reagiranno, in una situazione mutata, gli scrittori che vogliono continuare a parlare del loro Sud senza tradire, che sarebbe la via più facile, il loro primario impegno testimoniale. Da questo punto di vista, sarà inutile sottolinearlo, diventa significativa anche la fase di raccoglimento che qualcuno di essi sembra attraversare.

MARIO POMILIO

BRECHT E IL TEATRO CONTEMPORANEO

La domanda inquietante, se il mondo di oggi possa ancora essere espresso per mezzo del teatro, apre il volume « scritti teatrali »⁽¹⁾ di Bertolt Brecht che raccoglie quanto egli è andato scrivendo nell'arco di oltre venti anni (1931-1955) su problemi estetici, ideologici, sociali e pratici del teatro. È un volume che ripropone con chiarezza l'antico dissidio aristotelico tra epica e drammatica e aiuta a capire come la moderna drammaturgia affermi la sua dialettica anche attraverso i modi di una ricerca didattica, così come i misteri medioevali riuscirono a derivare dalla loro capacità di insegnamento, il valore espressivo.

Infatti il linguaggio teatrale moderno — una volta chiarita la funzione puramente sperimentale dell'avanguardia — ha una sua struttura che rimuove le cause di una alienazione proprio per ristabilire una comunicazione intellettuale con le masse, con il pubblico. Sono proprio i tentativi volti in questa direzione, a riprendere cioè un dialogo che sembra interrotto con lo spettatore, che, in maggior misura, penetrano nel terreno di una problematica viva e operante.

Il dualismo forma drammatica o forma epica, riguarda non tanto problemi di impostazione ideologica, come sembra avvertire assai bene anche Sartre,⁽²⁾ quanto problemi di metodo, atti a rimuovere

(1) BERTOLT BRECHT, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962.

(2) JEAN-PAUL SARTRE, *Oltre il teatro borghese*, conferenza tenuta alla Sorbona, Parigi, nella primavera del 1961, e ripubblicata ne *Il Dramma*, gennaio 1963.

quel diaframma di indifferenza per il quale la platea non vive più con la stessa passione dell'età classica, i drammi rappresentati.

Brecht, è evidente, muove da una ideologia precisa. Ma ogni suo atteggiamento traduce la preoccupazione di ristabilire questo dialogo che, del resto, tutta la rivoluzione del teatro moderno, con l'introduzione di elementi nuovi di linguaggio e di espressione, tende ad amplificare. Scrive Brecht: «Con il teatro epico (...) la scena incomincia a raccontare. Non era più assente, oltre alla quarta parete, anche il narratore. Non era più solo lo sfondo scenico a prendere posizione di fronte agli avvenimenti che si svolgevano alla ribalta, col rievocare con grandi cartelli altri avvenimenti che nello stesso momento si svolgevano in altri luoghi, col presentare e col contrapporre, mediante la proiezione di documenti, parole dette da determinate persone, con l'opporre a discorsi astratti cifre concrete, materialmente percepibili, con l'arricchire di cifre e di frasi vicende plasticamente evidenti, ma il suo significato non poteva essere ambiguo; anche gli attori non compivano più una trasformazione completa ma mantenevano un distacco rispetto al personaggio da loro interpretato e giungevano fino a sollecitare palesemente una critica».

Anche le teorie di Brecht sullo straniamento dell'attore, sul distacco della sua recitazione, partono, dunque, da questa esigenza fondamentale di recuperare una più vasta attenzione cosciente di pubblico. «Con lo straniamento si tendeva a far recitare gli attori in modo da rendere impossibile allo spettatore di immedesimarsi sentimentalmente con i personaggi del dramma. L'accettazione o il rifiuto di ciò che questi facevano o dicevano doveva avvenire nella sfera cosciente dello spettatore e non come era avvenuto fino ad allora, nel suo inconscio».

Trasformare da passivo in attivo il pubblico significa creare attorno al teatro moderno la stessa partecipazione critica che accompagnava il teatro classico, il teatro elisabettiano, il teatro romantico. E significa anche individuare, nella sua stessa evoluzione, quella linea unitaria di svolgimento, per allargare il consenso, per respingere come spuria la falsificazione di un teatro di maniera, affidato alla suggestione dell'intrigo, all'aspetto formale del sentimento. «Interpretare la vicenda e comunicarla al pubblico attraverso appropriati straniamenti è — come scrive Brecht nel suo Breviario di estetica teatrale — il compito precipuo del teatro». Di quello stesso teatro che Pirandello si era sforzato di rendere aperto sulla platea, frantumando la quarta parete e sostituendo alla drammaturgia classica una particolare «drammaturgia epica», accettando la discussione sul dramma rappresentato (Questa sera si recita a soggetto) o l'autorappresentazione (come acutamente rileva Szondi⁽³⁾) della storia del dramma ne I sei personaggi in cerca d'autore. Ormai l'epica come forma espressiva ha sostituito del tutto la forma drammatica: nel teatro moderno la rappresentazione riflette sempre una narrazione esteriore, contiene sempre un invito a discutere in terza persona, che è la forma del linguaggio indiretto, della pagina scritta. La narrazione scenica di Piccola città di Thornton Wilder può dirsi, in questo

(3) PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962.

sensu, esemplare; altrettanto, in Miller, la rappresentazione come fatto narrato del presente fuso al passato, in *Morte di un commesso viaggiatore*. Come avveniva in Proust, anche qui « la *memoire involontaire* » crea un arioso collegamento tra ieri e oggi, l'equivalente di quello che nel cinema è il flash-back. Il riferimento al cinema nasce spontaneo perché, come aveva chiaramente annotato lo stesso Piscator, ⁽⁴⁾ il cinema « è uno dei mezzi che rilevano l'influenza reciproca fra i grandi fattori umano-superumani e una classe ». L'appropriarsi di modi particolari del film (proiezione, montaggio, simultaneità della scena) da parte della regia teatrale ubbidisce a questa esigenza di oggettivizzare la realtà, di inserire l'accadere storico, di trasformare in epica la forma drammatica. La dialettica aiuta a svolgere questo senso « presente » del teatro moderno: a dare alla rappresentazione, così intesa, il carattere didascalico e demistificatore, in una parola anti-rituale.

E se una teoria del dramma moderno non è ancora possibile delineare — anche Peter Szondi che vi si è provato ha dovuto concludere più realisticamente sulla definizione di ciò che è stato fatto, senza tendere ad una sistemazione ancor troppo confusa anche negli epigoni — la concezione di Brecht contro ogni tentativo di ipnosi a teatro e che accetta e sollecita l'apporto della scienza in quanto di aiuto alla comprensione e alla modificazione del mondo, è quella che sembra meglio illuminare il teatro contemporaneo. Quel che più convince nella teoria di Brecht è proprio questo continuo far riferimento alla drammaturgia come modificazione ed evoluzione costante e che poi risponde positivamente a quell'interrogativo riportato all'inizio di questa nota. La forma epica, lo straniamento nell'arte scenica e le varie concezioni connesse, non rappresentano che momenti particolari della ricerca di una soluzione espressiva ma quel che è certo rappresentano l'impegno di descrivere il mondo d'oggi e contribuire alla sua modificazione.

EDOARDO BRUNO

(4) ERWIN PISCATOR, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino 1960.

Documenti

IL CAVALLINO DI LEGNO

Racconto sceneggiato

di

Gianna Manzini

Per la serie «Nuovi incontri» trasmessi dalla Televisione Italiana e particolarmente dedicati all'ascolto dei giovani (una trasmissione alla quale segue sempre in mezza diretta una discussione tra un gruppo di ascoltatori e l'autore) Gianna Manzini ha scritto un originale televisivo che, secondo la consuetudine di questa parte della nostra rivista, pubblichiamo nella sua veste integrale.

Tutto il « Cavallino di legno » si configura così: un cortile limitato da alte pareti, gremite di finestre. Oltre il cortile, in cui gioca un bambino solo, le case che lo chiudono, delle quali, durante lo svolgimento del racconto sceneggiato si vedranno, in tre interni succedersi differenti vicende. Oltre queste case, il nuovo cerchio concentrico: la città, raggianti in molteplici direzioni.

Sconfinano nei giardini, nelle strade, negli uffici, nei ritrovi, coloro che si son chiusi alle spalle la porta di casa, animati dalla lusinga di trovare, altrove, un sostegno, un sorriso, la possibilità d'un vero scambio, d'un autentico colloquio. Ma la città moderna, è, essenzialmente, la forza distruttiva che ha creato, così com'è, l'uomo di oggi, questo mostro disperato.

Tanto la città, concepita come miraggio da chi resta in casa, quanto le brevi aperture fantastiche nel gioco del bambino appaiono in una luce viva, quasi smagliante.

Il personaggio di Raffaella, col suo monologo interrotto e ripreso, sempre recitato con voce un po' neutra, quasi spenta, lega tutte le scene. Vuole essere una specie di coro ridotto a una voce sola. Con questo evidente filo conduttore, ho anche inteso aiutare la comprensione del giovane spettatore.

SCENA PRIMA

Un cortile. Qualche aiuola, con patite piantine di oleandro. Tre o quattro alberelli. Il solito cortile dei grandi caseggiati fuori centro.

Un bambino gioca, solo, con un cavalluccio di cartapesta, di quelli con le zampe su un telaio di legno fissato a sua volta su quattro rotelle.

È felice. Trascina il cavallo per le briglie su via- BAMBINO (*schiocca la lingua, grida festosamente*)

letti acciottolati o imbrecciati, finché, in virtù di qualche dislivello, lo vede traballare, quasi in una BAMBINO (*esultante*)
piccola impennata. Bravo!

Il miracolo comincia; è cominciato; il cavallino sta al gioco. Gli risponde.

Raffaella si affaccia a una finestra d'un secondo piano: è una donna di mezza età; ha una spiccata finezza d'aspetto e di modi; ma con un non so che di costretto e di pavido che vela la sua probabile bellezza o la sua bellezza di ieri; di quando cioè era felice.

Guarda intenerita il bambino che seguita a far pazzie col suo cavalluccio.

Da un'altra finestra al primo piano in un'altra parete, si spenzola una giovane domestica.

DOMESTICA

Bellissimo, codesto cavallo.

BAMBINO (*rispondendole*)

Capisce tutto.

DOMESTICA

...ma bisognerà foraggiarlo.

BAMBINO (*a viso in su, pronunciando stentatamente la parola per lui nuova*)

Foraggiarlo?

DOMESTICA

Vuoi avere un cavallo e non sai nemmeno che bisogna foraggiarlo?

BAMBINO

Bisogna, che?

Parecchie persone si sporgono a varie finestre attratte dal dialogo e dalla gioia del bambino.

DOMESTICA

Dargli da mangiare.

BAMBINO

Ah, la biada! Ha mangiato molto; ma ora gliene dó dell'altra.

(*In segreto, alla domestica*)

Devo prima legarlo. Sarebbe capace di scapparmi. È un tipo tale...

Il bambino annoda le briglie a uno sparuto alberello e strappa l'erba, ricavandola dalle connesure delle pietre e anche, cautamente, dalle aiole.

Nel frattempo, qualche scambio di frasi fra gli inquilini che, uno dopo l'altro, si sono affacciati.

PRIMO INQUILINO (*ammirando, con nostalgia*)

Che età! La più bella che ci sia.

Una serie di mezzi busti in differenti atteggiamenti.

SECONDO INQUILINO

Certo che a divertirsi ci sanno fare. Non tutti, però. Il mio nipotino, per esempio, vuol essere divertito.

Si affaccia la madre del bambino. È una giovane donna del popolo. Ha in mano il piumino della polvere e uno straccio.

LA MAMMA DEL BAMBINO

Antonietto!

BAMBINO (*alza la testa*)

Mamma!

Delle diverse persone affacciate:

Uno sta facendosi la barba e ha il viso insaponato. Lo specchio rotondo è appeso alla maniglia della finestra.

Una ragazza vistosissima si fa il maquillage e lo controlla alla luce con lo specchietto a mano: intanto si affaccia e ripetutamente guarda giù. Una massaia ripassa le posate d'argento, appoggiate al davanzale, lisciciandole col camoscio.

LA MAMMA DEL BAMBINO (*rivolgendosi al secondo inquilino*)

Starei fresca, se dovessi spupazzarlo, col daffare che ho.

PRIMO INQUILINO (*pensieroso*)

Lo saprà, dico, lo saprà in ogni momento, che è un cavallo di cartapesta, e che non è vero nulla?

SECONDO INQUILINO

Che discorsi! Il sugo della faccenda è tutto qui. Lo sa e non lo sa.

Un altro ha una radiolina in mano e cerca di aggiustarla, partecipando tuttavia all'interesse degli altri per il bambino e alla conversazione che s'intreccia fra i vari inquilini.

LA MAMMA DEL BAMBINO

Ieri, sua zia gli ha detto: «Non ti piace stare in mezzo alla gente?» E lui: «La gente l'invento io».

PRIMO INQUILINO

Dev'essere vero.

LA MAMMA DEL BAMBINO (*prima di ritirarsi*)

Non ti muovere di lì, sai, Antonietto.

La mamma del bambino si ritira dalla finestra. Il bambino ha disteso l'erba raccolta su uno scalino. Scioglie il cavallo.

BAMBINO (*al cavallo*)

Vieni alla mangiatoia.

(*Grida di entusiasmo*)

Ce lo accompagna, piegandogli poi, ritmicamente la testa sull'erba.

...Buona, vero? Che fame, avevi, Giangio mio!
(Carezzandogli la criniera)
 Non te la farò mancare mai.
 So certi posti, dove ce n'è tanta. *(Pausa)*
 Da scegliere « Scegli Giangio, scegli... ».
(Pensieroso)
 Bisogna crescere. Tutt'e due.
(Con uno scatto d'orgoglio)
 Ma io di più. Ti devo guidare, io!
 RAFFAELLA *(chiamando suo marito)*
 Ma vieni a vedere, Arrigo; affacciati un momento. È uno spettacolo!
 ARRIGO *(seccato)*
 Figuriamoci! Un tempo si poteva dire: i bambini sono come le mosche. Oggi di mosche non ce n'è più. Ma questi marmocchi...
(Borbotta ritirandosi)

Continua a piegargli la testa sull'erba.
S'inginocchia in modo da guardarlo di sotto in su.
Si alza.
Altre finestre si aprono.
Arrigo, marito di Raffaella, si affaccia accanto a lei.

SCENA SECONDA

Il salotto da pranzo di una piccola famiglia benestante. Arrigo vicino ai quaranta robusto energico. È uno che ascolta se stesso, che si piace. Abituato a un certo successo mondano, può sacrificare qualsiasi sentimento al gusto della battuta.

Una battuta che è sempre un extra, un'acrobazia fine a se stessa.

Raffaella rimane qualche istante in piedi, fra il tavolino e la finestra, mentre lui, che sta finendo di vestirsi, passa di continuo dalla stanza da bagno alla camera da letto.

RAFFAELLA *(dolcemente)*
 Devi andare in ufficio più presto del solito, oggi?
 ARRIGO *(in maglietta e calzonni)*
 Le mollette per il colletto, le mollette!

RAFFAELLA (*correndo in camera da letto*)
Al solito posto, caro. Guarda quante. E non mancano in nessuna camicia. (*Di nuovo in salotto*) Prima del solito, oggi?

ARRIGO (*sopraffacendo la domanda di lei, grida dal bagno*)

È più facile rastrellare minuto per minuto la mia povera giornata che togliere quattro capelli da una spazzola.

(*Compiangendosi, sempre dalla stanza da bagno*)
Che vita! Accumulo stanchezza su stanchezza. Che cos'è la famiglia? Un frantoio di quattrini... Non mi resta tempo per accorgermi che esisto. Ma esisto forse?

(*Rumore dell'acqua che vien giù dai rubinetti, di sportelli che sbattono*)

Arrigo ricompare, vestito.

Arrigo a capo basso, svelto, ritocca con la limetta flessibile il contorno delle unghie.

RAFFAELLA

Anche questo mese la mamma ci aiuterà, vedrai...

(*Pausa, in attesa d'una risposta*)

Vorrei dirle di venire da noi, stasera. E dirlo a qualcun altro. Amici tuoi, s'intende. Carlotta ha fatto i biscotti.

(*Pausa; attesa dell'approvazione che non viene*)

Quando c'è gente, almeno ti sento parlare. E posso sapere come la pensi di tante cose.

(*Con gentilezza*)

Mi piace, sai, sapere come la pensi.

ARRIGO (*buttando la limetta sul tavolino*)

Ci siamo.

(*Cantilenando, annoiato e irritato*)

Sono pieno di reticenze, di silenzi, magari di segreti, vero? Segreti! un uomo che non ha tempo di respirare.

Pieno di disamore, pieno di noia...

(Dandosi alacramente dattorno per prepararsi ad uscire)

RAFFAELLA *(fra i denti)*

Uno scilinguagnolo così attivo e un cuore così fannullone.

ARRIGO *(continuando, con un crescendo di tono)*

Niente mi spaventa come essere obbligato a vivere con una persona che ha un'idea fissa. E ti lagni della tua solitudine: non sei sempre in compagnia della tua idea fissa? Sì: l'idea fissa d'una specie di reclusione, d'un dialogo che c'era e non c'è più... Sissignori: non si trattava d'un giocattolo a carica perpetua...

RAFFAELLA *(finalmente, quasi gridando)*

Per l'amor di Dio non tempestare per così poco, non fare il Giove tonante.

ARRIGO

Giove tonante, Giove tonante! Credi che potresti mai essere Giunone? *(Ride)*

RAFFAELLA

Finalmente una risposta quasi diretta!

ARRIGO

Ringrazia il cielo che te ne risparmio parecchie di simili risposte dirette.

(Pausa)

Per favore, presto: il fazzoletto da taschino. E le carte che mi hanno portato stamani. E, nella borsa, il foulard: a volte la sera fa fresco. Della gola, non sono ancora guarito del tutto.

Raffaella corre in cerca degli oggetti richiesti.

RAFFAELLA

Dunque, che ne dici: posso invitare la mamma, stasera? O dovrai uscire, dopo cena?

ARRIGO

I guanti. Non li infilo mai ma, a portata di

mano, nella tasca del soprabito, li voglio sentire.

RAFFAELLA

Allora non glielo dico. Né alla mamma... né... a nessuno...

ARRIGO

Ho fatto tardi. Ormai non ce la faccio a telefonare all'avvocato. Rimanda tu l'appuntamento alla prossima settimana. E prendi nota di tutto.

Arrigo assume un'aria stanca e annoiata, qualunque trapeli da ogni suo gesto una giuliva animazione.

Son già così stanco prima d'uscire, così stanco... che vita! Ciao.

(La bacia, esce)

Raffaella rimane con gli occhi fissi alla porta. Si morde le labbra. Sposta qualche oggetto sul tavolino. Trasalisce perché

(Si sente lo scatto della serratura)

Arrigo rientra: in un attimo ha cambiato viso e atteggiamento.

ARRIGO *(aitante, ilare)*

Le chiavi. Ho dimenticato le chiavi dei cassetti dell'ufficio.

(Le prende da uno scaffale)

Arrivederci. *(Esce)*

RAFFAELLA

Ma si è dimenticato anche di sostituirsi il viso, di riprendersi quello destinato alla casa, alla famiglia.

SCENA TERZA

Il cortile. Raffaella, alla finestra, vede suo marito uscire.

Arrigo attraversa il cortile. Si sofferma gentilmente col bambino. Si china a carezzare la criniera del cavallo. Dice qualcosa al bambino; gli dà qualcosa,

forse una moneta: per le caramelle. Evidentemente la sua ruvidezza è destinata soltanto alla famiglia.

SCENA QUARTA

Visione di Raffaella: in una luce intensa, bianca, quasi smagliante, compare Arrigo che sale in macchina. Lo seguiremo lungo strade, viali, piazze.

Ancora nella visione di lei uno studio di avvocato. Sullo scrittoio, una fotografia della moglie, scattata qualche anno avanti. Fiori freschi in un vaso. A un tavolino basso, un'elegante dattilografa scrive rapidamente. Una segretaria, ugualmente carina, va e viene presentando carte all'avvocato che le esamina, o estraendole da un mobile a cassetti sovrapposti. Due telefoni dai quali Arrigo, affabile e autoritario, parla contemporaneamente.

RAFFAELLA

E oggi come ieri, come domani, come dopodomani. Fino a pochi anni fa salvava uno straccio di buona creanza. Irreprensibile, perfetta, era la sua patomima nel fingere di ascoltare. Certi esclamativi d'approvazione o di stupore, certi moti di sdegno, o d'incredulità, o di compiacimento: tutto esatto; ma esteriore, vuoto. Che attore era a quel tempo. Appena orecchiate, le mie parole gli davano occasione a una mimica scaltra che, sbrigativamente e quasi con eleganza, lo disimpegnava da un effettivo rendersi conto. Forse quella parvenza di socievolezza preservava ancora un po' d'amore. Fingere è già qualcosa. Ma perché, perché ho rinunciato a pretendere quella squallida commedia? Si direbbe che io non ho più avuto fiducia nel mio diritto d'essere ascoltata.

Il cortile.

Raffaella in primo piano, alla finestra, un gomito sul davanzale, il volto sul palmo della mano.

Mimica e saluti fra le persone che vanno e vengono alle varie finestre, o che attraversano il cortile per uscire o per rientrare.

Si avvicina il giovane di studio e bisbiglia qualcosa all'orecchio di lui che, evidentemente soddisfatto, gli fa cenno di rivolgersi alla segretaria: la quale scatta in piedi ed esce.

Deve, si capisce, intrattenere in anticamera, il visitatore o la visitatrice, attesi.

Tutto in un'atmosfera di buon umore, di animazione, per cui il lavoro rasenta la piacevolezza del gioco fruttuoso.

Raffaella rientra nella stanza; si muove incerta. Poi toglie da un mobile un astuccio e si mette seduta a lucidare un antico brucia-profumi.

Questi vibrati « perché », coincidono con il movimento rapido, quasi rabbioso con cui passa e ripassa il panno di lana sul brucia-profumi.

RAFFAELLA (*riflessiva, accorata*)

Fra me e Arrigo il silenzio s'è infiltrato come una malattia. Oh, i suoi monologhi, talvolta anche brillanti, sono una cosa a parte: (*queste parole, in parte, si sovrappongono alla propria visione*) quasi una prova di valore. Il silenzio che dico io riguarda me e lui, la nostra vita. (*Visione*).

RAFFAELLA (*esaminandolo*)

Piace tanto ad Arrigo. Un regalo di nozze. Oh, ne abbiamo parecchia alle spalle, di vita in comune; e ancora tanti problemi da risolvere insieme. E l'affetto non può essere venuto meno. Ma allora, perché questo continuo eludere e sfuggire, questo sospettare, da parte sua, in ogni parola un'indagine, o una provocazione, o un tranello? Perché il suo evitare qualsiasi risposta; e perché da parte mia questa riserva, questa difesa?

Mi muovo a volte in un silenzio elettrico (*guarda l'oggetto, l'espone alla luce, trova la*

parola), un silenzio lucente: mi par di sentirne l'odore, quasi di febbre. Sono talmente piena di proteste e di gridi taciuti, che devo stare attenta a regolarmi il viso come un orologio. Anche il riso e il sorriso, mi sorvegliano. E prendo le misure dei gesti e dei passi.

(Pausa. Guardando il bambino)

(Corre, grida, canta il bambino).

Che bellezza, saper parlare come te. Il candore è un maestro impareggiabile. Convince, seduce. Vedi, anche le cose, seduce.

Forse noi - e non Arrigo ed io soltanto - non sappiamo più interrogare, non sappiamo più avvicinarci con la domanda giusta.

Il timore d'uno sgarbo mi sigilla le labbra. Dunque nel mio farmi indietro c'è anche tanta viltà. Sicuro, evito il rischio di rimanere offesa o ferita.

Perché fra noi la conversazione ormai è un rischio.

SCENA QUINTA

Il cortile.

Figure alla finestra fra le quali l'allegria domestica.

DOMESTICA *(divertita e sicura di divertire gli altri che stanno a vedere e ad ascoltare)*

Ma sempre in cortile un bel cavallo così si annoierà.

BAMBINO

Con me, no: con me Giangio non si annoia.

PRIMO INQUILINO

Ne sono proprio convinto.

DOMESTICA

Non gli farà neanche bene alla salute.

SECONDO INQUILINO

E disimparerà a galoppare. Trotto e galoppo, ci vuole.

BAMBINO (*inginocchiandosi per toccargli le zampe*)

Adesso lo porto al mare.

Ti porto al mare, ti porto al mare...

(*Al cavallo, con giubilo*)

SCENA SESTA

(*Grida di gioia*)

(*Voce del bambino che, a tratti, si sovrappone alla visione*)

Si vede in una luce fulgente, bianchissima, una vera spiaggia e un vero cavallo che galoppa in sella con lui, cow-boy.

Un lungo percorso: cavallo e cavaliere sempre più veloci, sempre più felici: un lungo minuto di felicità.

BAMBINO

Tu non lo sapevi che sarebbe stato così bello; ma io, sì.

Corri, Giangio, corri. Andiamo lontano. Io, stancarmi, non mi stanco mai.

Raffaella, affacciata, gli occhi fissi al bambino.

RAFFAELLA

Certo la vita di Arrigo si è complicata: maggior lavoro, maggiori impegni, maggiori spese... Storie, storie! Accettando una spiegazione simile, io mi lascio imbrogliare; o imbroglio me stessa.

La verità è... la verità è che manca ormai la generosità dell'attenzione.

A noi soltanto? Onestamente, no. Tutti sono come risucchiati da un turbine di attività, o da una specie di caccia alla gioia, da un'ingordigia di vita che poi, tutto sommato, impedisce proprio di vivere.

SCENA SETTIMA

Il bambino è seduto vicino a un'aiola. Asciuga col fazzoletto prima il cavallo poi il proprio viso.

BAMBINO

Siamo sudati tutt'e due ma è stata una bella galoppata, vero? Come fuma la tua groppa! Non ti ammalare, sai! Ora ti copro.

(Gli mette addosso il proprio golfetto).

La macchina da presa scorre sulle pareti del cortile dove si aprono molte finestre con gente affacciata. Una specie di rassegna di volti. Poi centra quello di un ragazzo magro con una grossa sciarpa intorno al collo.

Carlo, il ragazzo convalescente, lo si vede prima attento al bambino, poi nell'atto di ritirarsi.

SCENA OTTAVA

Interno: la camera-studio di Carlo. Un lettino, una scrivania, una poltrona, due sedie. Un modellino di aeroplano, un mucchio di figure e di ritratti alle pareti:

Carlo: quattordici anni; l'aria smarrita e offesa di chi ha perso quota. Quei due mesi di malattia: mesi rubati. Nulla e nessuno lo ha aspettato. Lo sente come un'ingiustizia; teme di non ringranare più.

Luciano: il fratello. Diciassette anni spesi bene. È uno che si sente gaiamente aspettato, anzi sollecitato dagli amici, dalle ragazze, dai giorni avvenire, dagli studi, dalle mille novità delle quali sono intesute le sue ore.

LUCIANO

Ehi, vecchio; su con la vita. Sei stato formidabile fino ad ora. Due mesi di malattia che avrebbero messo a terra un atleta, ti hanno appena dato una acciaccatina. Formidabile!

CARLO (*seduto a un lato della scrivania, dice, sommesso, con un tono di confidenza, forzatamente scherzevole*)

Senti, Luciano, alle quattro, quasi alle quattro in punto, sempre il solito brivido. Sale dalla gamba. A volte mi pare di farcela ad acchiapparlo.

(*Fa il gesto con la mano che scivola rapida dalla coscia al ginocchio, di taglio, come chi prende una mosca*).

L'acchiappo, lo fermo; e lo butto via! Parola! Lo butto via. (*Si prova a ridere*)

LUCIANO

Ma non te l'ho detto che sei formidabile!

CARLO (*ansioso di parlare*)

Sono i miei trucchetti: ne ho imparati tanti, tu sapessi!

Ci sono dei dolori col risvolto...

LUCIANO (*che vuol tagliar corto*)

Non son cose da raccontare, giovanotto... (*Squilla il telefono*)

Luciano prontamente alza il ricevitore. (*Rispondendo*).

Pronto-pronto. Sicuro. Non l'avevamo già detto?

(*È impacciato guarda furtivamente il fratello che gli volta le spalle*).

Sì, sì, va bene. (*Esitante*)

Carlo, per fingersi distratto, sfoglia una rivista.

Ma non si potrebbe, invece...

(*Di nuovo sbircia il fratello. Poi, impaziente*)

Ne riparleremo. Ho detto: ne riparleremo.

Ciao.

(*Riattacca e, fra i denti, all'interlocutore invisibile*).

Idiota!

(*Squilla il telefono*)

Luciano esce; ma rientra quasi subito per rispondere al telefono.

LUCIANO (*con maggior gentilezza*)

Pronto. Me l'ha detto. Sì... Ora, non è il

caso. (*Scandisce*) Non è il caso. Son già in ritardo. Ciao.

CARLO

Ma credi che mi dispiaccia, sapere che ti diverti?

LUCIANO

Chiamali divertimenti! Impegni, piuttosto; e il più delle volte, scocciature.

CARLO

Si tratta di « essere nel giro » o di non esserci più.

(*Di nuovo il telefono squilla*)

LUCIANO

(*Prima di alzare il ricevitore, rivolto al fratello*). Ma chi ti terrà dietro, a te, appena il medico ti avrà dato il via...

(*Poi, nel microfono*).

Sì, qui Luciano. Chiamo io, ci penso io. Grazie.

(*Suonano alla porta*)

Luciano esce per aprire.

VOCE DI LUCIANO (*che, nell'ingresso bisbiglia*)
Perché non aspettarmi al portone?

VOCE FEMMINILE (*a bassa voce*)

Sono stati gli altri a dirmi di salire...

LUCIANO (*mormora qualcosa; poi la porta si richiude adagio*)

Carlo, solo, turbatissimo.

CARLO (*solo, scotendo la testa*)

Ma che si mettono in mente? Con chi credono d'aver che fare? Con un deficiente, con un invidioso, con un minorato...?

Luciano rientra e scruta il ragazzo.

(*Rivolgendosi al fratello*)

Chi è malato, vedi, è solo. Non parlo di compagnia o meno. È solo, perché diventa incomprensibile. Tutti sbagliano con lui, o, dimostrandogli d'aver paura di sbagliare, lo offendono. Eppoi, nessuno può misurare la

portata delle proprie parole, dei propri gesti, rivolgendosi a chi è malato. Le usuali misure si sono alterate.

LUCIANO

Tutto bene: tranne che tu non sei malato; ma convalescente: e quindi più sensibile degli altri.

CARLO

Macché sensibilità acuita: trasferita, direi. Si trova una sbucciatura, carne viva, dove uno non se l'aspetta: e allora un urlo, invece di una scrollata di spalle.

Dico sul serio: tutt'un equivoco; o un errore. Ne uscirei, forse, parlandone. Tu solo potresti capirmi. Ma capirmi significherebbe rimanere in qualche modo vincolato.

LUCIANO

Che diavolo dici! Di una parentesi fai un romanzo. È sempre stato il tuo viziaccio.

CARLO (*con effusione*)

Una malattia, vedi, non è soltanto una malattia: è un viaggio. Spesso, un labirinto...
(*Ha la voce incrinata*)

A furia di stare zitto e solo, io mi sono perduto: e ho perduto tutti e tutto.

LUCIANO (*sbrigativo*)

I piccoli incubi della convalescenza. Previsti dal medico anche quelli. Ma sei o non sei un uomo?

Luciano va in un'altra stanza.

Carlo solo.

CARLO (*vorrebbe gridare di no: che è un ragazzo, che è una donna, che è una bambina: pur di avere il diritto a un po' di consolazione. Tutto, fuorché un uomo*)

No: essere uomo è troppo crudele; e anche falso.

Carlo solo, cammina su e giù per la stanza.

...Loro s'inventano un atteggiamento; si mettono una corazza, per darsi a credere di essere uomini. Si muovono, agiscono e pensano secondo uno schema: che li dispensa dall'essere umani.

Luciano rientra con in mano i guantoni da boxe.

LUCIANO

Rosetta ha la sua mezza giornata di libertà; ma ti ha preparato la merenda sul vassoio. Ottima merenda. Ho controllato! E, se proprio vuoi saperla tutta, ho anche rubacchiato.

(Lo guarda, rimane un po' perplesso)

E tieni a freno quel cervellaccio, oltre che i brividi. Perché non provi a diventare un po' tonto?

CARLO *(supplichevole)*

Dove vai? dove vai? Non mi racconti mai nulla...

LUCIANO *(brusco, quasi seccato)*

Be', che ti piglia? Come se tu non lo sapessi. Mi alleno. Mancano tre settimane. Mi devo allenare. C'è un ciccione con la bocca zeppa di denti che salta come un grillo. Vorresti che mi dessero una bella pestata?

(Pausa. Poi, con tono di leggero rimprovero)

Una volta almeno leggevvi...

CARLO *(esasperato, incapace di controllarsi)*

Spicciati. Vai via. Vai via.

(Gli volta le spalle, si mette alla finestra. Subito si gira per prendere la sciarpa dalla spalliera della seggiola. Se la passa al collo; torna di nuovo alla finestra. Lunga pausa. Guardando il bambino)

Non pare; ma loro almeno sono in due davvero: lui e il cavallo.

Luciano prima di uscire si sofferma a guardare il fratello. Chiude adagio la porta.

SCENA NONA

In primo piano il volto di Carlo. Uno sguardo struggente di desiderio.

La città nella visione-miraggio del ragazzo, zeppa di gente animata, felice. Poi il ring, gli spogliatoi, l'allenatore, e ancora il ring con, addossati alle corde, i giocatori un attimo prima di cominciare.

CARLO (*durante il secondo tempo della sua visione*)

Io, la città me la sento alle spalle. Mi rode. Sì: mi rode. Tutto il turbine della città: preme, bussa, serpeggia...

(*Trasalendo, punto dal ricordo*).

Il mio tennis, la mia piscina, i miei amici, la scuola, la scuola. E la stazione ferroviaria! Sì, mi piace la stazione. Ma di più l'aeroporto. Ho volato una volta sola. Un viaggio-premio, in Olanda, in seguito a una mostra di pittura di ragazzi. Primo premio. E ora non tocco né pennello, né matite. Non mi riesce più. È finita. (*Riferendo luoghi comuni con la voce di chissachì*)

« Bisogna allontanarsi dalla città, perché stritolata ». Stritolata? D'accordo. Ma perché tutti son felici di correre a farsi stritolare? E anch'io ero felice.

(*Allo stesso modo, parodiando*)

« Disperde ogni intimità ». Ma dov'è in casa, l'intimità? E si può escludere che la trovi invece Luciano, in qualche momento, proprio sul ring?

SCENA DECIMA

Carlo, guarda accigliato, nel cortile, l'insistente commedia del bambino che gioca.

CARLO (*sottovoce, quasi fra sé*)

Bambino... per piacere... per piacere...

(*Interrogandosi*)

Che cosa? (*Pausa*) Smetti di essere felice.

(*Volta di scatto le spalle alla finestra*)

IL BAMBINO (*al cavallo*)

Ti ho capito, io: fai da bravo; mi ubbidisci; ma è tutta una finta: se io allento le redini... trac, uno strappo, e via.

SCENA UNDICESIMA

Nella luce splendida del sogno si vede il cavallino, che ora è un vero cavallo, scappare fra gli alberi di un bosco a briglia sciolta. Lui, di nuovo fiero cow-boy, caracolla in groppa a un altro cavallo, spiando la direzione giusta per riacchiappare il suo Giangio. Lo trova, infine. Lo afferra per la criniera; ne impugna poi le briglie. Rifà il percorso con i due cavalli; ed eccolo nel cortile.

VOCE DEL BAMBINO

In capo al mondo ti ritroverei. A me non me la fai. Sono bravo, io.

(*Quando l'ha riacchiappato*)

Tanto lo so che scappi per burla, e che vuoi stare con me.

SCENA DODICESIMA

BAMBINO

Ah, se mi scappi un'altra volta... No: la frusta, io non l'adoprero mai. Vedi? non l'ho neppure comprata. Non la voglio. Però, se lo fai un'altra volta, di scappare a quel modo...

(Gli appoggia il viso sulla criniera. È stanco)

Raffaella, alla finestra, prende e lascia un lavoro a maglia. Il suo monologo può scorrere parallelamente alla visione del bambino.

RAFFAELLA

Lo so bene. Non si tratta soltanto di rapporti coniugali, per questa specie di malattia del silenzio, o della mancata risposta. È un fatto ben più generale.

Raffaella rientra nella stanza, posa il lavoro a maglia. Toglie da un cassetto alcuni pacchetti di sigarette, li apre, e dispone le sigarette in due scatole d'argento, accanto all'accendino.

Vuota i posacenere, li rimette al posto.

Non verrà nessuno. Ma se Arrigo cambiasse idea, che tutto non fosse in ordine dispiacerebbe a lui quanto a me.

E poi i preparativi distraggono.

Dal porta riviste elimina quelle vecchie, aggiusta le altre e intanto riflette:

RAFFAELLA *(cercando di rendersi conto)*

Mi pare che sia venuta meno la generosità indispensabile per ascoltare. Quell'oblio di sé, quell'accoglienza, quello scambio discreto, non ambizioso, non invadente...: son cose che forse ieri c'erano e oggi non ci sono più. Siamo diventati troppo impazienti. Uno si dà a credere d'aver prestato orecchio a tutte le confessioni, a tutti i problemi, a tutte le fatuità, un tempo così amabili... così necessarie per alleggerire la vita: e in questo modo risparmia responsabilità, tempo, e magari sofferenza.

È un fenomeno d'avarizia. Avarizia di cuore.

Raffaella è di nuovo alla finestra.

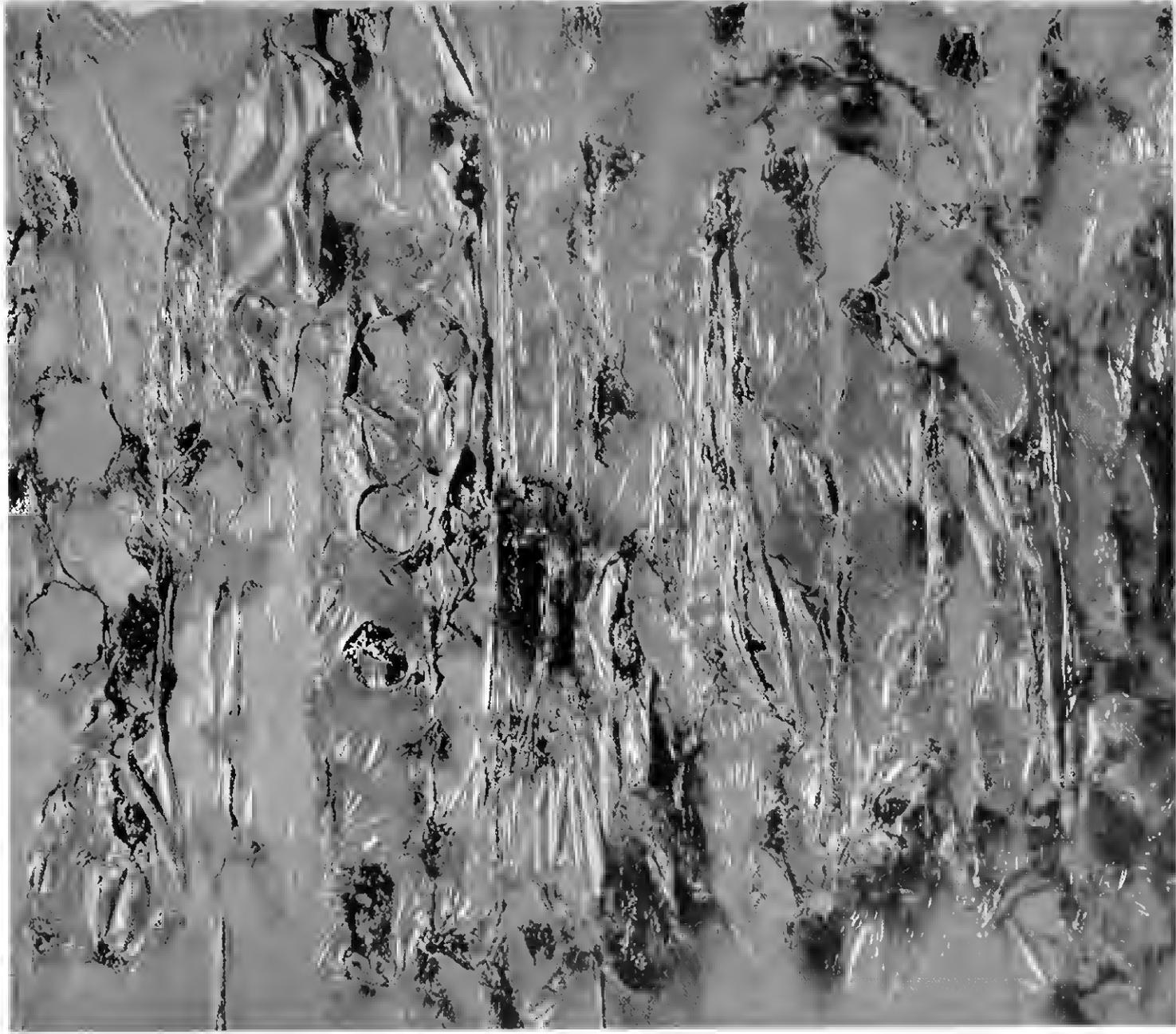
Il bambino solleva il cavallo. Lo tiene dinanzi a sé, come ritto sulle due zampe. E, intanto, con una mano fa girare le rotelle.

BAMBINO

Che vuoi, Giangio mio. Che ti manca? Io te le darò tutte vinte, sai?



5 - Alberto Burri: *Grande bianco Plastica* (1962)



6 - Alberto Burri: *Grande rosso Plastica* (1962)

La madre fa una capatina alla finestra, per assicurarsi che il bambino gioca tranquillo.

Il bambino alza gli occhi e la vede.

BAMBINO

Mamma, vuol sapere dove lo metteremo a dormire, stanotte.

LA MAMMA DEL BAMBINO (*stando al gioco*)
Nella stalla.

(*Il bambino la guarda perplesso*)

Un bel posto, tutto per lui, fra le valige.

BAMBINO (*al cavallo*)

Ti piace? Lo so, prima di essere mio stavi con tutti gli altri. Ma, cattivi, ce n'erano?

Raffaella alla finestra, guardandosi attorno, prendendo o lasciando il lavoro a maglia.

RAFFAELLA (*sola*)

Curiosa: in Arrigo la domanda si amplifica in un superfluo retorico, oppure diventa la maniera d'un tu-per-tu con un io sdoppiato. A volte, il suo è un mitragliare d'interrogativi che non hanno nulla che fare con una probabile risposta. Sono al di là di qualsiasi attesa. Scavalcano la risposta, oppure la contengono in un modo esorbitante.

(*Tentando di rifare un suo modo intimidatorio*)

« Chi potrebbe avere il coraggio di dire questo e questo a me? Sono forse un uomo che non sa quello che fa? Mi si potrebbe accusare di aver mancato di parola? L'ho fatto, io forse?... ». (*Pausa*)

Veramente domande che sono un superfluo retorico.

Esplosioni di voce. Esplosioni d'inutili discolpe. No, amor mio, nessuno ti accusa. E tanto meno io. Anzi, in fondo, il vero eterno avvocato che ti difende ad ogni costo sono sempre io. E tu lo sai.

Intanto la macchina da presa scorre lungo le pareti del cortile, coglie vari movimenti di persone che si

affacciano, rientrano si sporgono di nuovo; centra atteggiamenti, espressioni, sceglie poi una ragazza, la segue mentre si ritrae.

SCENA TREDICESIMA

Una stanza di soggiorno ammobiliata con una scrivania, sulla quale è appoggiato un telefono.

In un angolo un divano, davanti al quale si allunga un tavolino. Due poltrone. Un'altra poltrona vicino alla finestra, con un tavolinetto piccolo a un lato, pieno di giornali e riviste.

Su questa poltrona, il vecchio Giovanni: fra i settanta e i settantacinque; male in gamba, ma vivace di mente. Ironico con misura, simpatico.

Accanto a lui, in piedi, una ragazzina. Fiorella, sua nipote, diciassette anni, graziosa, alla moda, intelligente.

Seduta alla scrivania, col microfono all'orecchio, Alessandra, figlia di Giovanni, e madre di Fiorella. Energica, elegante, appartiene ad una associazione di beneficenza, « Soccorso agli anziani », della quale, nella seduta che avrà luogo quel pomeriggio stesso, sarà eletta la presidentessa; ha un mucchio d'incarichi, d'ordine sociale. Si interessa attivamente di politica, e, tanto per esercitare ovunque autorità, anche della casa.

FIORELLA (*ritraendosi dalla finestra*)

Ma questo bambino è come i pulcini: più voce che penne.

GIOVANNI (*agguantandola per la vita*)

È talmente carino. Lui basta a se stesso. E il tuo nonno, invece, no. Vorrebbe compagnia, il tuo nonno.

(*Accennando col capo alla finestra*)

Vuoi una felicità più a buon mercato della sua?

FIGURELLA (*cercando di svincolarsi*)

Mamma, la eleggono oggi la presidentessa al « Soccorso agli anziani »?

ALESSANDRA (*rimanendo in ascolto al telefono, fa un impaziente cenno di sì col capo, poi, coprendo il microfono con la mano*)

Te l'ho detto e ridetto. Non capisci, non capisci che sto parlando proprio di questo? (*Quindi continuando, al telefono, con voce piuttosto alta*)

...le nostre madri... le nostre madri...; non erano che delle stupide snob.

GIOVANNI (*sottovoce, alla ragazzina*)

E i padri, che cosa saranno stati?

FIGURELLA (*allo stesso modo, sottovoce*)

Ieri ha detto: « un tempo esistevano i ragazzi terribili; oggi ci sono i vecchi terribili ».

(*Aperta risata di Giovanni e gesto infastidito di...*)

ALESSANDRA (*che continua*)

Bisogna resistere alle miserie e alle sventure che ci capitano sotto gli occhi; ma non evitarle o minimizzarle. Esisterebbero, altrimenti, i medici, gli avvocati, e... le opere assistenziali?

GIOVANNI (*l'ascolta ridacchiando; e nell'orecchio, alla nipote*)

Non credi che potrei essere anch'io un « anziano privatamente assistito »?

FIGURELLA (*con gaia malizia*)

Ho proprio paura che tu non rappresenti un « caso rilevante ». E che la nostra casa sia in ogni modo troppo stretta per le « opere pie ».

GIOVANNI (*trasecolando*)

Accidenti! sei cresciuta parecchio bambina

mia. Sì: opere assistenziali all'ingrosso; mai al minuto.

ALESSANDRA (*al telefono*)

Ma certo che potremo occuparcene. Io non mi tirerò mai indietro!

Giovanni dice qualcosa all'orecchio di Fiorella.

FIGURELLA (*divertita, gli risponde sottovoce*)

Ora la faccio tirare indietro io.

(*Ad alta voce*)

Mammà, portiamo, domattina, il nonno a prendere una boccata d'aria?

ALESSANDRA (*tappando il microfono con la mano*)

Vi ci mettete anche voi a togliermi il fiato?

GIOVANNI (*piano*)

Hai visto che s'è tirata indietro?

(*Ripete*)

Opere assistenziali all'ingrosso...

ALESSANDRA (*nel microfono con voce autoritaria e un po' recitata*)

Escluderei senz'altro la signora Gemmi. Sia detto fra noi: ha un modo troppo indelicato, prima di descrivere, poi di affrontare le situazioni. Se lo devono mettere bene in testa: il vero dolore è quasi sempre al margine della disperazione. Tatto, ci vuole.

Giovanni approva tristemente col capo.

FIGURELLA (*fra sé*)

La eleggono. È presidentessa nata.

ALESSANDRA (*ancora nel microfono*)

Fra un quarto d'ora, traffico permettendolo.

Ciao, carissima.

Alessandra caccia nella borsetta portafoglio, agendine, taccuini, il sacchetto del trucco, l'astuccio porta-chiavi, la penna stilografica.

GIOVANNI

Vorrei tanto essere uno de' tuoi assistiti, figlia mia.

ALESSANDRA

Puoi lagnarti di qualcosa? Anche la televisione ti abbiamo presa. Per te, e soltanto per te.

FIGURELLA (*a mezza voce*)

Tatto, mamma, tatto.

(*Rifacendole il verso*)

« Chi soffre... ».

ALESSANDRA

...E radio, e libri, e telefono a portata di mano... (*Pausa*) A cena, non torno. Ma, se ho tempo, telefono. Ciao papà, Ciao Fiorella.

Alessandra esce.

GIOVANNI (*sperando d'intrattenere la nipote*)

E ora dimmi dove vai, tutta scicchettona così.

FIGURELLA (*impazientissima, pronta a battersela*)

Al cinema. Vittorina mi aspetta.

GIOVANNI

Pioverà.

FIGURELLA (*si aggiusta il vestito, lasciandolo ai fianchi*)

Forse è ancora troppo lungo.

GIOVANNI

Credo che stia proprio per piovere. Perché non invitare, qui, amici e amiche?

FIGURELLA

A morire di noia. Non pioverà affatto.

GIOVANNI (*alzandosi dalla poltrona e movendo incontro alla nipote*)

Magari non pioverà affatto. Va bene. No, no. Mi pare proprio che si tratti di nuvole passeggere.

(*Pausa*)

Da un po' di tempo mi sembri agitata...

inquieta... Che c'è di nuovo, Fiorella, che c'è?

FIORELLA (*si tira indietro bruscamente. Ha cambiato tono, sembra un'altra*)

Che diavolo vuoi che ci sia?

GIOVANNI

Ahiahai. Son dunque segreti da difendere con le unghie?

(*Poi, persuasivo, affettuoso*)

Credi che tutti si sieno dimenticati d'avere avuto diciassette anni?

FIORELLA (*dopo un silenzio imbronciato*)

Ognuno ha avuto, ha, o avrà i *suo*i diciassette anni. Non sonò un comun divisore, i diciassette anni.

GIOVANNI

Indubbiamente, i nostri erano diversi dai tuoi. Noi, con la mamma, col papà, e magari col nonno... specie se era un nonno come me...

FIORELLA (*sbuffando*)

Oh, la ragazzina, che dice tutto a mamma sua! Del resto, quel dir tutto, se proprio lo vuoi sapere, non mi piace. Non è... non è... neppure corretto.

GIOVANNI (*meravigliato e divertito*)

Corretto? Hai detto corretto?

FIORELLA (*sempre più impaziente*)

Vedi che non capisci? Io, il gusto del « confidarsi » non ce l'ho, ecco tutto.

(*Dopo una pausa*)

Che svendita di cuore, la vostra. Che mancanza di pudore in codesto svenarsi, parlando di sé, e pretendendo che gli altri vi parlino di sé.

GIOVANNI (*sicuro di gettarle l'amo con un argomento attraente*)

E tutti i sondaggi nell'« io profondo », tutte le esplorazioni dell'inconscio, insomma le presunte rivelazioni della psicanalisi, hanno proprio molto che fare col pudore?

FIGURELLA (*alzando le spalle*)

In ciò che è scientifico il pudore si salva!

GIOVANNI

In quella spietatezza, in quella crudeltà?

FIGURELLA

Ma sì: c'è sempre la ricerca d'una liberazione; magari della guarigione. Mentre nel romantico, vecchio compiacimento di mostrarsi il cuore...

(*Sempre più impaziente*)

Vedi che non capisci? Io, il gusto del « confidarsi » non ce l'ho, ecco tutto.

GIOVANNI (*tentando ancora di trattenerla e circonvolverla*)

Vorrei proprio sapere di che cosa è fatta la vostra conversazione, vostra, di voi giovani.

FIGURELLA (*parlando sempre più in fretta, come se fosse già scappata via*)

Conversazione! Mi sembra anche una parola antiquata. Qualche volta si discute, qualche volta si parla... più spesso si grida e si ride. O si ascoltano dischi.

GIOVANNI

E a forza di gridi e di strilli ci si conosce meglio che parlando?

FIGURELLA

Oh, lasciami andar via... Io non ho bisogno di saperlo. *Noi* non ce lo domandiamo nemmeno.

(*Dopo un attimo di riflessione*)

Certo, con la pura voce ci s'incontra in un modo più diretto, più leale.

(Improvvisamente festevole, trascinata da un ricordo)
Sai che cos'ha detto Giorgino Levi? «I contatti con la pura voce sono meno imbroglioneschi di quelli con le parole».

GIOVANNI *(costernato)*

La parola degradata fino a schermo per nascondere, o addirittura per imbrogliare.

FIGLIOLA *(con un inchino)*

Signor professore, la cosa sta così: dei discorsi, noi diffidiamo.

Io non sarò mai una ragazza *con-ver-se-vole*

GIOVANNI *(con lieve tono di minaccia)*

Potrai diventarlo con tua madre; o con tuo padre...

FIGLIOLA *(piccata)*

Non avrei certo potuto imparare da loro due ad essere *conversevole*.

(Poi, di nuovo sorridente)

Ciao, ciao, ciao. Tornerò presto e non pioverà. E ti prego, almeno te: basta con le domande. Altrimenti, in casa, ci starò meno volentieri che mai.

GIOVANNI *(solo)*

Mi manca un qualsiasi cavalluccio di legno.

(Pausa)

No: siamo giusti: mi manca la fantasia; l'ardore, mi manca, per animarlo un qualsiasi cavalluccio di legno.

Figliola esce.

Giovanni, solo, sfoglia qualche rivista, poi fissa dinanzi a sé, il vuoto.

SCENA QUATTORDICESIMA

Ed ecco apparire la città dalla quale il vecchio rimasto in casa si sente escluso. La città nell'immaginato itinerario della figlia e della nipote di lui. Un cocktail in un elegante salone, dove sono riunite

parecchie persone, tutte di mezza età, che parlano animatamente, mentre passano camerieri con vassoi colmi di bicchieri. Primeggia Alessandra, animata, ascoltatissima. Si passa ai voti per eleggere la Presidentessa.

Subito dopo, in un viale Fiorella cammina svelta. Gira al primo angolo. Lì a due passi, l'aspetta un ragazzo della stessa età di lei.

SCENA QUINDICESIMA

Raffaella alla finestra, prendendo e lasciando il lavoro a maglia.

Le persone affacciate sono ormai pochissime.

GIOVANNI (*e la voce si sovrappone alla visione di lui*)

Quella mocciosa è riuscita a mettermene, di pulci nell'orecchio. Non io a lei, certamente. Strano, quel che ha detto, a proposito dell'incontrarsi nel grido, nella pura voce! Eh, in fondo son sentimenti, emozioni, sensazioni che cozzano, si urtano, si mischiano. La prontezza o l'acutezza dell'urlo diventa indice di una medesima reazione. Una scorciatoia per sapere a che temperatura ci troviamo.

(*Pigia col pollice il tabacco nella pipa e riflette, un po' trasognato*)

Fiamme che s'alzano insieme, si fondono...: e l'incendio divampa. Sia un gioco, un coro, una dimostrazione... Quanto all'insistente ascoltare dischi, scioccamente deprecato da noi vecchi, è un modo di cercare il medesimo torpore, o la stessa onda, la stessa piccola estasi...

(*Accendendo la pipa e scuotendo la testa*)

Dove i conti non mi tornano più, è invece nella moderna concezione della carità.

Non si può mettere in dubbio che queste si-

gnore, questi vari Comitati, con i loro cocktail, con le loro riunioni, riescano a costruire qualcosa di buono, di proficuo.

Provvidenze e previdenze.

(La pipa non tira; la sbatte su un vassoio di metallo, la vuota, la pulisce. Quindi, con uno scatto)

Ma la pietà, e la vera carità che c'entrano in questo gran traffico? La pietà è prima di tutto oblio di sé: immedesimarsi, trasferirsi in chi soffre. Non cavarsela facendo sostituire la propria presenza, la propria parola, da un oggetto, da cose portate in dono, per utili e gradite che possano essere.

« Non ti ho comprato il televisore? ». Oh, la carità di parola, chi la conosce più?

Raffaella rientra nella stanza, con il pacco della posta. Accuratamente la spartisce. In quella di lui, parecchia e voluminosa, appoggia un fermacarte. Esamina la propria.

Legge una lettera.

RAFFAELLA

Finalmente mia sorella Vittoria si fa viva!

(Legge, poi con stupore)

Orsola già fidanzata!

(Riflettendo)

Avessimo avuto dei figli...

Sarebbero grandi, adesso... quattordici, quindici, diciotto anni...

(Si mette a scrivere, per rispondere. E a bassa voce)

« Cara Vittoria, non immagini con quanto piacere...

(S'interrompe. Pausa. Quindi perplessa)

...Mi domando se le mamme, oggi, riescono a parlare veramente con i loro figli; e anche se i ragazzi parlano fra loro.

Certo, noi eravamo più aperti.

Per lo meno, presupponevamo un'intesa un accordo, fra compagni e compagni.

I giovani che io conosco, mi danno spesso l'impressione d'essere spaesati in un mondo che non è fatto per loro. Stanno fra noi come in un luogo d'esilio. Promettendosi che cosa? Un'altra destinazione? Altri tempi? Non so. Non so. Può darsi che quel silenzio sia effetto di pudore.

Il particolare pudore che a noi, invece, mancava.

Persuasi che in ogni parola ognuno dà sempre un frammento di sé, si fanno indietro, serrano le labbra. Non si espongono. Quel pudore che non difende più a centimetri quadrati la loro pelle, difende invece il loro spirito.

Raffaella affacciata alla finestra.

Il cortile. Una rotella è saltata via dal telaio.

Sì che ora il cavallo zoppica.

Il bambino ricerca la rotella. La trova.

BAMBINO (*al cavallino*)

Ti sei fatto male?

Ora, bisogna andare da quello che mette i ferri agli zoccoli.

DOMESTICA (*alla finestra, suggerendo*)

Dal maniscalco.

BAMBINO (*ripete con una certa incertezza, ma ambiziosamente, perché si tratta di una parola nuova, da adulti*)

Dal maniscalco.

DOMESTICA

Maniscalco, maniscalco.

BAMBINO (*ripetendo, ora speditamente*)

Dal maniscalco. (*Pausa, poi a viso in su*)

Grazie. (*Al cavallino*) Certo, piacere non ti farà quel battere e battere. Vedrai anche le faville. Non aver paura. Male, proprio non ne sentirai.

Il bambino s'incammina, trascinando il cavalluccio, questa volta adagio.

SCENA SEDICESIMA

*Proiezione della fantasia del bambino. La bottega-
antro del maniscalco.*

*Il maniscalco che ferra il cavallo, mentre lui, un
vigoroso cow-boy, aspetta.*

*Antro e faville si risolvono nell'aria di temporale
incombente.*

RAFFAELLA (*guardando il bambino*)

Che sarebbe, avere, se non la tua grazia,
almeno la tua fiducia. La tua fiducia è più
irresistibile della tua stessa grazia. Convince,
trascina, anima... È un magnetismo.

Sapessi quante cose mi hai insegnato in que-
sto quarto d'ora; quante cose mi pare di
aver capito, se non proprio imparato.

*Vien giù un acquazzone improvviso. Il vero rove-
scio d'acqua.*

*Si vede scendere da una scala e precipitarsi nel
cortile una donna: evidentemente la madre del pic-
cino. È trafelata. L'afferra per un braccio e lo porta
via, quasi di peso, mentre quello si dibatte e strilla
come un ossesso, perché non gli ha dato modo di
prendere, di salvare, il suo cavallino.*

BAMBINO (*strilla come un matto*).

*Pochi istanti dopo, da un'altra scala, quasi a
fronte della prima, scende di corsa Raffaella.*

*Ha un fazzoletto in testa che non servirà a nulla
con quel diluvio.*

*Raccoglie il giocattolo abbandonato e imbocca rapida
la scala dov'è sparita la donna col bambino che
grida ancora.*

FINE

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Rivendicazione di Jahier e altro Scheiwiller

Le edizioni di poesia curate da Vanni Scheiwiller sono davvero portentose: nelle vetrine del libraio, accanto alle confezioni plastificate dei *best-sellers* di editori miliardari e alle riproduzioni di pitture modernissime sciapè e sbrillatate, queste copertine dalle tinte forti, ma unite, dai formati inconsueti fino alle cineserie dei *mignon*, portano impresso il marchio di nobiltà di chi le ha concepite. Del resto anche il gusto che guida alla selezione, la « politica » culturale che intende proporre, almeno nelle linee fondamentali, sono da sottoscrivere in pieno. Così l'operazione tesa a far circolare, rimessi a nuovo, quei poeti « vociani », che godono di universale rispetto, pur essendo letti da pochi, come Rebora e Sbarbaro, deve essere applaudita ed incoraggiata. Tanto più che proprio ora è la volta di un altro « umiliato e offeso » di grande statura, se pur di scarsa fama: Piero Jahier (*Qualche poesia*, a cura di Vanni Scheiwiller, 1962).

Jahier non ha avuto dalla sua una sorte benigna: non si dice tanto delle note vicende biografiche, che gli hanno impedito di dedicarsi alla letteratura (e, perché no?, alla sua *réclame*) con l'agio e

la distensione che sarebbe stato augurabile, quanto piuttosto di una sua costituzionale anomalia rispetto ad una poetica costituita. E forse i due aspetti del destino sono interdipendenti, in rapporto a quel progetto di « uomo comune » che opportunamente viene riportato ad aprire questa scelta raccolta: « ...con altrettanta certezza sentii che non avrei potuto esprimermi se non avessi avuto il coraggio di essere, anzitutto, nell'agire, un uomo comune che si guadagna il pane vendendo qualsiasi merce, all'infuori della poesia... nessun miraggio di carriera o di notorietà poté avvelenare il concetto religioso della poesia che mi aveva comunicato il mio maestro di liceo, Fedele Romani » (come si vede, siamo ben distanti dalla civetteria di una primadonna che dice di sentirsi una « donna comune »).

La parte centrale è costituita da cinque ristampe da « Lacerba » (tra il '14 e il '15): *Allegrì Italiani!*, *Finalmente*, PANE: PRIMO-ULTIMO AVVISO, *Parola d'ordine*, *Wir müssen* (manca una delle più belle e significative *Mio popolo*, che d'altronde era stata usufuita in *Ragazzo e prime poesie* '39 e '43). Qui siamo nel clima agitato dell'interventismo, con moderato innesto della ragione futuristica: ma resta riconoscibile la scabra pronuncia morale del « protestante » Jahier, che deve sentire queste poesie nell'aura distaccata del documento, sicché è molto prudente nei ritocchi.

Quella sul « pane », ad esempio, viene riportata senza alcuna variante, ad eccezione degli artifici tipografici (maiuscole, grassetto, ecc.), non tutti riprodotti nella stampa schewillieriana. Le uniche correzioni di un certo rilievo si trovano in *Wir müssen*, dove il verso « sapete bene, le cifre » viene dilatato in « sapete bene, quistione di cifre » (l'arcaismo restaurato ha valore di corrosione ironica), mentre al *refrain* sul « Libro-Cassa dell'Hoch-Civiltà tedesca / organizzata bene » è tolto quel « bene », compromettendo la simmetria strutturale. E non ci sembra molto felice nemmeno la sostituzione sulla fine col v. « Avanti, Italia, sempre tempo di libertà mai di caserma » quello che era « Avanti, Italia, sempre tempo di libertà mai tempo di chiesa », che legava col successivo « senza spade sguainate a scherno di Dio lontano ». Viceversa rientra nella sfera di rettificata leggibilità il riportare « coi nostri vestiti ruvidi alle cuciture » a « con le uniformi ruvide alle cuciture » (il sottofondo che accompagnava queste parole è ormai scomparso e il lettore d'oggi si troverebbe piuttosto imbarazzato nel recupero).

Un altro nucleo compatto è dato dalla *suite*, pubblicata nel '15 dalla « Voce », *Con me* (che in minima parte compariva in *Ragazzo*): si direbbe uno degli esiti più personali di Jahier, affidato ad una pronuncia dubitativa, alla ricerca di valori assoluti nell'esistenza. Si ha il sentore di un'auto-coscienza che avverte il pungolo della dissipazione, che scandaglia a tentoni per reperire il punto che non tiene (Papini e Soffici non ebbero, per loro sfortuna, simili dubbi):

*« Non manca il coraggio di andare avanti:
manca il coraggio di andare indietro
ritornare dove deviato:
per avanzare davvero ».*

Ma intanto le forme, la simmetria, la struttura avevano per Jahier un valore consolatorio: in fondo riusciva a raggiungere una sua musicalità discorde. « Leggendo De Cyon » riusciva a sfiorare con precisione alcuni passaggi obbligati delle poetiche successive, cioè a dire la relazione della scienza alla poesia, il rapporto poesia popolare-poesia letteraria:

« La poesia ha sempre creduto per rivelazione e tradizione che il cuore fosse l'organo dei sentimenti.

Ha continuato a dire: avere il cuore grosso, a cuor leggero... quando gli scienziati – per un quarto di secolo – ridevano degli errori popolari circa un organo idraulico del genere pompa.

Ora la onnisciente scienza positiva torna alla poesia popolare.

Si era inavvertitamente scordata di esaminare gli apparecchi autoregolatori di una pompa così interessante: che distribuisce il sangue agli organi secondo i bisogni di ciascuno; che è calmiera alla sfrenata concorrenza tra organi diversi ognuno avido di tutto il sangue per suo piacere; che è specchio di coscienza anche ai minimi fatti spirituali.

Torni la scienza alla poesia che contiene anche la scienza... ».

Tuttavia sono certi ossimori, un po' troppo insistiti, che francamente dispiacciono e rendono disuguale la tenuta di *Con me*; poniamo la polarizzazione *riso/pianto* sfocia in risultati esili, ma fulgidi in

*Vogliono sempre impedirmi di esser triste;
ma se è la mia sola gioia esser triste;
cresce solo piangendo
questa gemma d'albero che volete ascendere;*

mentre in *Bambino* arriva fino all'intercambiabilità, col sospetto di una retorica in agguato. Nella redazione « La Voce » (VII, 5, 1915) e in Scheiwiller si presenta così:

*noi che abbiamo speso il nostro riso
noi che abbiamo speso il nostro pianto
poveri grandi visi
che piangono con resti di pianto
che ridono con resti di riso;*

ma nella redazione di *Ragazzo* aveva tentato una disposizione chiasmica che non cessa di stupirci in Jahier (anche se poi ripudiata):

*che ridono con resti di pianto
che piangono con resti di riso.*

Nella serie, felicissima la ristesura del '59 operata sul *Il solo amico che ho avuto*: la scomposizione a norma di metrica interna ubbidisce a criteri di logica più stringente, viene tolta la simmetria della ripetizione del primo verso, via il predicato « forte » riferito nella redazione « La Voce » ad « amico », perché nella poesia « forte », « fortissimo » deve essere sempre predicato al « cuore » dell'amico, inserzione di un « gli » a « l'anima che avevo inventato », per fare *pendant* a « il cuore che gli avevo dato ».

Notevole, poi, quel mazzetto di composizioni che apparve su « La Riviera Ligure » fra il '16 e il '17 (soltanto la migliore *Attesa* fu poi accolta in *Ragazzo*: qui compare con due tenui ritocchi, due passaggi dal determinato « il piacere », « il dovere » all'indeterminato « un piacere », « un dovere »). Vi si ritrova un oscillare fra aggressività populista (*Il ricco con me vuol parlare poesia*) e bizzarra inflessione futuristica. Il fatto sì è che bisogna stare attenti nel riproporre l'opera di Jahier in chiave di funzionalità, di « linea civile » e così via, quando a ben guardare egli agisce secondo moduli di neo-scagliatura esistenziale e realistica, situandosi piuttosto lungo l'asse Lucini-Linati-Gadda, che su quella di Saba. Va da sé: una generosa indole di democratico e di resistente, ma toccato dal lacerbismo. Non sarà del tutto sprovvista di fondamento la *querelle* che oppose il nostro a Soffici, circa le *Resultanze in merito alla Vita e al Carattere di Gino Bianchi*. Soffici, nelle sue memorie più o meno mistificate, raccontava che quella straordinaria figura di semplicità (aggregata da Jahier con una miscela di lingua burocratica, vernacolo e impartecipe restituzione di scempi pregiudizi piccolo-borghesi) era venuta fuori da una sua invenzione di un immaginario interlocutore della rivista che macinasse osservazioni di senso comune, in modo da porgere l'estro a una polemica senza quartiere. Forse non si dovrà concedere nessuna soddisfazione a siffatto vanto: ma è sintomatica la circostanza che Soffici abbia sentito in Gino Bianchi una figura da non negare agli anni della sua feconda potenza.

Manca la simpatia per gli « umili », per gli « in-

genui », per i « vecchi » e i « miseri » (almeno quando la guerra non c'è, o è già passata: gli alpini sono una categoria a parte). Ecco, a riprova, la poesia di chiusura *San Frediano*, che ha una storia complessa: apparsa per la prima volta, sotto forma di appunti lirici su « La Voce » (V, 36, 1913) con titolo *Quartiere povero*, venne profondamente rielaborata e strumentata in poesia per apparire l'anno passato in « il Caffè » (IX, 2, '62) col titolo *Quartiere oltr'Arno* (le due ultime stesure presentano una sola variante, giusta, perché alla fine riprende cambiato il tema dell'inizio « Per carità, non vi lasciate afferrare / dai tentacoli del tristo quartiere... », facendo cadere « dai tentacoli », ma conservando l'ormai incongruo « afferrare », che ora passa a « trattenerne »). Con quella abilità di linguaiolo che gli rimproverava Serra, il poeta minuziosamente popola e straccica il suo quartiere di un'industria di stracci, quasi scenario da *Opera da tre soldi*, con un'inventività che non si è affievolita nel volgere di mezzo secolo (così perdiamo un delizioso « la cicca abbrustolita sarà ripipata », ma acquistiamo i cento cenciai accucciati che nei « sozzi androni spettrali » aguzzano « i cisposi occhietti infiammati » ecc.), e lo contrappone proditoriamente alle « colline rinfrescanti » (quelle dove Papini, in quegli anni di *Un uomo finito*, andava a fare le passeggiate secondo itinerari paterni?) e alle « quiete case pulite ». In conclusione: il lato anomalo di Jahier è stato a sufficienza esplorato (e spiega i giudizi guardinghi di coloro che stavano preparando l'avvento della *Ronda*); per completezza non sarebbe male sceverare quali sono precisamente i punti di contatto e d'intersezione con i compagni di strada, punti tutt'altro che vistosamente offerti e con facilità accettabili, ma di tale rilevanza da sconsigliare esegesi anacronistiche.

Sbarbaro

In occasione del settantacinquesimo anno di Camillo Sbarbaro Scheiwiller offre questo volume in 32^o *Gocce* ('63), che contiene pensieri di varia umanità del poeta ligure, datati fra Ge-

nova '20 e Milano '38. Probabilmente sono scorie dei *Trucioli*, come questa:

«Marzo. Sul muro di cinta il tralcio del glicine s'incipria d'azzurro. Il fico è nell'orto un candellabro bianco che butta per sgranchirsi i bracci a capriccio e lingueggia qua e là di fiamme verdoline. Dal greto, vivo di nuovi ruscelli, giorno e notte squilla il rospo il tremulo assolo».

Risi

A *Minime Massime* (1960-1962) Nelo Risi premette un'avvertenza chiara e decisa, che potrebbe essere sottoscritta quasi integralmente. Vi si insiste sulla storicità della poesia, contro la mitologia «del sogno e dell'infanzia» e delle «piccole profezie», sulla richiesta di prove. Risi si dichiara per una poesia civile, per un linguaggio d'azione, per una scelta di soggetti offensivi e indignanti:

«Sono convinto che oggi è tempo di poesia – noi abbiamo dalla nostra la contemporaneità di un pensiero rattratto e fulmineo, l'assenza di psicologismo, il valore apodittico e di sentenza che è proprio di un'epoca altamente differenziata e che aspira alla sintesi, la ricerca di nuovi ritmi e di nuove forme su temi divulgati fotografati e teletrasmessi, e una scrittura articolata in più piani e che tende al discorso continuo».

Di fatto in queste poesie, di varia incidenza nel corso della lettura, abbiamo la ripresa di un blocco tematico ben riconoscibile (riflessioni sul poeta e sulla poesia, esame di coscienza di una generazione che ha fatto un viaggio più o meno lungo attraverso il fascismo, pensieri fulminei ed epigrammatici sui fatti dell'attualità, che so, Gagarin, la questione meridionale, il Telegiornale, ecc.). Vale a dire che riconosciamo la sindrome consueta di un gruppo di poeti intorno alla quarantina che, in un'epoca altamente differenziata, mira (difficile dire se intenzionalmente) ad un livellamento di pronuncie, che rende indistinguibili fra loro le singole voci. Non si tratta del riassorbimento dell'adepto nella «corrente»: se fosse per questo i poeti post-simbolisti dell'*assenza* (gli ermetici)

dovrebbero risultare allo stesso titolo di difficile individuazione, quando invece ci picchiamo di saper attribuire a prima vista a ciascuno il suo, quello che è di Luzi a Luzi, quello di Sereni a Sereni, quello di Parronchi a Parronchi, ecc. Ma ci sembra di potere avanzare un'ipotesi: nel cambio di staffetta fra la generazione ermetica e quella epigrammista-indistinta (che per scherzo chiamerei dell'*Antologia del Menabò*) gli ultimi individui, cioè quelli che sono riusciti a salvaguardare la propria soggettività nell'esercizio letterario, sono coloro che si sono «nominati» fra le due generazioni «l'una contro l'altra armata», quelli che in sostanza fanno il doppio gioco nell'eredità cosciente di un passato che accettano con beneficio d'inventario e in proposte progressiste che vengono a raggiungere i successori: alludiamo a Pasolini, Fortini e Zanzotto. Tutti e tre operano drammaticamente sul discrimine, di volta in volta osannati e disprezzati dalle opposte trincee, sempre autori di iniziative firmate e inconfondibili. Ma quando leggo:

*L'operaio ingrassa la macchina
la macchina ingrassa il padrone
entrambi si affacciano a sera
a un balcone che dà sulla fabbrica
la nostra fabbrica dice il padrone
l'operaio preferisce tacere*

mi domando: è una poesia di Luciano Erba, di Nelo Risi, di Lamberto Pignotti, di Gaio Frattini, di Giorgio Soavi? E quando leggo:

*Quasi sempre, a quest'ora
arriva gente un po' speciale (però
di buonissimo aspetto). Chi si siede
ma poi continua a cambiar posto,
chi sta in piedi, sul fondo della sala, e futa,
futa rari passaggi, la bambina
mezzo scema, la dama ch'entra sola,
la ragazza sciancata... Ecco, che cosa
si può fare? Li guardo per sapere
che storia è la loro, chi li caccia...*

penso che sarebbe supervacanea crudeltà riproporre lo stesso indovinello, che sarebbero in

pochi a sapere sciogliere: trattasi di *Cinema di pomeriggio* da *L'insalubrità dell'aria* di Giovanni Raboni (1963).

Naturalmente abbiamo parlato un po' paradossalmente: tuttavia al limite esiste questa tendenza (che sarebbe forse cavilloso di interpretare come « intersoggettiva »). Gli ingegni poetici autentici, probabilmente, usciranno fuori quando cominceranno a rifiutare tale consenso generale, quando accetteranno la battaglia per una poesia non-polemica, non-ironica, non-epigrammatica, non-tecnologica: oppure quando faranno una poesia più polemica, più ironica, più epigrammatica, più tecnologica l'uno dell'altro, in una circolarità infinita. Altrimenti non sapremmo più stilare cronache di poesia: non resterebbe altro che metterci a far concorrenza con altre poesie al « manierismo » del miracolo economico italiano.

Momenti della poesia di Tobino (1930 - '54)

Il recente successo popolare del *Clandestino* ha convinto gli editori a presentare, accanto ad una nuova edizione del breve romanzo *Bandiera nera*, la seconda edizione di *L'asso di picche* (Vallecchi, 1962), che riassume l'attività poetica cognita dello scrittore versiliese. Non riusciamo a fare grande stima del recente romanzo tobiniiano, ma insomma dobbiamo convincerci che non si tratta affatto di una caduta rispetto al segno incisivo dell'attività precedente: *Bandiera nera* è lì a toglierci ogni dubbio in tale direzione. Semmai trattasi della diversità di articolazione dello scrittore rispetto alla propria materia: alla base della personalità di Tobino sta una sorgente sentimentale tenuta a forte pressione che tenderebbe ad erompere in forme scomposte ed indisciplinate; allora lo scrittore è costretto ad un severo autocontrollo, che nel ripercorrere con la memoria l'ilare e triste esperienza del GUF viene ad impaludarsi in forme classicheggianti (quasi boccaccesche), del tutto incongrue per il tratto « eroico » della Resistenza.

Per cui, allo scopo di non cadere in ridondanze epiche o in stridori burleschi, Tobino in *Il clandestino* è stato costretto ad una resa cronachistica, magari oggettivamente fedele, ma affatto priva di risonanza, grigia e smorta. Sicché tanto più felice e rispondente all'*animus* dello scrittore ci sembra la parallela poesia *Il periodo clandestino*:

*Fu un amore, amici,
che doveva finire;
credemmo che gli uomini fossero santi,
i cattivi uccisi da noi,
credemmo diventasse tutta festa e perdono,
le piante stormissero fanfare di verde,
la morte premio che brilla
come sul petto del bambino
la medaglia alle scuole elementari.
Con pena, con lunga ritrosia,
ci ricredemmo.
Rimane in noi il giglio di quell'amore.*

Più precisamente nella poesia di Tobino convivono un inventario di occasioni strapaesane (le donne, i campi, i sogni, i parenti), di occasioni civili (la guerra nel deserto libico e la resistenza) e una vasta areazione, che inserisce l'uomo Mario Tobino in un'« infinita armonia », cioè in uno spazio non-vuoto dove circolano e s'intrecciano i sentimenti (specie l'amicizia) ad uno stato quasi solido: « Le parole col pane diventano / in amicizia, gorgogliano con il vino / nelle gole », « Con te soltanto, o aria / con te, o deserto, / sono in amicizia, / o aria sorella, / mio stesso sangue... », « questo riafferrare continuamente l'armonia... », « ...la notte immensa l'avvolge / e l'inonda di serena speranza », « ...l'amore che sorge da ogni grano di terra, / da ogni spiga e fiore... », « Tra queste tende dove / un sabbioso dolore / ci accomunava, », « ...lasciando sulla strada / uno striscio di affetti » (col progredire degli anni si assiste ad una fluidificazione, fino al grado zero).

C'è anche il Tobino un po' aedo, cantore di Viareggio e dell'estate: ma appare un po' dannunziano e non convince del tutto.

ALDO ROSSI

Narrativa

La linea gotica di Ottiero Ottieri

Il tema « Industria e letteratura » è molto attuale oggi, a giudicare dalle inchieste e dai dibattiti. Non mancano da qualche anno i prodotti poetici e narrativi dell'età industriale e l'argomento è quanto di meglio può offrirsi agli appassionati di sociologia letteraria, a sostegno delle loro discussioni sul capitalismo « vecchio » e il socialismo « giovane », anzi « adolescente con la voce che sta cambiando ». Il libro più notevole di argomento industriale apparso negli ultimi mesi è quello di Volponi che, come osserva Calvino, « partendo dalla mimesi d'una scrittura rozza e un po' esaltata (quella del memoriale d'un contadino-operaio maniaco) », « arriva a una prosa d'invenzione tutta intessuta di immagini e di modi lirici, che tende all'assimilazione del mondo meccanico nel mondo naturale ». Ad opere come queste si aggiunge ora *La linea gotica* (ed. Bompiani) di Ottieri che in *Donnarumma all'assalto* aveva già dato un esempio di « diario di lavoro ». Una figura alla moda è quella dell'intellettuale legato alla produzione e Ottieri appartiene a questa categoria. Il suo libro può essere definito, come propone la presentazione editoriale, « un possibile romanzo con una struttura narrativa disgregata o un'opera di sociologia romanziata o un documento » ma si tratta di classificazioni fondamentalmente inutili perché ormai le distinzioni di « generi » non hanno più significato nell'attuale compresenza e contaminazione di impostazioni e di stili disparati. Calvino ha « l'impressione che lo scrittore entra meglio nel merito quanto più inclina verso il discorso saggistico, in prima persona dell'intellettuale che commenta, e si stacca da una rappresentazione mimetico-oggettiva ». Il fatto è che Ottieri, se è un narratore di una certa qualità, è un intellettuale alquanto mediocre. Ad una considerazione di Fortini sulla problematica sessuale « di origine borghese » e alla sua domanda se sono « applicabili » gli scritti sovietici sull'argomento Ottieri risponde senza traccia di ironia: « Il fatto è che la problematica sessuale non è di origine borghese, ma di origine umana ».

A volte arriva di colpo a scoperte come questa: « Leggo *La Condizione operaia* della Weil. La Weil, si, è masochistica; ma è onesta ». Fra spazi bianchi, a sottolinearne l'importanza, colloca un interrogativo di questo peso: « Che fine farà la mia "inquietudine"? » Oppure: « Fantasticare, nel cuore dell'inverno, una fuga, una evasione a Capo Palinuro. E i metallurgici? » Lo sguardo del sociologo è sempre di una acutezza sorprendente: « La borghesia ha bisogno di classi e il padrone ha bisogno di schiavi. Egli deve essere il padrone di tutti, tranne che di se stesso. Senza subordinati, si affloscia e cade ». Ma è ancora più sottile:

« Il nostro vero paternalismo si scarica sulle donne di servizio.

« Anche qui vi sono casi di padrone buonissime, che concedono la libertà dall'alto. Ma la libertà va sempre conquistata dal basso, contro qualcuno, anche contro chi la vuole concedere. La libertà concessa non è libertà. Questa è la legge amara, violenta della libertà (e della vita) ».

Si potrebbe continuare all'infinito perché tutto il libro è costellato di scoperte clamorose, di interrogativi dimensionali, di associazioni fra Freud e Marx, Freud e Jung sulle quali è legittimo il sospetto di una scarsa conoscenza dei medesimi nel '58 come nel '52. Mancano fra l'altro a Ottieri, per avvolgere prestigiosamente i suoi concetti, la disinvoltura e la ricchezza terminologica di un Fortini che degli intellettuali legati alla produzione è forse l'esponente più attrezzato, oltre che tormentato, fino all'amenità. *La linea gotica* è un diario dal '48 al '58 ma l'autore non ha la prontezza, la mobilità necessaria a cogliere i trapassi di un processo storico; le sue cognizioni sono tutte di ordine mitologico e non critico, legate per di più a miti scadenti, da tenace dopoguerra.

Quello che può avere un certo valore in questo libro è una parte privata, di confessioni, di ricordi familiari e di giovinezza, unita a spunti narrativi rappresentati da brevi storie di donne e di operai e a qualche immagine di città industriale resa con precisione asciutta da documentario in bianco e nero: la « linea gotica » separa le fallite ambizioni intellettuali da questa zona più seria sulla quale non si è fermata l'attenzione dei letterati-sociologi.

La traduzione di Silvano Ceccherini

Questo libro non è soltanto un documento e nemmeno vuole esserlo, altrimenti sarebbe stato scritto in altro modo. L'autore ha ambizioni letterarie e lo confessa, a volte anche ingenuamente, con riferimenti precisi e compiaciuti a letture, a predilezioni particolari. L'intento era quello di costruire un romanzo vero e proprio, intessuto naturalmente di durissime esperienze autobiografiche, ma non diario, non memoriale: un'opera narrativa che non coincide sempre con la vita dell'autore. Silvano Ceccherini, in prigione da venti anni per una colpa dichiarata senza reticenze e scontata al massimo, senza attenuanti né condoni, ha affidato alla letteratura le ragioni della sua sopravvivenza. Del tutto digiuno di esperienze culturali, ha cominciato a leggere indiscriminatamente come un Martin Eden carcerato senza però immergersi completamente in quell'enciclopedismo popolare che condiziona generalmente i tentativi di istruirsi dei suoi compagni di pena e che ha lasciato inevitabilmente qualche traccia sulla sua formazione. Una intelligenza eccezionalmente limpida ha messo ordine in quel complesso di letture eterogenee e da una quantità di libri assimilati in tanti anni è filtrata per il suo lavoro organico di narratore una scelta rigorosa di indicazioni consonanti. Lo scrittore di cui si avverte il ricordo più di ogni altro è Vittorini. « Una voce sgangherata nell'afrore, nel sudore gridava gelati, offriva paradisi di gelati nell'inferno del caldo. Un bimbo si svegliò nel cuore di Olgi, oh felicità avere un gelato, magari uno solo e piccolo, e goderselo in pace, come una ragione di vita ». Oppure: « E dovette raccontare dov'era andato dopo che aveva lasciato Porto Azzurro, e ascoltato il racconto dell'altro, cose di galera, pensieri di galera. Fuori vi erano i meravigliosi alberi, fanciulle con visi come fiori, ruzzio di bimbi, passeri nel sole, e il canto del mare ». O meglio ancora: « Sali sulla branda, guardò. Ora il mondo dei viventi non era più una lontana realtà misteriosa, un eden precluso. Paradiso o inferno, non importava. Il mondo era. Questo solo importava: che appunto il mondo fosse. E che Olgi in qualche modo ci

potesse stare dentro, nel mondo ». E a certi modi caratteristici di Vittorini è un richiamo esplicito nel nominare figure secondarie come « faccia tagliata », « faccia di limone ». Ma si tratta solo di accenni, avvicinati ai riferimenti alle proprie letture, in un tessuto stilistico che non è certo un mosaico di reminiscenze ma ha la consistenza reale di una difficile conquista. L'esperienza letteraria non porta tuttavia l'autore all'astrazione e ad una ricerca di simboli ma, nonostante l'ostinata elaborazione, la materia del racconto non perde la sua crudezza. In questa storia di un trasferimento da un penitenziario a un altro, di ore passate nel vagone cellulare di un accelerato, di soste e di incontri, è il quadro di una Italia immaginabile solo nel '44, con la sua rassegnazione squallida e la sua minestra da galera. Il viaggio dura giorni e giorni, come al tempo dei bombardamenti, sull'affollato treno dei poveri, nel paese del miracolo. « Ma per certuni la vita è sempre guerra, è sempre dopoguerra ». *La traduzione* (ed. Feltrinelli) non vuole essere nemmeno un atto di accusa perché l'autore non carica mai le tinte: non c'è nulla di particolarmente malvagio nel comportamento delle guardie come non hanno rilievo le loro minime cortesie limitate dal regolamento. Quello che interessa soprattutto a quest'uomo che ha « vinto il terrore della morte, ma non l'amore per la vita » è il mondo intravisto dagli spiragli della sua prigionia, osservato con l'aiuto di un rozzo canocchiale in un passatempo clandestino anche più attraente di quello dello scrivere. Certo non tutto è ugualmente riuscito in questo libro: gli incontri, per esempio, quelli più importanti, non hanno la stessa intensità. A un personaggio di eccezione come l'ingegnere può sostituirsi l'italo-americano di interesse assai minore ma è difficile attribuire a distrazione o a sciattezza qualche episodio meno vivido perché, si può dire, ogni frase del romanzo rivela una cura scrupolosa anche se non è assistita sempre da uno scatto inventivo. Ogni personaggio finisce per esprimersi come l'ingegnere in modo « forbito e pur crudo ». *La traduzione*, con la sua trama povera di avvenimenti, è un'opera appassionante,

di una grande maturità e saggezza: vi si afferma un dominio pieno sulla sofferenza di ogni giorno, nella decisa padronanza degli strumenti espressivi.

GIULIO CATTANEO

Filologia greco-latina

A ventisette anni dalla morte di quell'eccezionale grecista che fu Girolamo Vitelli, viene pubblicato un suo inedito, vergato nel 1917, all'epoca in cui era scoppiata una violentissima, acre polemica contro la filologia tedesca pedante, in nome della brillante esegesi italiana. Uno scritto, dunque, che risale a oltre quarant'anni fa; nato come reazione e confutazione del libello, oggi dimenticato, *Minerva e lo scimmione*, di Ettore Romagnoli. Valeva la pena di riesumare pagine che prendono posizione su questioni ormai accantonate, su problemi non così appassionatamente di moda, di riesumare pagine che il Vitelli stesso aveva trascurato di dare alle stampe, quando si acquietò in lui lo stato d'animo che lo aveva spinto a impugnare la penna?

Teresa Lodi, già benemerita direttrice della Biblioteca Laurenziana, allieva di Vitelli e amica della papirologa Medea Norsa, che il manoscritto di Vitelli custodi gelosamente e segretamente, ha creduto necessario di far risuonare, dopo molto tempo la parola saggia e intelligente del suo maestro: non possiamo che elogiarla per questo giusto omaggio alla memoria di un grande studioso, rallegrarci con l'editore per avere accolto il volume nella sua «bibliotheca del saggiaiore». Perché ciò che abbiamo dinanzi a noi è il messaggio impegnato e ricco di un uomo che alla cultura classica aveva creduto con sincera fede, che a servizio della cultura classica aveva posto tutte le doti, davvero non comuni, di cui gli era stata generosa la natura. Un motivo occasionale, un improvviso rigurgito nazionalistico che toccava campi da cui il nazionalismo dovrebbe essere escluso, spinsero il Vitelli a un colloquio con se stesso di grande interesse ancor oggi, di notevole utilità per chi voglia seguirlo: un metodo di lavoro viene difeso e caldeggiato con preziosi

esempi e indicazioni; un uomo, facendo il punto su un problema che è per lui vita, detta un testamento spirituale altissimo.

Direi che il particolare più interessante, in un volume che prende lo spunto da una polemica, è la serena consapevolezza dei valori difesi: non l'impulsivo, disinvolto proclama di una incontrovertibile verità contro le assurdità da altri vagheggiate, non una confutazione esaltata, ma un ripensamento obiettivo e l'esposizione disadorna di chi ha un mondo a cui è saldamente ancorato. Vitelli sapeva di essere uno studioso degno di tale nome: nella sua umiltà di paziente, instancabile, intelligente ricercatore aveva la coscienza di non essersi disperso nel vano e nell'appariscente. Il suo invito a un'attenta, minuziosa, precisa indagine grammaticale, metrica, retorica, stilistica può sembrare l'invito del certosino che chiuso nella sua umile celletta ignora i voli negli aperti spazi: ma non era il geniale, il genialissimo Nietzsche che parlava della divina pazienza della filologia? Agli intimi penetrati dell'anima greca e latina non si arriva per un felice intuito che colma subito le distanze: ma a forza di studio assiduo e amorevole sui libri e sui monumenti. E chi questo studio disdegna, corre gravi rischi. Dovrò ricordare (evito deliberatamente di parlare del greco) che si è dato più di una volta il caso di brillanti letterati italiani che hanno fornito traduzioni dall'inglese infiorate di graziose sviste, di errori mirabilmente poetici, ma pur sempre errori, per avere trascurato di approfondire la conoscenza della lingua da cui traducevano? Il monito di Vitelli risuona sempre valido, e in ogni campo di lavoro che non voglia essere meramente dilettantesco: non si trasmette nulla degli altri, se prima non sono stati intesi a fondo. È giusto diffondere la cultura classica, destare l'interesse per quanto di nobile e di grande ebbe la vita dei Greci e dei Romani, per l'arte, per la poesia, per la scienza antiche; ma ci vuole innanzitutto una severa disciplina di lavoro, per evitare il ritorno ai vecchi vaniloqui della peggiore e infruttuosa retorica.

C'è della accoratezza, del cruccio, qualche infastidimento nel dire del Vitelli: per la sua probità

non riusciva, evidentemente, a rendersi conto di come si potessero mettere in discussione principi ovvi, nutrivà dubbi sulla buona fede del più preparato dei suoi interlocutori ideali. Ma l'insieme spira grande dignità e compostezza: non è turbato da ombre di una malignità a buon mercato.

Scolari del Vitelli che hanno avuto una posizione d'avanguardia nella cultura italiana degli ultimi quarant'anni, più di una volta hanno con nostalgia rievocato le lezioni splendide di questo uomo che sapeva far gustare la poesia, discutendo di problemi di critica testuale. E sostengono anche che sapeva tradurre in modo eccezionale, come mai ci si sarebbe aspettato da un puntualissimo filologo tutto teso *ad rem*. La profonda sensibilità, la ricchezza anche letteraria del Vitelli traspare a ogni pagina del suo libretto: il filologo di professione non ignora né la grande lezione del De Sanctis né la grande bellezza dei veri poeti di ogni tempo, maestro ai suoi discepoli di dottrina e di gusto finissimo.

Terminerò dicendo che il volumetto di Vitelli costituisce anche un prezioso sussidio per la storia della filologia: i meriti degli umanisti, nel campo degli studi classici, i meriti della scuola francese, olandese, inglese, tedesca sono via via rilevati e messi in luce con acutezza, e, naturalmente, esattezza. E mi viene spontaneo di paragonare queste semplici, ma luminose pagine di Vitelli alle pagine di un altro eccezionale grecista, alla critica del testo di Paul Maas: come Vitelli, anche Maas fissa dei principi da cui non si deve derogare, e come Vitelli, nella sua stringente logica, Maas rivela una passione che illumina una vita.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Ancora classici italiani

La stagione favorevole alle collane di classici italiani sembra perdurare, e anche il 1962 ha veduto la prospera continuazione delle collane anziane e di quelle novizie. Tace solo la collana

di Mondadori che, come s'è detto altra volta, è in via di riorganizzazione sotto la direzione di Dante Isella. Ma intanto lo stesso editore milanese sta felicemente locupletando il catalogo dell'altra sua collana, ovvero quella dei «Classici contemporanei italiani», fervidamente curata da Gian-siro Ferrata e recentemente insignita di due «titoli» d'eccezione: le *Opere complete* di Vincenzo Cardarelli, vigilate e presentate da Giuseppe Raimondi, e *Saggi e vagabondaggi* di Emilio Cecchi, privi d'introduzione ufficiale ma presumibilmente sorvegliati dall'occhio attento dello stesso autore.

Per tornare ai classici tradizionali, cioè a quelli che non varcano il confine, tra i due secoli, oltre il quale si stende l'eccitante e avventurosa regione del Novecento letterario, prenderemo le mosse, per omaggio non soltanto formale, dai gloriosi «Scrittori d'Italia» di Laterza, diretti con perizia da Gianfranco Folena. Nel corso del 1962 questa collana s'è arricchita di tre volumi, tutti eccellenti e degni delle nostre migliori tradizioni filologiche: le opere volgari del Boiardo (BOIARDO, *Opere volgari*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo), il terzo tomo della preziosa silloge di trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma (*Trattati d'arte del Cinquecento*, III, a cura di Paola Barocchi) e il primo tomo del volume dodicesimo delle opere del De Sanctis (F. DE SANCTIS, *Memorie, Lezioni e Scritti giovanili*, I, a cura di Franz Brunetti). E sarà subito da dire che il volume dedicato al Boiardo è senza dubbio, per l'importanza del testo finalmente edito in lezione critica e per l'accuratissima nota del Mengaldo, il migliore frutto della filologia italiana del 1962, l'opera quindi da impalmare con consenso del tutto speciale. Tanto più che al testo delle rime boiardesche, il Mengaldo ha accompagnato anche un documentatissimo studio sulla lingua del Boiardo lirico (P. V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki) fornendo così agli studiosi due fondamentali strumenti di lavoro, due guide indispensabili per una nuova lettura critica del più bel canzoniere del Quattrocento. Lo stesso editore Laterza ha mandato innanzi l'altra sua collana dei «Classici illustrati», con introduzioni e note esplicative. Ai volumi

già usciti nel 1961 (Tasso, Machiavelli e Goldoni) si aggiunge ora un Foscolo, scelto e chiosato da Luigi Baldacci con disegni di Corrado Cagli (U. FOSCOLO, *Opere*). La collana dei «Classici Utet», dal canto suo, s'è arricchita dell'atteso commento dantesco dello scomparso Siro A. Chimenz (DANTE, *La Divina Commedia*), di un sobrio commento integrale al *Furioso* ad opera di Remo Ceserani, allievo di Mario Fubini (ARIOSTO, *L'Orlando Furioso*, I-II) e di una raccolta di opere di Sforza Pallavicino, presentate e illustrate da Mario Scotti (SFORZA PALLAVICINO, *Storia del Concilio di Trento ed altri scritti*). La collana Ricciardi ha presentato quattro volumi nuovi: il quinto tomo della raccolta di illuministi italiani, affidato alla competenza specifica di Franco Venturi e nel quale trovano posto i riformatori napoletani; dal Genovesi al Longano, dai Grimaldi al Filangeri, dal Pagano al Galanti, dal Palmieri al Delfico (*Illuministi italiani*, V: Riformatori napoletani); un'antologia molto abbondante, in due tomi, dedicata ai narratori dell'Ottocento e del primo Novecento per le cure di Aldo Borlenghi: Guerrazzi, Rovani, Praga, i due Boito, Tarchetti, Collodi, Capuana, Fucini, Pratesi, Faldella, Cantoni ed altri ancora (*Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, I-II); ed infine una silloge, veramente nuova nel suo genere, di scritti dedicati all'antichità classica nell'Ottocento, per iniziativa di Piero Treves e con pagine di Visconti, Monti, Foscolo, Mai, Giordani, Leopardi, Manzoni, Capponi, Vannucci, Comparetti, Vitelli, Gaetano De Sanctis ed altri ancora (*Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*). La collana dei «Classici Rizzoli», un po' meno puntuale del solito, ha presentato due volumi: le opere di Carlo Gozzi, ristrette per altro al teatro e alle polemiche teatrali e affidate a Giuseppe Petronio (GOZZI, *Opere*), e un'essenziale ed utile raccolta di illuministi settentrionali approntata da Sergio Romagnoli con testi di Alessandro e Pietro Verri, Beccaria, Carli, Algarotti, Bettinelli, Denina (*Illuministi settentrionali*); mentre l'editore Mursia di Milano ha fatto seguire all'Ariosto e al Tasso del 1961, altri due grossi tomi dedicati al Foscolo e al Manzoni, con prefazioni critiche, bibliografie, testi e note

esplicative, indici vari (FOSCOLO, *Opere*, a cura di M. Puppo; MANZONI, *Opere*, a cura di L. Caretti). Un volume molto importante e assai atteso, che fa il paio con quello boiardo del Mengaldo per solerzia filologica e novità di risultati, è uscito nella collana dei «Classici Sansoni». Ne è stato validissimo curatore Domenico De Robertis, il quale ha ristampato il *Morgante* del Pulci secondo il testo dell'Ageno, ma con buone proposte di emendamenti episodici, ed ha per la prima volta pubblicato, in sicura edizione critica, tutte le lettere pulciane (PULCI, *Morgante e Lettere*). La Sansoni ha anche mandato innanzi le ristampe fedeli, con nuove presentazioni, dei tomi vecchi, ma non ancora inutili, della «carducciana». La «seconda serie» di queste ristampe s'è infatti arricchita di quattro nuovi volumi: MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, con presentazione di D. Cantimori; VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di A. Caro, con presentazione di G. Petrocchi; ALFIERI, *Tragedie*, con presentazione di Giampaolo Dossena; GIORDANI, *Scritti*, con presentazione di S. Timpanaro. Nella riuscita collana di «Piccole storie illustrate», curata da Giorgio Luti sempre per la Sansoni, sono stati ristampati con felice iniziativa i testi fondamentali del Colletta e del Balbo (COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli*; BALBO, *Sommario della Storia d'Italia*). Ultima venuta, ma rapida nell'esecuzione e bene assortita, cioè non ripetitiva, e soprattutto economica, la sezione dei classici italiani della «Universale Feltrinelli», diretta da Carlo Muscetta, ha aggiunto un nuovo volume del Machiavelli a quelli già usciti (MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta) ed ha presentato un primo tomo di commedie cinquecentesche, oltre ad opere di Campanella, Genovesi e Giusti (*Commedie del Cinquecento*, I, a cura di N. Borsellino; CAMPANELLA, *La Città del Sole e Poesie* a cura di A. Seroni; GENOVESI, *Autobiografia e Lettere*, a cura di G. Savarese; GIUSTI, *Poesie*, I-II, a cura di N. Sabbatucci). Altri classici sono stati pubblicati fuori dalle collane più note e diffuse. La «Commissione per i testi di lingua» di Bologna ha dato alle stampe due nuovi volumetti della sua «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX»: una *Vita di San Petronio*,

a cura di M. Corti, e la *Descrizione de' costumi italiani* di PIETRO CALEPIO, a cura di S. Romagnoli (cfr. *Approdo letterario*, 20, 1962, pagg. 147 sgg.), e il tomo 124 della sua « Collezione di opere inedite o rare » ovvero i cantari di Febus-el-forte preceduti da un episodio del *Palamedés*, in testo francese e volgarizzamento (*Dal Roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-forte*, a cura di A. Limentani). Quest'ultima opera ci presenta un giovane e agguerrito filologo: Alberto Limentani, scolaro di Gianfranco Folena, il quale si è palesato, oltre che tecnico avveduto, anche buon critico in un suo complesso saggio su Moravia, dimostrando, di persona, come ogni astratta distinzione tra specializzazione filologico-linguistica e impegno critico e saggistico sia destinata ad avere sempre meno peso presso gli studiosi della nuova generazione (A. LIMENTANI, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962). Dal canto suo, Einaudi ha aggiunto un nuovo volume al suo « Parnaso italiano », e precisamente due grossi tomi di opere ariostesche: con il *Furioso*, i *Cinque Canti*, le *Satire* e il *Negromante* completi, ed una scelta di *Rime*, a cura di Carlo Muscetta e Luca Lamberti (ARIOSTO, *Orlando Furioso e una scelta delle Opere minori*, I-II). Le illustrazioni sono le stesse che figuravano nell'edizione del *Furioso* pubblicata, sempre presso Einaudi, da Elio Vittorini. Nella « Nuova Universale Einaudi » ha poi veduto la luce un'edizione dei *Canti* leopardiani che reca un commento molto ricco di Nicolò Gallo e Cesare Garboli dove la lunga tradizione di esegesi leopardiana è stata accuratamente passata al vaglio e dichiaratamente utilizzata nei suoi elementi esplicativi tuttora accettabili e funzionanti. Al testo dei *Canti* fa seguito un'appendice di prose leopardiane, critiche e inventive, che servono a illuminare dall'interno la genesi e il significato dei canti stessi. In questa collana è anche apparsa un'antologia delle poesie di Saba, secondo un progetto dello stesso poeta ora attuato da Carlo Muscetta, il quale ha provveduto a varie integrazioni sempre evidenziate, sì che non risulta alterato il disegno originale della scelta, e ad uno studio introduttivo che costituisce una delle più acute letture critiche della poesia di

Saba (SABA, *Antologia del « Canzoniere »*). Emilio Vuolo infine ha curato l'edizione critica e il commento del *Mare Amoros* (*Il Mare amoroso*, pubblicazioni di filologia moderna dell'Università di Roma).

Per concludere questa rassegna rapidissima, una osservazione e un annuncio. La moda delle « strenne » ha quest'anno risparmiato largamente i classici, sì che c'è da notare una ripresa di testi curati con impegno sufficientemente serio e avveduto e un'eclisse (momentanea?) delle edizioni di lusso o semplicemente decorative (sarà forse esaurita la disponibilità delle pareti e sarà quindi tramontato l'uso dei classici come tappezzeria?). Una nuova collana di classici italiani sta per essere avviata dall'editore Zanichelli, con testi commentati, sotto la direzione di Walter Binni.

Saggi di Bacchelli, ed altro

Riccardo Bacchelli ha raccolto in volume indagini e annotazioni letterarie ed artistiche in gran parte già note e per altra parte inedite o quasi: tutte degne in ogni modo di essere meditate, e quindi meritevoli di essere presentate in un libro organico agli studiosi e specialisti oltre che al pubblico più vasto dei lettori (R. BACCHELLI, *Saggi critici*, Milano, Mondadori). L'attività propriamente critica s'è sempre accompagnata, anzi indissolubilmente legata, in Bacchelli, alla sua opera di scrittore, a testimoniare il ricco e complesso patrimonio culturale e la lucida consapevolezza intellettuale che reggono e governano, con robusto equilibrio, le sue invenzioni creative. Storico, saggista e moralista di razza, educatosi nella Bologna post-carducciana al sentimento della classicità, Bacchelli ha via via approfondito i suoi interessi di lettore, accanito e insaziabile, secondo l'aureo magistero crociano, e ha via via affinato il suo gusto e la sua sensibilità di interprete di prosatori e di poeti secondo il gusto e la sensibilità del Novecento letterario italiano ed europeo. Da Carducci, e poi da Croce, ha senza dubbio derivato, infatti, l'amore per la chiarezza e l'armonia espressiva, per l'arte insomma non sofi-

sticata o troppo cerebrale ma, al contrario, limpida ed eloquente, robusta e vivida insieme. Dall'esperienza « rondesca » ha invece ereditato l'inclinazione all'ironia e il rispetto profondo per lo stile, mentre dalla consuetudine col pensiero storico e filosofico contemporaneo ha desunto una particolare visione del mondo e della realtà fondata sulla fiducia nell'uomo e nella cultura, e sopra un sentimento saggiamente stoico della nostra condizione e del nostro destino. Tenendo presenti queste componenti psicologiche e intellettuali, purtroppo in questa occasione appena accennate, sarà dato comprendere l'interesse che può suscitare la rilettura di questi saggi bacchelliani: dalle pagine dedicate alla « lingua italiana » a quelle dantesche e petrarchesche, dalle letture carduciane all'interpretazione del Nievo e del Verga, dall'originale presentazione delle *Rime* del Tasso ai capitoli goldoniani, dalle escursioni cinquecentesche a quelle seicentesche e settecentesche, dai bellissimi ricordi di Benedetto Croce e di Eleonora Duse agli studi su scrittori stranieri: Racine, Swift, Flaubert, Gogol, Dostoevski e Tolstoj. Un metodo critico, quello di Bacchelli, che mentre non rinuncia al rilevamento anche capillare di valori espressivi peregrini, ambisce sempre ad una ricostruzione organica del personaggio-scrittore, facendo confluire nel giudizio anche osservazioni biografiche, riflessioni psicologiche e morali. Ne nascono vere e proprie interpretazioni « a tutto tondo », lontanissime dal frammentismo estetizzante, in un discorso ampio e ricalzato, assiduamente sorretto da una vena rievocatrice che, mentre serba il calore immediato della riscop-

perta, è ovunque lucidamente vigilata da un senso spiccatissimo delle precise situazioni storiche e della gerarchia dei valori. Ma a questi *Saggi*, ora pubblicati, saranno da aggiungersi anche altri volumi bacchelliani: da quello bellissimo sulla *Congiura di don Giulio d'Este*, che reca fondamentali pagine sull'Ariosto, ai *Commenti letterari al Leopardi e al Manzoni* e alle pagine del libro *Nel fiume della storia*, se si vuole veramente avere un'immagine precisa di Bacchelli critico, storico, moralista e saggista; se si vuole ricostruire, in altre parole, la sua vera autobiografia etica e intellettuale, sullo sfondo della nostra civiltà letteraria del primo Novecento e degli anni tra le due guerre, e nell'assiduo rapporto con la cultura e gli ideali dell'Europa borghese e liberale.

E per una volta occupiamoci anche degli editori « minori », degli squisiti Scheiwiller, padre e figlio, ad esempio. Non foss'altro che per segnalare la loro nuova « Collana critica », diretta da Alfredo Schiaffini e giunta ora al suo quarto volumetto (nell'ordine: A. SCHIAFFINI, *I mille anni della lingua italiana*; J. GUILLEN, *El argumento de la obra*; G. DEVOTO-B. MIGLIORINI-A. SCHIAFFINI, *Cento anni di lingua italiana (1861-1961)*; M. COSTANZO, *Dallo Scaligero al Quadrio*), e i due preziosi libretti di Cesare Angelini, apparsi tra i « Narratori » ma in verità schiettamente saggistici per argomento e per stile di « dittato » (C. ANGELINI, *Quattro Lombardi (e la Brianza)*, con ariosi profili di Dossi, Lucini, Bernasconi e Linati; *L'osteria della luna piena*, con limpide pagine foscoliane e manzoniane, e con note su Cattaneo, Panzini e Moretti).

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Camus, Abellio, Thibaudet

Non è per pura ragione pratica che la nostra rubrica tace da molti mesi. Il silenzio è dovuto allo stato attuale della letteratura francese, alla mancanza di opere di qualche peso, insomma a

un giuoco di semplice amministrazione che riflette esattamente un lungo momento di stanchezza.

Con questo non si intende dire che siano mancate occasioni di meditazione critica e di ripresa; per esempio, la pubblicazione del primo volume dei *Carnets* di Camus (editore Gallimard e ora

già nella traduzione Bompiani) avrebbe consentito un lungo discorso sulla difficile situazione dello scrittore, a tre anni di distanza dalla sua scomparsa. La gloria di Camus sembra ogni giorno di più legata alla stagione dell'immediato dopoguerra e, se fino ad oggi si era cercato di salvare la forza morale dello scrittore, incominciano anche su questo punto a levarsi dei dubbi e delle riserve. Fino a che punto si tratti di un aumento della verità critica o piuttosto di un rigurgito di veleni polemici, lo vedremo presto. Molto probabilmente è proprio l'ultima ragione quella valida mentre si cerca di far pagare a Camus un successo immediato e di così larga portata. Altre volte, del resto, avevamo già fatto presente che la triste vicenda della guerra d'Algeria aveva ridotto o addirittura compromesso l'autorità dello scrittore. Comunque si voglia impostare di nuovo il problema, non si potrà fare a meno di affrontare la questione su un piano doppio, legando sempre di più la verità del pensatore a quella dello scrittore. In qualsiasi altro modo, si continuerà a forzare la lettura di Camus e a prostrare la nostra libertà di interpreti a ragioni esteriori e marginali. Anzi, se non si è legati da pregiudizi, bisogna pur riconoscere che, se nella storia di Camus c'è una costante volontà di azione, questa va segnata nell'ambito di una preoccupazione di salvarsi completamente, senza riserve né cedimenti. Se Camus avesse seguito un'altra strada, cercando di adattare la sua problematica alle ragioni del momento, la scelta nell'azione sarebbe diventata inevitabile. Camus invece più si allontanava dagli anni della guerra, e dopo aver fatto tutto il suo dovere di cittadino, più cercava di agganciare la sua visione a un mondo più largo, di piena corrispondenza umana.

Ci riusciva? Questo è il punto capitale del piccolo problema che è stato aperto dai suoi oppositori. Ma se si vuole dare una risposta piena, è opportuno mettere l'accento sulle difficoltà dell'artista dopo la *Peste*. A volte si ha l'impressione che quello che ha fatto dopo, si veda per esempio *La Chute*, appartenga piuttosto alla zona della volontà, quasi volesse dimostrare a se stesso

(prima ancora che agli altri) la continuità, la perennità della sua presenza sul lavoro.

Detto questo, l'indagine va spostata subito da Camus a tutta la letteratura francese del dopoguerra e rimessa sotto il cartello della « crisi ». Una crisi che resta denunciata non soltanto da certi schemi di ripetizione, in cui per esempio si è chiusa la famiglia della *Nouvelle Revue Française*, ma soprattutto dai tentativi di rottura, che sono quasi sempre stati tentativi marginali, tentativi che non toccavano la sostanza, il fondo delle costruzioni. Anzi, se dovessimo riassumere questi quindici anni di amministrazione ridotta, ci troveremmo costretti a riconoscere in tutte le famiglie di scrittori una riduzione di speranze e di ambizioni. Tutta l'impresa del « nouveau roman » obbedisce a questo pregiudizio di incapacità: il fare soltanto certe operazioni preliminari corrispondeva a un'invincibile e generale sensazione di impossibilità. È vero, ci sono state delle eccezioni, penso a quella di Raymond Abellio ma non basta. Il caso di Abellio non esce dal quadro, sta — caso mai — benissimo nell'ambito della nuova letteratura. Abellio punta sulla costruzione ma guardiamo un po' da vicino il modo, mettiamo l'accento sui mezzi, prima di riconoscere la natura e la forza dell'impegno. Abellio alterna il romanzo al saggio ma la divisione fra i due modi non è né netta né assoluta. Se staccassimo dal romanziere il saggista, ci mancherebbe il primo fondo di ricognizione e lavoreremmo su un'opera dimezzata. Più ancora che per un Camus o lo stesso Sartre, in Abellio si sente che la « colata » è unica e che l'invenzione obbedisce a un risentimento: l'opera intende essere una smentita. Ciò non toglie che lo scrittore si cali per intero nei suoi romanzi *Heureux les Pacifiques*, *Les yeux d'Ézéchiel sont ouverts* e oggi *La Fosse de Babel* (sempre Gallimard), resta il fatto che l'immaginazione è dominata e, volta per volta, determinata da una concezione politica, sociale e per forza di cose, filosofica. Abellio, cioè, ha già la sua verità: quindi il romanzo gli serve soltanto per ricomporre l'azione dimostrativa. Non c'è la spregiudicatezza sartriana, del Sartre dei *Chemins de la Liberté*, ma c'è qualcosa di peggio ai

fini della restituzione artistica, c'è un presupposto assoluto, contro il quale ben poco può la stessa forza dello scrittore. Si direbbe — per servirci di un paradosso — che Abellio ceda alla suggestione del romanzo, senza intima, senza vera convinzione: senza necessità. Ora è proprio questo carattere comune a tanti altri scrittori che confina il suo lavoro nel libro dell'eccezione e, nello stesso tempo, ne fa un esempio, un altro esempio di sconfitta. Qualcuno dirà che Abellio appartiene a una ben differente famiglia e che il suo caso non deve essere giudicato in prima istanza e questa opinione potrebbe essere suffragata dall'impegno e dalla straordinaria maturità dello scrittore. Sia come sia, anche se domani riusciremo a cogliere meglio la rete dei segreti tesa in profondità nei suoi romanzi, continuerà a mancarci sempre il sostegno dell'autenticità dei personaggi, della indispensabile naturalezza dei temi. Un romanziere per vincere la sua partita, deve rovesciare i termini del problema, deve fare delle occasioni della sua vita una materia libera. Qui purtroppo il calcolo va fatto sul materiale straordinario, sulla capacità di ordinarlo mentre l'opera di trasformazione non c'è: peggio, nessuno l'ha voluta.

Un'ultima osservazione prima di chiudere questa rassegna che alla fine assomiglia piuttosto a un piccolo bilancio: se ci sono novità, ci arrivano dagli anni lontani del periodo fra le due guerre. Chi ricorda ancora Thibaudet? Venticinque anni nell'ombra sono molti, specialmente quando i ragionieri sono sepolti sotto le pratiche del momento. Qualche anno fa uno studio coscienzioso di un professore americano, Alfred Glauser,

Albert Thibaudet et la Critique créatrice (Boivin, 1951) avrebbe potuto riaprire il discorso sul grande critico, purtroppo non se ne è fatto nulla. Oggi avremmo un pretesto, un grande pretesto, suscettibile di infiniti sviluppi, un *Montaigne* dello stesso Thibaudet (ed. Gallimard). Floyd Gray, professore di francese all'Università di Michigan, ha raccolto e messo in ordine tutte le note e tutti gli appunti che Thibaudet in venticinque anni aveva preso su Montaigne, uno dei suoi grandi direttori spirituali, insieme a Tucidide e a Virgilio. Il volume di quasi seicento pagine che ne è venuto fuori, è di una lettura affascinante e in un certo senso può essere giudicato come il vero libro del critico, quello che meglio risponde all'immagine di Thibaudet, del suo spirito così vivo, così ricco, sempre pronto a riprendere il discorso all'infinito. La grazia di questo procedimento (si tratta proprio di grazia) sta nella disponibilità della sua intelligenza e nella sua modestia: Thibaudet non si illudeva di dire cose definitive né — tanto meno — di fare il punto. In ciò non era affatto professore: al contrario, credeva — direi, naturalmente — alla necessità di restare in contatto con il suo autore. Cosa tanto più sorprendente se si pensa alla varietà dei suoi interessi, alla tavola dei suoi impegni quotidiani, che spesso erano estremamente umili. Ora l'aver potuto ricavare da un pugno di note dimenticate nello studio di Paulhan un libro di questa larghezza d'invenzione, sta a dimostrare che un critico resta per sempre legato alla vita, quando sappia fondere intelligenza e amore, disponibilità e umiltà.

CARLO BO

LETTERATURA INGLESE

T. S. Eliot e il teatro di poesia

È uscita poco fa a Londra l'edizione in volume del teatro di T. S. Eliot; raccolta che ci ripropone il problema del teatro di poesia ed anche, in certa misura, quello della poesia eliotiana. In Italia ave-

vamo fino dal 1958 un *Teatro* di Eliot in volume unico (Bompiani), ed in quello erano stati raccolti, *Assassinio nella cattedrale*, nella traduzione di Alberto Castelli, *La riunione di famiglia*, *Il cocktail party* e *L'impiegato di fiducia*, tradotti da Salvatore Rosati: l'edizione inglese aggiunge ora *L'anzianno*

statista che era stato rappresentato nel 1953 al festival di Edimburgo, ma che era stato stampato soltanto nel 1959. È augurabile che Salvatore Rosati e il suo editore Bompiani completino ora il volume; e che magari in quell'occasione aggiungano i frammenti di *Sweeney agonista* (mirabilmente tradotti da Mario Praz) e *La pietra* (per favore, non «La roccia»! Tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa; Matteo, XVI, 18). I recensori inglesi ne hanno già lamentato la mancanza, specialmente de *La pietra* che fu effettivamente recitata in teatro, anche se l'autore abbia scritto a suo tempo di non potersi considerare l'autore dell'intera opera, ma solo «delle parole» poiché il canovaccio era opera d'altrui. A me, poi, piacerebbe anche vedere, in un *Teatro* di Eliot davvero completo, anche lo scenario che il poeta preparò per la versione cinematografica dell'*Assassinio nella cattedrale*, che del resto è pubblicato.

Con l'eccezione de *La pietra* il teatro di Eliot è in versi; e l'autore stesso ha ripetutamente affermato di non concepire altro teatro che di poesia, dicendo le sue ragioni fino dal 1919, in vari saggi scritti in momenti diversi e ristampati più volte, soprattutto dando l'esempio. Che le ragioni siano valide è un altro discorso; teatralmente infatti soltanto l'*Assassinio nella cattedrale* ha resistito: si seguita ancora a rappresentare, è stato filmato, e anche musicato (nel 1958 da Ildebrando Pizzetti). Ma se della teatralità dei restanti drammi si può almeno dubitare, ed io ne dubito molto, così non è della loro poesia. È poesia sì tecnicamente «mortificata» da un verso volutamente spoglio di immagini il cui ritmo si basa sul ritmo del discorso comune, ma non è perciò poesia meno valida, meno raggiunta. Questo osservava molto finemente il Rosati, il quale aggiungeva anche che i drammi dell'Eliot alla lettura guadagnano, poiché, certamente l'occhio è più attento, più diligente dell'orecchio. Infatti drammi che non hanno avuto molta fortuna teatrale, come *La riunione di famiglia* e *Il cocktail party*, si rivelano alla lettura singolarmente poetici, ben degni di collocarsi al principio e alla fine di quel periodo felice per la poesia eliotiana (e sventurato per il mondo) che culminò nei *Quattro quartetti*. *La riunione di famiglia* che

precede la seconda guerra mondiale, sviluppa poeticamente il tema colpa-redenzione in quel senso tutto cattolico che ci rende individualmente partecipi del peccato e dei meriti altrui e che ci indica la salvezza nella accettazione della sofferenza. I *Quattro quartetti*, che durante la guerra furono scritti, esaltano proprio questo tema della sofferenza come espiazione e redenzione (tema appena accennato ma non sentito nel finale de *La terra desolata*); e *Il cocktail party* che è del '49, spinge il suo sguardo ancora più oltre, nella Provvidenza Divina, la quale, come tutti sanno (o dovrebbero sapere) volge continuamente al bene il male, operando così la salvezza dell'uomo. La sua salvezza, non la sua felicità terrena.

Il cocktail party va quindi più oltre teologicamente dei *Quattro quartetti*, non più oltre però, poeticamente. Ciò non toglie tuttavia, che a nostro parere proprio nel *Cocktail party* il teatro eliotiano trovi la sua poesia più alta; ché qui l'insoddisfazione del peccato, la salvezza purgatoriale della via mediocre e quella paradisiaca del martirio, l'opera stessa della Provvidenza, irricognoscibile nell'atto e pure operante in ogni momento più umile, sono espressi proprio nei termini più concreti della poesia eliotiana, «mortificata» e «drammatica» anche se non teatrale. È noto infatti che fin da *La terra desolata* l'Eliot tende a realizzare la sua poesia «per personaggi», cioè con personaggi eternati in un atto; anzi di questa tendenza ne è stato anche indicato il precedente dantesco: Farnata o il Conte Ugolino come la Signora o la Dattilografa. Il passaggio dal libro al teatro è quindi tutt'altro che una seconda conversione; è piuttosto uno sviluppo. Ma i personaggi, ci si permetta di osservare, non perdono per questo la loro staticità, o ne perdono ben poco; e la salvezza de *La terra desolata*, non sta infatti in nessuno dei personaggi dei drammi ma nei *Quattro quartetti*. Diremo dunque che nell'opera dell'Eliot la distinzione fra «poesia» e «teatro» è puramente formale, che non tocca quel suo costante approfondimento di temi e di linguaggio che hanno fatto di lui il poeta maggiore del nostro tempo: tempo colpevole e, speriamo, redimibile. Che si sia volto al teatro è forse un fatto spiega-

bile con la sua conversione; conversione all'anglocattolicesimo ma anche conversione all'anglicità. L'ombra del teatro elisabettiano perseguita tutti i poeti inglesi; e tutti i poeti inglesi di qualche nome, dal romanticismo in poi, si sono sentiti il dovere di tentare di dare almeno al proprio tempo una seconda fiorita di questo genere letterario. Non diciamo che l'Eliot ci sia riuscito; ci basti osservare che col suo teatro di poesia, è il poeta che ci si è avvicinato di più.

Testi del Rinascimento

Se compito della filologia è, principalmente, dare testi attendibili, diremo che la filologia inglese è oggi ancora fra le più fedeli a questa dura e poco appariscente fatica in grande onore nel secolo scorso in tutti i paesi. Ragione non ultima di questa fedeltà l'aiuto americano, che dispone, oltre al numero e al buon volere degli studiosi, anche dell'appoggio di istituzioni culturali agili e ricche, che non rifuggono dal finanziare questo genere di lavori, i quali richiedono assai più tempo e denaro di quanto a prima vista non sembri. La collaborazione è già da tempo proficua: e se passiamo in rassegna oggi ciò che la filologia ha fatto nel 1962 per la letteratura del Rinascimento inglese, vedremo per prima cosa che una delle grandi lacune è stata colmata.

Infatti, negli ultimi mesi dell'anno scorso la Clarendon Press di Oxford ha finalmente pubblicato il testo critico delle poesie di Sir Philip Sidney a cura dello studioso americano William A. Ringler jr. Naturalmente, tutti già sapevamo che Sir Philip Sidney è l'autore dell'*Astrophil and Stella*, cioè di un canzoniere neoplatonico i cui sonetti sono secondi soltanto a quelli del suo massimo contemporaneo William Shakespeare: ma così come era stato un amore sfortunato quello del Sidney (*Astrophil*) per Penelope Devereux (*Stella*), altrettanto erano state sfortunate le edizioni del canzoniere: sia la prima, postuma, ad opera di un tipografo tutt'altro che scrupoloso; sia la seconda, a cura della sorella e dei suoi amici, di cui però non si sapeva fino a che punto ci avessero

messe le mani; sia infine la moderna edizione di Cambridge, fino a ieri la migliore, ma in una collezione che aveva per principio la ristampa quasi diplomatica della prima edizione comunque essa fosse. Criterio discutibilissimo, in questo caso addirittura assurdo, perché tutti sapevamo che la prima edizione dell'*Astrophil and Stella* era così piena di errori che il tipografo elisabettiano era stato costretto a ritirarla dal mercato. Il Feuillerat, che l'aveva curata, aveva fatto del suo meglio dando in nota diecine e diecine di varianti, ma il testo ne era risultato illeggibile, e nei particolari inattendibile. Il Ringler, invece, dopo aver visto tanti altri nuovi manoscritti, ci dimostra oggi coi fatti la permanente validità del criterio della *lectio difficilior* stabilito dalla filologia classica; e benché il Sidney, nella sua nuova edizione, non perda niente della sua personalità poetica neo-alessandrina, tutta accentrata nella grazia anziché nella forza dell'espressione, certe dolcinateure verbali, più crepuscolari che rinascimentali, scompaiono dal testo critico, essendosi dimostrate frutto di interventi estranei, volontari o involontari che fossero. Il commento del Ringler, pur non essendo necessariamente esauriente, specialmente per quanto riguarda le fonti, è tuttavia destinato a rimanere fondamentale per le ricerche ulteriori. Intanto comincia subito col far giustizia di due grossi e radicati pregiudizi: di quello letterario del «petrarchismo» del Sidney, e di quello sentimentale della sua perpetua fedeltà a Penelope-Stella (dall'adolescenza alla morte): il Sidney, pur nella sua originalità, è certamente più vicino alla Pleiade francese che non al nostro Petrarca; e pur essendo innamorato di Penelope, non lo fu (o per lo meno non scrisse per lei) che fra il 1581 e il 1582.

Si attende ora l'edizione critica dell'altra opera insigne del Sidney, l'*Arcadia*, che offre problemi di testo ancor più complicati. Su quella sta lavorando da anni la signora Jean Bromley, ed avrà ancora da fare; per cui, intanto, la Cambridge University Press ha ristampato subito la sua vecchia edizione (diplomatica) delle prose del Sidney, esaurita da tempo: delle poesie no, appunto in omaggio all'edizione Ringler. Vuol dire che per

ora seguireremo a leggere l'*Arcadia* nello stesso testo in cui la leggeva lo Shakespeare.

Ancora ai congiunti sforzi angloamericani dobbiamo l'edizione delle poesie e traduzioni di Thomas Stanley, a cura di Galbraith Miller Crump, un altro americano, e sempre per opera della Clarendon Press. Qui non siamo più fra i contemporanei di Shakespeare, ma fra quelli di Milton (di cui però il nostro Stanley era più giovane di tredici anni); e non siamo più nel mondo della poesia, ma in quello della cultura. Thomas Stanley era nato in un ambiente di gentiluomini letterati, aveva avuto a precettore William Fairfax (il traduttore della *Gerusalemme Liberata*), aveva viaggiato in Francia e forse anche in Italia; nella guerra civile i suoi erano stati di parte regia, e per il re avevano fatto grossi sacrifici finanziari. Il giovane Stanley non aveva partecipato alla guerra, ma durante la repubblica rifiutò onori accademici, e fu sua l'idea di portare una fascia nera al braccio (*l'armilla nigra*) in segno di lutto per il decapitato Carlo I. La sua figura di uomo di cultura e di lettere è piuttosto complessa, e la breve introduzione che il Crump ha premesso alla propria edizione delle poesie non la lumeggia ancora tutta. I suoi versi originali (in verità non molti) sono infatti fuori dalle correnti maggiori del Seicento inglese: lo Stanley non è né «cavaliere» né «metafisico», ma prosegue piuttosto, con parecchie reticenze puritane, il classicismo ellenizzante di Ben Jonson, ché i suoi gusti, nonostante quelle reticenze, vanno verso una

specie di decadentismo classico fino alla traduzione (la prima inglese) del *Pervigilium Veneris*, mentre fra i moderni gusta particolarmente il Marino e il Góngora di cui cerca anche di imitare stile e manierismi. Traducendo è talvolta fedele, ma spesso anche riduce, compone con immagini prese da questo o da quello un lavoro d'intarsio al limite fra traduzione e poesia originale, minore ma originale. Scriveva infatti il Praz, nel 1925, notando i molti debiti dello Stanley, che «in questi echi di lire altrui sta proprio il sapore particolare della poesia minore», ed aveva perfettamente ragione. Tuttavia, non si può fare dello Stanley soltanto un poeta minore, per vederne la personalità bisognerà andar più a fondo nell'intricata cultura del Seicento inglese, liberandosi così dalle dicotomie «metafisico» e «cavaliere» ed anche «poesia» e «non-poesia». Lo Stanley è anche autore di una *Storia della filosofia* in quattro volumi che contiene più di cento poesie di cui il Crump non ci dà che un brevissimo saggio; ha inoltre tradotto la *Canzone d'amore* di Gerolamo Benivieni con tutto il commento di Pico della Mirandola (che qui ci sono dati per intero): basterebbe soltanto questo per stabilire l'ovvia connessione con i platonici di Cambridge (a Cambridge, infatti, lo Stanley aveva uno zio professore e molti amici). Non resta ora che attendere un bello studio totale su questa interessantissima figura di letterato di cultura inglese ed europea, come, per esempio, quella su Sir Kenelm Digby che Vittorio Gabrieli ci diede sei anni fa.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Un espressionista: Reinhard Goering

Dopo il chiasso che aveva suscitato la prima rappresentazione della *Battaglia navale* a Berlino si cercò invano l'autore. Reinhard Goering era un «irregolare» per natura, per atavismo, un tipico rappresentante dell'espressionismo, senza volerlo essere. Dopo pochi anni dalla sua nascita, avve-

nuta nel 1887, suo padre si era ucciso, sua madre era caduta in una forma di follia tranquilla. I parenti gli avevano reso possibile lo studio della medicina. Notiamo oggi anche lui tra i medici-poeti, da Schnitzler a Carossa, a Benn. Anche Goering era appassionato di medicina: nella sua vita di eterno randagio, cercava sempre di mettere su un ambulatorio. E non gli riusciva mai, perché

si appassionava talmente, si interessava tanto al primo inferno, che faceva attendere ore intere i successivi, i quali alla fine si stancavano. Da studente si interessa di poesia e di pittura. Durante un soggiorno a Parigi conosce una pittrice ebrea, la sposa e avrà da lei i primi due figli. Ma ancora non è laureato, quando lo stato lo chiama alla guerra. Va sul campo di battaglia, ma gli eccessivi sforzi, le atrocità a cui assiste lo fiaccano e gli fanno venire un violento attacco di tubercolosi. È costretto a farsi ricoverare a Davos, ove, nel 1917 concepisce il lavoro che gli dovrà dare la prima fama: *La battaglia navale (Die Seeschlacht)* ispirata alla battaglia avvenuta nel 1916 nello Skagerrak. È uno dei primi lavori del teatro espressionista — e ne ha i tratti caratteristici. I protagonisti sono sette marinai che si trovano chiusi nella torretta blindata di una nave, in attesa e poi in mezzo a una battaglia. La loro opinione sulla ragionevolezza della guerra è diversa: chi la giustifica in un modo, chi in un altro — alla fine tutti si rassegnano al loro destino comune: la morte — in una specie di ebbrezza, che li spinge a desiderare comunque una fine, a uscire da una incertezza, anche se questo costerà a tutti la vita. La mancanza di protagonisti femminili, la permanenza della stessa scena, l'inizio e la fine del dramma che sono marcati da un urlo, la violenza stessa dei sentimenti che vengono rappresentati con grande efficacia, rivelano l'appartenenza di questo lavoro al pieno espressionismo teatrale. Oltre alla sua importanza storica — fu infatti una delle prime opere teatrali di questa tendenza che ebbero pieno successo — si può riconoscere alla *Battaglia navale* un notevole valore artistico, sia per la novità tecnica, sia per la perfetta aderenza del linguaggio alla personalità dei sette marinai, senza quella copiosa magniloquenza, che rappresenta un po' il tarlo segreto di tutta questa produzione teatrale. Mentre i giornali parlavano di lui, Reinhard Goering, appena convalescente a Davos, era preso da una specie di crisi religiosa di carattere buddista. Abbandonò d'improvviso tutti, anche la moglie e visse per le strade chiedendo l'elemosina. Ogni tanto lo scrittore veniva preso da questi accessi di esaltazione. Nel 1922,

quando si è deciso a scrivere qualche articolo sui giornali o le riviste, qualche poesia e altri drammi, d'improvviso prende tutti i libri che possiede e li butta per la strada: vuol dimostrare che non possiede nulla, che non tiene a nulla. Nel 1923 i medici della circoscrizione in cui lavora riescono a farlo internare in un manicomio. Ma presto ne esce, conosce una finlandese che si prende cura di lui, quasi maternamente — ha undici anni più di lui — e se lo porta in Finlandia. Ne torna come rinsavito, tanto che prende alloggio al manicomio di Berlino-Zehlendorf, non più come paziente, ma come studioso di alienati. Ogni tanto, a volte coll'aiuto di qualche mecenate, cerca di mettere su una sala di consultazione, poi abbandona tutto, par destinato a far l'eterno vagabondo. A trentanove anni finalmente riesce a diventare dottore, conseguendo la laurea alla Università di Lipsia. Nel 1928 torna per qualche tempo a convivere con la moglie e i figli. Poi sparisce d'improvviso; vien ritrovato dagli amici, che stanno in pensiero per lui in una pensione, ove sta leggendo i diari del capitano Scott (l'esploratore che raggiunse il Polo Sud e poi morì durante il ritorno), senza alzarsi più, per interi giorni, da letto. Pensa di farne un dramma, lo scrive immediatamente e trova anche un editore che gli paga un anticipo. Nel febbraio del 1930 la *Spedizione polare del capitano Scott* veniva rappresentata a Berlino per la prima volta e con successo. Goering questa volta si fece vedere, ma vestito modestamente, da pomeriggio, quasi volesse protestare contro l'eleganza di una prima assoluta. Nel 1930, proprio per questo ultimo lavoro gli viene conferito il premio Kleist. Nel 1931 una giovinetta di sedici anni, figlia di un suo amico, lo segue, vive con lui, ha da lui due figli, all'ultimo dei quali viene imposto un doppio nome, che indica le simpatie letterarie di Goering: Knut-Stefan, omaggio a Knut Hamsun e a Stefan George, che, contrariamente agli altri espressionisti, Goering stimava moltissimo. Il matrimonio poté essere celebrato solo nel 1935. Guarito dalla tubercolosi lo scrittore viene colpito da un'altra grave malattia all'intestino: crede che sia un cancro e si fa operare. Poi a Natale decide di intraprendere un digiuno, come cura.

Pare che questo digiuno di ventisei giorni, quasi completo, gli abbia fatto bene. Comincia nel 1936 a trasformare la sua ultima tragedia in un libretto d'opera che un allievo di Schönberg si è impegnato a musicare. L'amica finlandese, che non lo ha abbandonato in questi anni, lo viene a trovare anche ai primi del 1937. Si ritrova con la seconda moglie a Bayreuth, ove Goering è andato per tentare ancora una volta di aprire un ambulatorio per conto suo. Poi la moglie coi figli e la finlandese ripartono per Berlino. In ottobre torna anche lo scrittore per una settimana, ma se ne sta in una pensione, solo. La moglie viene a fargli visita, lo saluta, non nota nulla di anormale. La settimana seguente è sparito. Ma la famiglia è ormai abituata a queste assenze improvvise. Ha lasciato anche detto che si rifarà vivo quando avrà sistemato meglio la sua esistenza. Lo ha detto già altre volte, ed ha mantenuto la promessa. D'improvviso, ai primi di novembre la famiglia viene avvisata che è stata trovata la salma di un ignoto nelle vicinanze di Jena. È lui. La necropsopia rivela che la morte risale ad almeno tre settimane prima. Goering si è fatta una iniezione di veleno e poi si è aperto le vene. Il suicidio, sin dall'infanzia, gli era stato dinanzi come una tentazione continua. I tempi non sono maturi per una degna commemorazione. Nel novembre del 1937 vien data l'opera che un allievo di Schönberg Winfried Zillig, riesce ancora a mandar in scena. Ma i nazisti non permisero che l'opera fosse data ancora, sia per ostilità alla dodecafonia, come anche perché il lavoro di Goering — e questo è veramente ridicolo — pareva esaltare troppo lo spirito inglese.

Abbiamo disegnato rapidamente l'esistenza caotica di questo eccezionale scrittore, prima di tutto perché non ci risulta che nessuno ne abbia dato notizia qui in Italia sinora e poi perché oggi si ha la possibilità, finalmente, di avere tutta l'opera di Goering, difficilmente accessibile, se non nelle biblioteche, per merito della casa A. Langen e G. Müller che in un solo volume ha raccolto i racconti, i drammi e le poesie di questo eccezionale scrittore espressionista, presentati da una circostanziata prefazione, non firmata, ma in cui par di conoscere la mano di un familiare forse una

delle mogli o un figlio). Questo volume (R. Goering, *Prosa, Dramen, Verse*, Monaco 1962) ripropone a tutti coloro che hanno qualche interesse per l'Espressionismo la figura di uno dei suoi rappresentanti, che attende di esser meglio conosciuto e anche ammirato; il suo talento artistico supera il carattere puramente documentario che una simile pubblicazione potrebbe avere.

I Diari del Conte Kessler

Per chi conosce il mondo tedesco, i suoi poeti, i suoi rappresentanti, le sue vicende nell'ultimo cinquantennio credo che esista difficilmente un volume di curiosità così ghiotte come quelle contenute nei *Diari del Conte Kessler* (Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918-1937* a cura di W. Pfeiffer-Belli, Edizioni Insel, Francoforte sul Meno 1962). Egli era nato nel 1862 da una nobildonna inglese (che gli impose appunto un nome inglese) e da un banchiere di origine svizzera, che da poco aveva ricevuto il titolo nobiliare. La madre passava per essere una donna di una bellezza rara, tanto che suscitò l'amore « innocente », come dice il presentatore, di Guglielmo I di Prussia. Qualcuno ha fatto l'ipotesi che non fosse poi tanto innocente, se il giovane Harry somigliava stranamente all'imperatore — ma questi sono pettegolezzi che non interessano in una recensione. Fatto si è che il giovane, educato nei migliori collegi d'Europa, padrone a vent'anni di una fortuna considerevole, non seguì le orme paterne, ma si dedicò interamente alla cultura. Fondò la rivista *Pan*, a cui collaborarono importanti poeti del primo Novecento e appartenne al gruppo dei creatori del complesso editoriale dell'Insel, insieme a Hugo von Hofmannsthal e Rudolf Alexander Schroeder. Collaborò anzi con il primo per tracciare la trama del balletto *La leggenda di Giuseppe*, rappresentato da Diaghilev a Parigi con la musica di Riccardo Strauss. Perché il Conte Kessler era di casa in tutte le maggiori città della cultura europea; a Vienna come a Parigi, a Berlino come a Londra. Apparteneva a quella rara schiera di aristocratici non solo di nome ma anche di fatto,

di cui il secolo passato ci ha lasciato numerosi esempi, che erano veramente preziosi per la vita della cultura, in quanto si vantavano, si preoccupavano di avere per amici i maggiori scrittori, poeti e scienziati del tempo e, per essere alla loro altezza, si preparavano accuratamente in ogni campo. Il Conte Kessler esplicò anche una modesta attività diplomatica nell'immediato dopoguerra del 1918, quando venne nominato ambasciatore tedesco in Polonia e avvicinò spesso il maresciallo Pilsudski. Da quel tempo cominciò a scrivere un diario, non per dar sfogo ai suoi intimi tormenti, ma per fissare le impressioni che dal mondo che lo circondava egli aveva continuamente. Occorre riconoscere subito che egli pur vissuto in un ambiente estremamente conservatore, come poteva esser quello della nobiltà tedesca verso la fine dell'Ottocento e tutto il primo Novecento, fu sempre decisamente aperto alle nuove idee, tanto che a un certo momento lo chiamarono il « Conte Rosso ». Non era però comunista, ma il suo orientamento era, per così dire, progressista. La consuetudine coi maggiori artisti e scienziati del suo tempo gli consentì di misurare uomini e avvenimenti nella loro giusta portata. Fu amico di Rathenau, su cui scrisse un libro che ancor oggi è utile conoscere. Si rese subito perfettamente conto della spaventosa minaccia che la vittoria del nazismo poteva significare per tutta la cultura, particolarmente tedesca, e per la pace del mondo. Aveva sempre tentato di costituire una specie di alleanza generale di tutti i popoli per evitare le guerre — e forse sarebbe giusto che alle Nazioni Unite lo si ricordasse un giorno come un lontano e inascoltato precursore. È divertente trovare in questi *Diari* un riferimento al colloquio che il plenipotenziario russo Cicerin ebbe con D'Annunzio a Gardone. Il poeta italiano si sarebbe mostrato molto propenso a una politica di pace comune colla Germania e la Russia — così riferiva Cicerin a Kessler (v. pag. 321). I personaggi che si incontrano in questo libro sono tutti di primo piano. Pare quasi che l'autore non abbia prestato loro attenzione, non li abbia ritenuti degni di figurare nel diario, se non erano stelle di prima grandezza. In ogni campo. È una galleria che

pochi possono vantare. In altra misura il Conte Kessler è un po' il Carlo Placci tedesco. Con questo in più, che egli ha potuto sostenere, far da mecenate ad alcuni artisti di primissimo ordine, come per esempio Aristide Maillol. In queste pagine ci sono notazioni interessantissime, sia in sé, sia per dare l'idea di un certo gusto paneuropeo del tempo, su tutti i maggiori scrittori tedeschi ed anche europei dell'epoca. Da Wedekind, Gerhart Hauptmann, sino a Carlo Sternheim, Georg Grosz, Georg Kaiser, Brecht sino a Einstein, Rathenau, Stresemann, Briand, Keyserling, Brüning, Lloyd George, Ebert e via via a Gordon Craig, Isadora Duncan, Cocteau, Diaghilev, Nijinsky a Hugo von Hofmannsthal, Rilke, R. A. Schroeder, e poi ancora Hindenburg, D'Annunzio, Radiguet, la sorella di Nietzsche, e via di seguito. Pare che non ci sia avvenimento culturale o politico di un qualche rilievo in cui non sia apparso il conte Kessler e di cui non abbia notato qualche particolare gustoso. Verrebbe la voglia di sceglierne uno a ogni momento. Non mancano i personaggi italiani che vengono direttamente o indirettamente chiamati in causa. Una volta dopo una visita alla sorella di Nietzsche, la signora Elisabeth Förster-Nietzsche, Kessler annota: « Poi parla del suo "caro amico Mussolini" che è la consolazione della sua vecchiaia: l'ha fatta salutare cordialmente dal console poco tempo prima. Io tacqui per cortesia. Però in pieno contrasto con questo amore per Mussolini ella si dichiara seguace degli "Stati Uniti d'Europa" che il suo fratello avrebbe per primo ideato » (pag. 544). Una quantità di notazioni divertenti, interessanti — e qualche volta anche tragiche — quando si assiste al lento trionfo di Hitler, segnato giorno per giorno nelle pagine di questo *Diario*. Il conte Kessler non era gradito alle camicie brune; se ne andò dalla Germania, si fissò a Parigi e poi si nascose alle Baleari, per morire in un paesino dimenticato della Francia nel 1937, prima del grande sfacelo. Di tutte le « testimonianze » che abbiamo letto in lingua tedesca, di un periodo difficilissimo ma molto interessante tra le due guerre, questa è nel suo genere certo una delle più felici, da ogni punto di vista.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

Cronache di narrativa, '61-'62

Nuovi libri, vecchi motivi

Gli Anni Cinquanta videro, come ognuno sa, definirsi una crisi negli Stati Uniti, che gli studiosi di economia e gli esperti di finanza chiamarono — per consegnarla debitamente etichettata alla storia (o alla Storia, se si preferisce) — recessione (o Recessione). Ma non si trattava di un semplice vuoto d'aria che coinvolgesse la vita economica, anche se il fatto più vistoso, e per molti allarmante, stava nella discesa precipitosa dei diagrammi di vendita delle automobili, simbolo del benessere dell'« American Way of Life » e indice-pilota nei beni di consumo di un paese apparentemente saturo di prosperità, e conseguentemente annoiato ma non abbastanza inquieto, e dunque bisognoso di una Nuova Frontiera.

Conserviamo dunque il termine recessione per il beneficio dell'archivio, passiamo agli atti il mito della Folla Solitaria, della tragedia dell'incomunicabilità, altro grande tropo americano, ma non dimentichiamo che la cosiddetta « Era di Eisenhower » fu singolarmente povera anche sul terreno della cultura, e poverissima per l'altro bene di consumo, oltre alle automobili, che nei paesi anglosassoni si chiama narrativa. Si trattava forse soltanto di una pausa, di una temporanea involuzione, mentre gli intellettuali facevano commercio della propria frustrazione e tentavano di sopravvivere ai furori manichei dei cacciatori di streghe e di un pazzo, da troppa gente sopravvalutato, che rispondeva al nome di McCarthy e che un voto del Senato incattivito e una repentina malattia di fegato dovevano poi rapidamente far scomparire dalla scena.

Un solo narratore degno di tal nome, pur con tutte le legittime riserve che si possono avanzare nei suoi riguardi, gli Anni Cinquanta produssero e consacrarono, facendone soprattutto un idolo delle giovani generazioni insofferenti e perplesse: J. D. Salinger. Qualcuno sostiene che si tratta, proprio

negli aspetti negativi della sua opera, di un caso esemplare, ma in ogni modo Salinger (molto più e meglio di un altro scrittore venuto meno imperiosamente alla ribalta nello stesso periodo, James Purdy) ha il merito indiscusso di aver definito un linguaggio, un atteggiamento — forse anche una moda — una sua propria misura, e di essere riuscito a catturare splendidamente, soprattutto nei *Nove racconti*, la tematica e il non-senso, il vuoto di una società apparentemente trionfante e sicura di sé ma in realtà disorientata e spiritualmente stanca e logora. Rimane a parte lo pseudo problema della *Beat Generation* e della sua ribellione assai più risaputa che risentita, ma sufficiente a portare in scena poeti e scrittori in genere di terz'ordine, il cui orecchio addestrato e la cui capacità di assimilazione di esperienze europee neppure troppo recenti fecero pensare alla nascita di una nuova avanguardia, velocemente consumatasi e divenuta in definitiva niente altro che merce di agevole smercio.

Il decennio rimane ora dinanzi ai nostri occhi come una grande ubriacatura sociologica, *anni mirabiles* per spacciatori e dissezionatori di arte popolare e di comunicazione di massa; vi hanno giostrato giovani generazioni di critici sofisticati ed *emunctis naribus* ospitati non di rado da periodici un tempo lussureggianti ed ora avvizziti, dalla *Partisan Review* alla *Kenyon Review*, mentre la critica accademica, cauta e insieme curiosamente sicura di sé e convinta della propria missione, ha prodotto a centinaia solidi, documentati e spesso implacabili volumi di prudente e circostanziata ricerca, e a migliaia informate introduzioni a ristampe in edizione popolare di classici misconosciuti o da lungo tempo esauriti. A supremo sigillo di un periodo tanto poco drammatico sta, anche se dopo la svolta degli Anni Sessanta, il premio Nobel a Steinbeck, *not with a bang, but a whimper*. O nuovi racconti di O'Hara. O la nuova serie di romanzi di Farrel. O la produzione a getto continuo delle automobili « compacts » e dei romanzi di Jack Kerouac.

Ora i diagrammi delle grandi industrie di Detroit mostrano una fulminea e in parte impreveduta ascesa. Si torna a respirare. C'è la Nuova Frontiera. Nel senatore Goldwater il defunto McCarthy trova una pallida e malinconica replica, che oltre tutto si fa scrivere discorsi, libri e articoli da esperti stipendiati. E anche la narrativa dà segni di ripresa, di insospettata energia, mentre da due o tre anni si assiste a un vigorosissimo rilancio del prima rattrappito teatro americano, soffocato dall'artificiale e stanco dilemma Williams-Miller, i due supposti supercampioni che, come da noi Bartali e Coppi al tempo del loro manierismo, si sorvegliavano a vicenda lasciando che figure minori e innocue vincessero tutte le gare più importanti.

Ma nel '61 la grande sensazione si chiamava ancora, almeno in parte, Salinger, mentre si faceva innanzi il suo dioscuro Updike; i giovani più tormentati lo stavano però sostituendo con uno scrittore inglese affermatosi in età già matura, William Golding (soprattutto grazie a *Lord of the Flies*, che se non andiamo errati apparve anche in Italia, del tutto inosservato, col titolo *Principe delle mosche* e che rimane, sia ben chiaro, per molti versi un grande libro). L'avanguardia, quella più sottile e raffinata, adocchiava un altro inglese in parte americanizzato e dal nome italiano, Alexander Trocchi, riscopriva Miller e leggeva sotto-banco il proibito *Naked Lunch* di James Burroughs. Lo scorso anno, con sorpresa e ammirata meraviglia di non pochi critici e valanghe di lettori, ha rotto il silenzio una scrittrice affermata al cui palmarès mancava il romanzo di lunga lena, cosicché a parecchi è sembrato che il grande evento del '62 sia stato *Ship of Fools* di Katherine Anne Porter.

Quando si sente paragonare un nuovo romanzo a *Middlemarch* e fare grossi nomi di fronte ai quali il lettore anglosassone china il capo reverente, e quando, per di più, non ci si trova assolutamente d'accordo, sorge spontaneo il dubbio di non saper leggere, di aver perso il gusto della buona narrativa, di essere irrispettosi, e via discorrendo. Questo grosso e solido volume di quattrocentonovantasette pagine che poggia sui misteri di Sebastian Brant (chi, oltre alla Porter e

agli inevitabili specialisti, ha mai letto *Das Narrenschiff*? E oltre ai giovanissimi critici che tutto hanno letto, s'intende, o per lo meno tutto sono in grado di citare); che parte — è il caso di dirlo, trattandosi di una nave — con il benessere di Baudelaire nella prima parte, di Brahms nella seconda e di San Paolo nella terza, questo *Ship of Fools* meditato e scritto in venti anni, pretende rispetto e quasi riverenza come una raffinata e avvertita signora del Sud, qual è appunto Katherine Anne Porter. Ma, una volta che lo si è chiuso e che la nave dei pazzi è giunta — grazie al cielo — a Brema dopo un eterno viaggio di ventisette giorni da Vera Cruz, sorge il dubbio che l'autrice abbia nel frattempo frequentato strane compagnie, e che, per una ironia del destino più che per effetto di una scelta deliberata, abbia ospitato in casa propria per il tè Margaret Mitchell e Vicki Baum, le quali, con imperdonabile mancanza di discrezione, si sono fermate anche per il pranzo e per la notte.

Molti anni or sono, quando aveva scritto *Pale Horse, Pale Rider* (che l'editore Einaudi con scelta lodevole e felicissima offrì all'indifferente pubblico italiano attratto da altre mode con il titolo, tradotto letteralmente, *Bianco cavallo, bianco cavaliere*) la Porter si era inserita d'autorità tra i pochi narratori americani degli Anni Trenta capaci di rifiutare con consapevole determinazione le seduzioni populistiche e pseudo realistiche della temperie del *New Deal*, e con i due personaggi chiave del lungo racconto-titolo aveva dato vita a due compiuti e persuasivi eroi simbolo di un gusto un poco jamesiano, ma sicuramente conclusi, articolati, autenticamente drammatici e sorretti da un linguaggio di una misura non propriamente nuova, ma certo genuina, sapiente, motivata. Che più? Lo Adam di *Pale Horse, Pale Rider* si presenta come uno dei grandi innocenti sacrificati e frustrati, uno dei supremi capri espiatori della tradizione della narrativa americana, così come la sua compagna, sofferta e a suo modo, involontariamente, crudele, e disarmata, smarrita e consapevole, possiede il rilievo e le pieghe metafisiche appunto di certe figure femminili di James, alle quali lo scrittore si appoggia per prendere slancio o per servirsene come di una equilibratissima

cassa di risonanza. Personalmente siamo meno entusiasti di altre prove della Porter, ma non ci sentiamo di negare che *The Leaning Tower* o *Flowering Judas* sono, pur se mancanti di equilibrio e di autentiche possibilità di risoluzione, di scatto finale — questa sembra essere la carenza più evidente della scrittrice — libri chiave di un momento critico per la civiltà — e la narrativa — non soltanto americana.

Ship of Fools lascia smarriti e sgomenti quasi si fosse costretti ad esaminare attentamente una fitissima tela di Penelope che alla fine è stata tessuta e quindi, annullata di colpo la suggestione dell'incompiuto con tutte le sue motivazioni e le sue ragioni implicite, si presenta nella realtà scoraggiante e deludente di un buono, sano, e piatto prodotto di artigianato domestico. Conosciamo abbastanza bene la *couche* culturale e sociale della quale un libro del genere di questo esce; conosciamo un certo tipo di ambiente in cui tante Katherine Anne Porter, piene di senso dello *humor* ma pervase anche dalla convinzione di un personale impegno verso il mondo e i valori dell'individuo, dotate di una disposizione quasi innata e sicuramente ereditata come la nobile casa *ante-bellum* — così si dice nel Sud — in cui vivono al racconto disteso e ricco di infiniti punti di osservazione e di sottili particolari, capaci di infiniti pregiudizi ma pure di liberarsi o di annullare i pregiudizi e di analizzare sottilmente quelli altrui, e anche le incomprendimenti, le sclerosi spirituali, conosciamo, si diceva, tante di queste affascinanti signore del Mississippi o dell'Alabama o della South Carolina o del Tennessee, o più generalmente del Delta. Sappiamo con quanta arte, all'ora del tè o consumando con noncurante lentezza un *drink* prima di pranzo, esse possano e sappiano raccontare e seguire uno per uno, con infinita pazienza e con arte cosciente di sé, i fili che compongono il disegno del tappeto.

Poche, s'intende, sono poi in grado di fermare un racconto del genere sulla pagina e di scrivere, quindi, *Ship of Fools*. Ma ecco che, per un procedimento inverso e a ben vedere inarrestabile, la conversazione gela quando perde il suo carattere vocale e si trasforma, e si paralizza, nei caratteri

stampati sulla carta. Sparisce lo *charme*, e rimane l'immagine della signora matura e non inesperta, ma invecchiata rifiutando di riconoscere i guasti degli anni, divenuta un poco bizzarra, probabilmente teosofa e possibilmente spiritista, mentre molte delle sue amiche si sono convertite al cattolicesimo. *Ship of Fools* è un poco di tutte queste cose, insieme a tante altre, naturalmente. È il risultato di un impegno che la scrittrice aveva contratto con se stessa trent'anni or sono e che dopo travagli e dubbi ha voluto assolutamente condurre a termine, spingendo in porto il transatlantico *Vera* e i suoi passeggeri. Senonché la vecchia nave tedesca si è trovata, una volta giunta a Brema, in una condizione simile a quella di Rip Van Winkle: risvegliata da un lungo sonno, e nei panni di un'età scomparsa, e quindi senza conoscenti, senza parenti diretti con cui comunicare, e in possesso di un linguaggio rigoroso fin che si vuole, ma inerosato di arcaismi, coperto da una patina di inverosimiglianza, dalla polvere impietosa del tempo.

Chi immaginerebbe un Forster scrivere oggi un libro pur vitale e significativo come *Passage to India* (che infatti, nella versione italiana apparsa pochi mesi or sono, deve suonare falso al lettore che vi si accosta per la prima volta?) O Huxley *Brave New World*? O, se proprio ci serve un riferimento monumentale e intimidente, Proust redi-vivo la *Recherche*? Questa è la situazione in cui si trova il grosso romanzo della Porter. Con infinita pazienza, con molta arte, con un singolare senso del ritmo e della scansione, con ironia, e pietà, e compassione ma anche con una sua mordente implacabilità, la scrittrice ha dato il tocco finale a un finissimo lavoro di ingegneria, e che cosa ne è venuto fuori? Una elegante, squisita, lucida *Isotta-Fraschini* 1930.

A quegli anni, a quella temperie, si ritorna quasi istintivamente leggendo il romanzo, e si viene indotti a curiose identificazioni. Il dottor Schumann, per esempio, che è personaggio complesso e certo vitale, assume d'imperio ai nostri occhi la maschera dello Strheim della *Grande Illusion*, con quel tanto di archeologico e di familiare che un simile richiamo comporta.

Ship of Fools si pone ambiziosamente come microcosmo, questo è chiaro. Non è un'idea nuova, e non lo era neppure quando il romanzo fu iniziato. Tutti i personaggi, come scrive la Porter, soffrono in qualche misura di un «senso di insufficienza». E tutti sono ingiusti almeno in parte, intolleranti, contraddittori, limitati, quanto più forte è la loro convinzione di essere invece solidi, coerenti, sani. L'unica alternativa che si contrappone alla loro realtà allucinante e repellente sembra essere il mondo misterioso e separato dei paria confinati nella stiva, un gruppo di miserabili braccianti spagnoli rinviiati in patria dopo la crisi economica che ha raggiunto anche il Sud America e di cui non si sa quasi nulla, ma che nelle assurde e disperate condizioni di vita che li travagliano e che non impediscono neppure a loro di essere radicati e irrazionali hanno almeno la capacità di tentare qualche supremo atto di liberazione, qualche sublime e generosa follia, come tuffarsi in mare per salvare un cane gettato da due ragazzacci e morire, mentre per una quasi scontata ironia lo stupido animale si salva. Per farla breve: la allucinante e cupa nave che salpa da Vera Cruz è, come qualcuno ha giustamente rilevato, l'inferno; i suoi passeggeri e il suo equipaggio appaiono inesorabilmente dannati. Ma per sostenere una allegoria da una parte tanto ovvia e dall'altra tanto complessa e aggrovigliata, rimaneva soltanto la dimensione «nera», a suo modo implicata dalla scelta del titolo, dal riferimento a una tradizione chiaramente additata, un «gotico» magari grottesco e beffardo e ambiguo, epperò in tensione e in movimento. Invece la scrittrice si comporta come la cronista inviata da un grande settimanale, e procede non per mezzo dell'azione o di una progressione in movimento, ma di una serie ininterrotta, di uno stillicidio di constatazioni e di verifiche, di preliminari *à jamais*. La sua supposta artiglieria è caricata a salve, e i cannoni fanno di cartapesta; la tensione si risolve in un fiume luttuoso di parole.

Nessuno può mettere in dubbio la maestria della Porter, la sua partecipazione: molte parti del libro, prese a sé, vanno considerate eccellente letteratura, anche se non sempre grande narrativa. Ma

è il libro come tale che si affloscia progressivamente, che perde slancio, che sa di ricostruzione persino pedante. I recensori, i critici più autorevoli come Mark Schorer che hanno salutato *Ship of Fools* come uno dei grandi avvenimenti letterari del secolo, sono rimasti abbagliati dall'imponenza, saremmo tentati di dire dalla rispettabilità del risultato. Noi ci sentiamo invece fermati dalla uniformità, dalla mancanza di tensione, dalla riduzione del dramma a rievocazione da tavolino che ci sembra paralizzi disperatamente il libro. Il romanzo è nato vecchio, e quindi il suo messaggio risulta fittizio e inconcludente.

Anche un'opera di pretesa avanguardia e di sconvolgente audacia a sentire i suoi estimatori, tanto da meritare per lungo tempo il bando ufficiale, può nascere vecchia. È il caso appunto di *Naked Lunch* di James Burroughs, che ora, revocata la misura restrittiva, circola liberamente negli Stati Uniti dopo anni di ristampe dell'edizione parigina della Olympia Press e che ha ricevuto un'accoglienza sostanzialmente favorevole. Il pubblico italiano ha avuto lo scorso anno la possibilità di accostarsi a Burroughs grazie alla versione di un suo libro minore, *Junkie*, che da noi si chiama *La scimmia sulla spalla*.

Anche *Naked Lunch* (che significa, a detta dell'autore, letteralmente *Colazione nuda*: il titolo gli è stato suggerito da Keruac) presumibilmente con qualche taglio, dovrebbe apparire prestissimo in italiano in una traduzione — supposto che sia davvero un libro traducibile — nella quale ci siamo cimentati lo scorso anno. Molti vi hanno visto la *summa* della *Beat Generation*, il suo punto estremo di rottura, riflesso di una serie di esperienze personali, visto che Burroughs, anche se appartiene a una delle famiglie più ricche degli Stati Uniti, ha alle spalle una catena di ribellioni o supposte tali e di tragici atti gratuiti, *à la manière* di Mailer. Ma per chi vada veramente a fondo e compia un piccolo lavoro di dissezione, il romanzo di Burroughs risulta appunto un'epitome della ripetitiva avanguardia americana degli ultimi quarant'anni, un riassunto di motivi e di esperimenti che vanno da Joyce a Genet, e anche dal Marchese di Sade

al nuovo romanzo; qualcuno ha parlato addirittura di Lewis Carroll.

Burroughs ha spiegato in un suo saggio la tecnica seguita nello scrivere *Naked Lunch*, che è in definitiva quella ben nota in pittura con il nome di *papier collé*. Le violente distorsioni temporali, gli incastrati sintattici caratterizzati da un uso alquanto libero dei modi verbali e della punteggiatura, l'alternarsi di brevi momenti descrittivi e di convulsioni prodotte dall'irruzione dello *stream of consciousness*, talvolta con intenzioni drammatiche e talvolta con proponimenti ovviamente parodistici che rimangono al livello dello spettacolo popolare — tutto questo appare come l'effetto della metamorfosi magica prodotta dall'uso sistematico dello stupefacente. La droga appare agli occhi di Burroughs non un rifugio escapistico o un atteggiamento estetizzante, ma piuttosto come l'elemento che consente di infrangere il diaframma costruito dalla società contemporanea, meccanizzata e conformista, per balzare oltre e raggiungere una nuova anche se dolorosa realtà, quella che i *beatniks* usano chiamare disaffiliazione. Un fenomeno analogo si verifica nella prima commedia di Gelber, *The Connection*, e nel libro più noto di Trocchi, *Cain's Book*, che è di poco posteriore al romanzo di Burroughs e che rimane legato a un modulo per così dire più cronachistico o diaristico.

Lo stupefacente è dunque la coppa il cui liquore consente di raggiungere per lo meno di avvicinare il Graal, di svincolarsi dai feticci e dai tabù imposti dalla società industriale, e quindi, in ultima istanza, di uccidere il mostro. Burroughs ha l'aria di pensare che l'approdo inevitabile del mondo contemporaneo sia l'irreggimentazione, la dittatura, e segnatamente un sistema fondato su una forma razionale e implacabile di imprigionamento dell'individuo, grazie a un uso perverso della psicanalisi, del « brainwashing » e alla fine della eugenetica. Un sistema del genere sopprime non soltanto ogni capacità di autoidentificazione e di autonomia dell'io, ma innanzitutto la libertà sessuale e quindi la libertà al tempo stesso della scelta e dell'amore, che sotto certi aspetti si identificano.

Si deve riconoscere a Burroughs che, in un periodo sostanzialmente stagnante della narrativa

americana, egli ha tentato, forse unico, il ricorso al romanzo sperimentale. Lo stesso Kerouac, infatti, non si discosta in pratica dai modi e dalla tecnica della narrativa tradizionale. Dobbiamo ammettere pure che, nella folla anonima dei suoi personaggi-fantasma, almeno uno prende corpo, il simbolico dottor Benway, espressione e strumento della nuova società, agguerrito e folle carnefice. Ma purtroppo Burroughs ha attinto a un vecchio arsenale per le proprie armi, e ha costantemente bagnato la polvere che vi aveva trovato. Il suo joycismo è in genere di terz'ordine, le sue arrampicate verbali rimangono per lo più sul piano dello scherzo goliardico, e la perversità del mondo che ha tentato di esplorare, a parte le gratuite audacie che non sono rare, appare annacquata, uniforme e del tutto priva di nervature.

Burroughs ha un'educazione scientifica, particolarmente in antropologia, di cui si è servito alquanto esternamente. Per la sua ideologia egli è ricorso a quello stravagante personaggio che fu Wilhelm Reich, il discepolo eterodosso di Freud che emigrò negli Stati Uniti, inventò la teoria degli Orgoni e dell'amore cosmico e morì in un penitenziario della Pennsylvania a seguito di un processo intentatogli dalle autorità sanitarie americane. Le dottrine di Reich — il cui libro fondamentale è stato pubblicato di recente in Italia a cura del De Marchi e che avemmo occasione di discutere in altra sede — appaiono come il portato di una ispirata follia, talvolta ridicola, talvolta non priva di una forza drammatica. Il vero, grande personaggio, questo individuo che sentì la necessità di combattere per tutta la vita con lo slancio di un apostolo e di un missionario e che sembrò assaporare con gioia il piacere morbido della persecuzione e del martirio, avrebbe potuto essere proprio lui, Reich. Ma Burroughs mostra troppa riverenza nei confronti del suo profeta per permettersi di portarlo direttamente in scena; inoltre, egli crede fermamente nelle sue teorie. Per ora essi non lo hanno condotto alla sognata rigenerazione, ma soltanto all'incubo e a una sorta di goduta follia.

C'è chi pensa, in America, che *Naked Lunch* conti come esemplare confessione di un *enfant du siècle*.

A suo modo esso lo è, ma, per ragioni e con caratteristiche ovviamente diverse da *Ship of Fools*, a parte le intenzioni e gli atteggiamenti programmatici, come il romanzo della Porter si riduce a un repertorio di retorica, a una sedimentazione di temi e di motivi conosciuti, utilizzati, e invecchiati con sconcertante rapidità.

Il romanzo immediatamente successivo al *Naked Lunch*, lo *Exterminator* (che non è, come abbiamo letto in una nota critica apparsa in Italia, lo sterminatore, ma semplicemente il disinfestatore, simbolico, naturalmente: quello che tenta di uccidere gli insetti schifosi che gremiscono gli incubi dei tossicomani) è un libriccino nelle cui pagine si scatena il puro delirio, che alcune volte non è neppure troppo terribile, e si riduce a un banalissimo linguaggio casalingo privato della punteggiatura, come in questo caso: Ritaglia Articoli Herald Tribune sul Cancro e sull'Allevamento degli Animali in Africa. (Si tratta, a giudicare dal termine usato « husbandry » di animali domestici). Il culmine drammatico, il « grido » viene raggiunto grazie a esplosioni del genere di questa:

JUNK IS NO GOOD BABY
JUNK IS NO GOOD
BABY JUNK IS NO
NO GOOD BABY JUNK
IS NO GOOD BABY

(La droga non fa bene, bimba / La droga non fa bene / Bimba la droga non / Non fa bene bimba la droga / Non fa bene bimba ». La nostra versione manca di rendere il gioco di parole su « good », buono, alternativamente riferito a « junk » e a « baby ».

Saremmo curiosi di sapere da John Ciardi, critico della *Saturday Review*, dove sia andata a finire la ricerca di valori che egli aveva scorto nell'« Opus Magnum » di Burroughs. Ma la *Saturday* e il nostro amico Ciardi da alcuni anni hanno mostrato di prendere un mucchio di cose terribilmente sul serio.

Della « Età di Eisenhower » Burroughs ci offre il rovescio della medaglia, non un reagente o una

via d'uscita. Documento interessante e degno di nota, non possiamo evitare di considerarlo, con qualche rammarico, altro che un sottoprodotto.

Della ripetizione: ossia Salinger, Baldwin, Roth, Hawkes, Updike

Labiche più lo Zen presiedono alla nascita del lungo racconto che dà il titolo all'ultimo libro di J. D. Salinger (*Raise High the Roof Beam, Carpenters*, 1963). Lo consideriamo per ragioni di comodo, come *The Centaur* di John Updike, frutto delle annate narrative '61-'62, perché le due parti che pur lo compongono erano già state pubblicate da tempo sul *New Yorker*, come lunghi estratti del romanzo di Updike. La rapida decadenza di Salinger, per scontata che possa sembrare, va considerata piuttosto significativa e insieme deplorabile. Salinger è uno scrittore viziato, il quale, dopo un successo travolgente di pubblico e ad onta di taluni atteggiamenti che arieggiano infantilmente la reclusione del monaco buddista (il preteso « ritiro », il rifiuto a lasciarsi fotografare e intervistare) ha seriamente pensato di essere il portavoce di un momento critico della civiltà americana e il predicatore di un nuovo verbo, il verbo della salvezza: una versione sofisticata ed esoterica, per *élites*, di Billy Graham. Di più — e con maggior rischio per il suo futuro di scrittore: egli ha l'aria di credersi un mago della parola, un riscopritore del linguaggio narrativo nella sua unicità e nella sua rinnovata inventività.

Tutto questo può risultare ridicolo e anche irritante; Salinger dovrebbe accontentarsi della sua funzione — rara e privilegiata — di *croniqueur* impareggiabile di un mondo socialmente e ideologicamente ben definito, e non cercare di evangelizzarlo o di salvarlo. Inoltre, il pericolo immediato per lui quale si rileva dopo la lettura di poche pagine del suo nuovo libro, va additato in quel manierismo sul quale egli ama scherzare e che, superato il momento delicatissimo del *tour de force*, sta sfiorando ora il puro e semplice funambulismo.

La prima parte di *Raise High the Roof Beam*,

Carpenters, vale a dire il racconto che porta questo titolo, ci ripresenta indirettamente uno dei personaggi fondamentali di Salinger, e della famiglia Glass, Seymour, il quale riappare poi anche nella seconda composizione, *Seymour, an Introduction*. Seymour, nell'economia dell'universo di Salinger si pone come la vittima rituale, il moralista stritolato dal congegno della società in cui vive, avviato forse inconsapevolmente, certo con indifferenza, all'olocausto. Ma nei *Nove racconti* vivevamo nel clima autentico della tragedia, nella quale l'ironia giocava una parte essenziale; qui siamo soltanto alla farsa, e ad una farsa non di rado dozzinale. Seymour, il quale adolescente solleva leggere a Franny, la sorellina di dieci mesi, favole taoiste per tenerla tranquilla, sostiene, come apprendiamo dall'ultima pagina del libro, che « tutto quello che facciamo nell'intera nostra vita è di andare da una piccola estensione di Terrasanta a un'altra ». Le sue radici, come quelle del narratore — giacché Seymour è sempre osservato indirettamente e non appare mai in primo piano — si affondano nel Vecchio e nel Nuovo Testamento, nell'Advaita Vedanta e nel Taotismo classico, assai più, scrive Salinger, che nella filosofia e nella pratica Zen. Naturalmente, agli occhi dell'individuo medio, « normale », Seymour è semplicemente uno schizofrenico, da sorvegliare e da curare al più presto, con l'assistenza di uno psicanalista.

Raise High the Roof Beam, Carpenters riguarda il matrimonio di Seymour, vale a dire l'episodio cruciale della sua esistenza, giacché sappiamo in anticipo, se abbiamo letto gli altri racconti, quale tragica conclusione lo suggellerà. Il matrimonio vero e proprio non viene altro che implicato nel racconto, giacché il suo centro focale consiste essenzialmente nella storia dell'affannoso inseguimento alla coppia degli sposi tentato dal fratello, dalla testimone della sposa col marito, e da uno zio della sposa, sordomuto. L'inseguimento si conclude nell'appartamento di Seymour e del fratello, e serve a Salinger come pretesto per presentare, in movimento, i personaggi che lo interessano, e che valgono se si vuole come veri e propri paradigmi. La testimone, infatti, appare come uno

dei ben noti stereotipi salingeriani di borghese aggressiva, soffocante, implacabile; il marito esiste come punto di riferimento e come stereotipo esso pure di individuo neutro e disseccato, simbolo vivente della vittima del matriarcato tipico della società americana. Il sordomuto, che offre un ovvio contrasto alla prepotenza verbale della donna, la « non stop talker », paradossalmente è l'unico che riesce in qualche modo a comunicare con il personaggio narratore, il fratello di Seymour, al punto che si viene indotti a pensare che la sua non sia una condizione fisica ma una difesa, se non addirittura una scelta dettata dalla saggezza. (Per il protagonista la difesa-scelta sta nei momenti di silenzio o nella risposta fuori tono, che l'individuo comune chiamerebbe bugia).

Se si aggiunge la inconsistente Mrs. Silsburn, zia della sposa la cui incidenza nel racconto ha un carattere meramente marginale, si ha il quadro completo di questo deliberato *vaudeville* che richiama immediatamente alla memoria *Le chapeau de paille d'Italie*. La seconda parte ha un carattere piuttosto programmatico e un ritmo solo parzialmente narrativo, che si rifà piuttosto alla misura saggistica, e che denuncia la tendenza ormai persistente in Salinger alla riflessione e al ricorso alla rievocazione e all'aforisma.

La morale di tutto questo, ormai, la conosciamo a memoria: l'eroe salingeriano è tale in quanto vive, o sopravvive. In simili condizioni, la sua scelta sta nel saper non-vivere, ossia nello scegliere un modo di esistenza alogico, contrario alle norme comuni e accettate, una sorta di grande scommessa, e nella dissociazione totale dal mondo, vuoi attraverso il silenzio, vuoi attraverso la morte. Come ha osservato sottilmente Jemery Lerner in uno scritto pubblicato nell'ultimo numero del '62 della *Partisan Review*, Salinger non propone alternative né battaglie. Egli dà al suo pubblico ciò che questi ormai si attende da lui, e cioè la consapevolezza di appartenere a una eletta schiera di prescelti che evadono dalla volgarità e dal conformismo ignorandoli e consumando i riti sofisticati della propria ipersensibilità. Lo scrittore strizza l'occhio al suo lettore, il quale

a sua volta gli rende il saluto, quasi a significare che ha capito il gioco, e che lo apprezza.

Nulla di nuovo, dunque, per chi conosca i libri precedenti di Salinger, e se mai un evidente scadimento e un compiaciuto insistere su modi e temi già largamente sfruttati da lui con ben altri risultati. Il compiacimento per il giuoco è ormai tanto scoperto da generare monotonia, e il meccanismo lavora di continuo allo scoperto, quasi che lo scrittore pensi ormai di potersi permettere qualsiasi pausa, qualsiasi banalità, anche se travestita. Il *verbiage* salingeriano, che in passato conteneva una indubbia ricchezza e molto più che consumata abilità, facendosi esso stesso gesto e simbolo, questa volta si ferma alla condizione di divertimento, non senza tradire una stanchezza che pare insanabile. Il suo caratteristico *parlato* sta perdendo forza di penetrazione e diventa alquanto prevedibile; si ha l'impressione che poco per volta Salinger venga fagocitato dal linguaggio tipico della rivista sulla quale solitamente egli scrive, il *New Yorker*, fase preoccupante, alle soglie di un genere sofisticato ma arido di letteratura commerciale e essa stessa, a suo modo, industriale: un genere di smercio e di consumo per un pubblico ben definito.

Di James Baldwin sapevamo da un pezzo che non è un narratore autentico, ma un buon saggista che scrive di tanto in tanto qualche romanzo. Era facile capirlo confrontando *La stanza di Giovanni* con *Nobody Knows my Name*; diviene anche più agevole mettendo il suo ultimo romanzo, *Another Country*, accanto al recentissimo *The Fire Next Time* (che contiene due lunghi scritti apparsi essi pure sul *New Yorker*). Baldwin si definisce con sempre maggiore evidenza come il *bobémien* negro, ciò che lo pone non all'avanguardia, come molti pensano, ma nella retroguardia, tra gli eredi estremi di quello che una trentina di anni or sono si chiamò Rinascimento di Harlem. Si vada a riprendere l'ormai dimenticato romanzo di Wallace Thurman, il primo *bobémien* negro, morto tifico negli Anni Trenta, *Infants of the Spring*, e i punti di contatto con *Another Country* verranno fuori con sbalorditiva nettezza. Su Baldwin, come su molti scrittori del Rinascimento di Harlem,

continua a gravare la soffocante ipoteca della condizione negra. Ne deriva una permanente insofferenza; per Richard Wright sussisteva la soluzione illusoria ma per lui indispensabile della protesta, informata al gusto populista del periodo in cui scriveva. Baldwin ha respinto manifestamente la concezione della letteratura di protesta, ma non ha potuto respingere l'angoscia. Ciò lo porta ad una oscillazione inarrestabile tra il tentativo di liberazione perseguito attraverso la ricerca di un dialogo doloroso e inquieto, che può sapere di compromesso, e la dichiarazione di guerra aperta, che con la protesta conserva una stretta parentela. Dell'avanguardia bianca Baldwin ha assorbito tutti i *malaises*, della tradizione della narrativa negra ha conservato una propensione non sempre repressa al grido e alla retorica della magniloquenza.

In certi limiti, Baldwin ha visto una serie di coincidenze tra le aspirazioni di libertà e di emancipazione dell'intellettuale negro e quelle dell'intellettuale bianco in rottura — in sciopero permanente, se vogliamo ricorrere a una espressione consacrata — con la società, ma al tempo stesso pervaso del senso missionario caratteristico della mente americana. A differenza di Burroughs, e analogamente a Ginsberg e ad altri (per non ritornare ancora a Thurman) Baldwin non vede nello stupefacente e nei paradisi artificiali la definizione emblematica della rottura e della rivendicazione di libertà, cioè di anticonformismo anche sul piano della morale comune, ma la scorge nell'omosessualità. Lo si comprendeva già nella *Stanza di Giovanni*, se ne ha una riconferma addirittura palmare in *Another Country*. «L'altro paese» che dà il titolo al romanzo sono gli Stati Uniti, che per il negro o il bianco «disaffiliato», ma con maggiori motivazioni per il primo, sembrano rifiutare il diritto di cittadinanza, diventando di conseguenza un paese straniero, se non nemico. La novità di *Another Country* va ricercata però nel tentativo di riprodurre in termini narrativi il delinearsi di nuovi rapporti interni al mondo della gente di colore. Rufus Scott, un tempo *jazzman* apprezzato e ricercato ma ancor parte di un ambiente caratteristico del secondo anteguerra, possiede ancora le connotazioni del negro dell'età di mezzo, e non riesce

a adattarsi alla nuova situazione, a tentare un dialogo, a sopravvivere ai falsi splendori di un'età dell'oro. La sua è una storia tutt'altro che inconsueta, e la scelta rimane tra la miseria, lo squilibrio intimo e il suicidio. Dopo che una nevrotica passione amorosa con una donna bianca del Sud porta alla separazione e al crollo mentale di lei, confermandogli che anche su questo piano non esiste salvezza (la ricerca di affrancamento assume quasi costantemente in Baldwin l'aspetto del rapporto passionale e sessuale) non gli rimane che fare un balzo nel buio, nelle acque dello Hudson.

Ida, la sorella, combattuta tra l'orgoglio razziale, l'autosegregazione e il desiderio inconscio di rompere il cerchio stregato dell'isolamento, appartiene piuttosto al mondo del « nuovo negro », che non ha perduto la coscienza di razza ma che cerca di evadere dalla limitazione materiale e spirituale del ghetto e del confino razziale. L'altro termine del suo dialogo ambiguo e febbrile è Vivaldo Moore, un intellettuale bianco il cui talento si sgretola senza trovare uno strumento di espressione, e che soddisfa il proprio piacere sessuale frequentando prostitute negre ad Harlem. Ma qui Baldwin cade nella retorica scontatissima di tutta una larga efflorescenza decadente della letteratura americana degli ultimi anni. La relazione tra Vivaldo e Ida, tra l'intellettuale bianco e la giovane donna negra, è ormai un tropo sfruttato e stanco di quella letteratura, come lo è la coppia Silenski, vale a dire lo scrittore di poco talento inebriato dall'inaspettato successo commerciale e la moglie intristita per l'aridità del marito e la routine di un banale amore coniugale, per tacere dell'estetizzante attore Eric Jones, naturalmente sudista, naturalmente decadente, naturalmente omosessuale, naturalmente abbacinato dal sole del Mediterraneo, e del suo animalesco e dionisiaco amante francese, Yves. Cosicché, dopo una prima parte promettente che contiene la storia e la tragedia di Rufus, il libro scade nel luogo comune, nell'arabesco, né lo riscatta la risaputa e fiacca ambiguità della conclusione. Il ritratto spesso spietato e nervoso di una New York detestabile e adorabile delle prime cinquanta pagine si diluisce più avanti. Baldwin affonda nel gorgo della pseudoavanguardia, come

se per lui l'investitura dovesse necessariamente giungere dalla conquista e dall'assimilazione di quel *milieu* intristito e deprimente, da quei resti avviliti di un'americana Saint Germain des Près quale è facile scoprire a Greenwich Village e dintorni.

Nessuna meraviglia, allora, che l'insoddisfatto scrittore negro, al quale manca il respiro, l'ironia, l'ampia curvatura di un Ellison, si rifugi nelle esplosioni irrazionali, come ha fatto in *The Fire Next Time*, tendendo addirittura la mano ai « fratelli » *Black Muslims*. Egli si ritrova praticamente, con un pugno di mosche, al punto dal quale era partito.

Altrettanto vizioso il circolo entro il quale si dibatte uno scrittore peraltro dotato come Philip Roth, nel quale — si vede il suo nuovo romanzo, *Letting Go* — alla distruzione, all'anonimato cui è ridotto il personaggio, e per cui i suoi eroi risultano praticamente interscambiabili, non si sostituisce né una nuova dimensione nella scrittura né alcun ricupero nel quadro di un ambiente ormai inaridito. Un recensore ha fatto il nome della *Education Sentimentale* come di un ovvio punto di riferimento, ma va pur detto che il mondo flaubertiano esiste qui allo stato di mollusco, privo di nerbo, votato alla noia e a un soporifero e vano fallimento esistenziale. Si potrebbe fare lo stesso discorso riferendosi alle ultime cose di Purdy, e ancor più appropriatamente al luttuoso fluire delle pagine di John Hawkes. Investiture e consensi autorevoli — da Flannery O'Connor, per esempio — sono giunti a quest'ultimo per il nuovo romanzo, apparso due anni or sono, *The Lime Twig*. Nell'immediato dopoguerra a Hawkes, autore allora del celebrato *Cannibal*, si era guardato come a un innovatore, allo sperimentatore più agguerrito di un nuovo linguaggio narrativo, al riscopritore dell'orrore e del mistero in contrasto con le ultime ondate di realismo populistico e digrignante. Ma *The Lime Twig* conferma un singolare dominio di una scrittura ormai codificata, la tendenza a esplorare un mondo spettrale e degradato, a riavvicinare da un nuovo angolo visuale l'oggetto e il personaggio, senza peraltro costruire altro che un succedersi infinito di variazioni senza

fremito e senza profondità. Questa volta egli ha tentato di animare il suo romanzo introducendo una improbabile vicenda poliziesca che ha indotto a fare il nome di Graham Greene, ma l'inesco esplosivo del « thriller » non ha praticamente funzionato, e la monotonia del libro non ripaga dell'ingegnosità verbale e sintattica, della ricerca da laboratorio.

Che sarà dei giovani e dei meno giovani al loro primo tentativo? Opere prime degne, per motivi diversi e talora opposti, di interesse non sono mancate in questi anni, dal notevolissimo *Moviegoer* di Walker Percy a *A long and happy Life* di Reynolds Price, sui quali converrà sostare per un discorso più ampio alla prima occasione, e sperare in una seconda prova che non indichi una temibile e non imprevedibile ripetizione. Per ora, l'unico che mostri di voler procedere con la necessaria consapevolezza ci sembra essere John Updike. Né *Corri, coniglio!* né *Festa all'ospizio* ci avevano troppo impressionato, meno, in ogni caso, di tanti recensori entusiasti. Ma *The Centaur* ci sembra un libro importante e « aperto », sulla strada. Lo Angstrom di *Rabbit, Run* pareva prigioniero di una situazione e di prospettive sostanzialmente risapute, anche se il romanzo era per molti versi nuovo. Che Updike credesse nelle possibilità di salvezza e di riscatto del suo personaggio era lecito pensare, anche se la risposta non proponeva una risoluzione determinata né convincente. Il George Caldwell del nuovo libro di Updike è dotato di ben altra nervatura, anche se le sue capacità di scelta, di sofferenza e di amore, di pietà, non sono per forza di cose tanto solide e determinate da portarlo a una vittoria per lo meno morale. Caldwell-Chirone, modesto professore di scuola media in una cittadina di provincia, trova però la forza sufficiente per giungere al sacrificio, e per compierlo come un'espiazione che davvero toccherebbe ad altri subire, se ne fossero almeno parzialmente coscienti. Nel corso della sua oscura carriera, così permeata del senso della inutilità e della vacuità di ciò che egli è chiamato a compiere, Caldwell sa comunque acquisire una fedeltà non occasionale ad alcuni valori fondamentali che vede ogni giorno sviliti e conculcati. La sua, e qui sta

il nodo essenziale di *The Centaur*, non sarà mai una ridicola e velleitaria ribellione, ma un'accettazione condizionata e sempre meno vincolante, man mano che egli acquista domestichezza con il senso della morte fino ad accoglierla con il distacco e l'eroismo del saggio, e a chiedere che gli sia concesso di trasmettere la conquista di identità che essa gli ha consentito.

Analogamente a *Rabbit, Run, The Centaur* si chiude però con un punto interrogativo sospeso nel vuoto: le parole del figlio, artista *bohémien*, privo di immaginazione e di reale autonomia, decadente, per il quale la conquista maggiore è stato il trasferimento a New York, una apparente libertà, uno studio e, vedi caso, un'amante negra. Ma meditando sulla morte del padre questo Peter-Prometeo riesce per lo meno a comprendere l'inconsistenza del suo orizzonte presente, e la domanda che non trova risposta ma tenta almeno di suggerirla, proprio come accadeva a Angstrom-Coniglio, lascia aperta la porta a un richiamo all'ordine, a un riesame non indulgente di se stesso e degli altri.

La struttura mitologica alla quale Updike ha fatto ricorso appare troppo ingenuamente esplicita per possedere davvero un senso: in particolare i riferimenti insistiti e il puerile elenco finale che offre la chiave dei segni come negli orari delle ferrovie sono prove di una puerilità che Updike poteva risparmiarsi e risparmiarci. Il suo linguaggio ha però fatto un passo innanzi; lo si accusa di essere decadente e prezioso, ciò che sarebbe difficile negare, ma ci sembra che questa fase di transizione sia benefica per la narrativa americana e che aiuti la parola a rigenerarsi. Non consiglieremo nessun giovane narratore a seguire Updike su questa strada fino a paragonare le maniglie del canterano a « cristalli sfaccettati di ammoniaca ghiacciata », o a dire che il morso di una momentanea lite tra Caldwell e la moglie « si ritirava dietro le opacità familiari di un dissapore buffonesco ». Ma Updike ha trent'anni, e sull'altro piatto della bilancia sta nel *Centaur* una magica trasfigurazione del paesaggio, un approccio nuovo e articolato all'oggetto, oltre a un senso tragico e insieme appassionato che stanno agli antipodi delle

capriole leziose dell'ultimo Salinger. *The Centaur*, paradossoso e celebrazione, cronaca di un fallimento ma rifiuto a nutrirsi della stanca metafisica dell'angoscia di cui abbiamo tutti la nausea, merita come pochissimi libri degli ultimi decenni la qualifica di impegnato. Certo, i giovani narratori americani hanno di solito il fiato corto, e anche

qui le ultime venti o trenta pagine tradiscono stanchezza e un senso disagevole di incompletezza, di insoddisfazione, di risoluzione un poco posticcia. Ma Updike ha inventiva, responsabilità, e insomma talento bastanti a fare di questo romanzo una prova di grande rilievo e a incoraggiare a fargli credito per il futuro.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Pollock a Roma e a Milano

Una importante mostra di Jackson Pollock è stata organizzata a Roma dalla Galleria Marlborough di Londra, che da qualche tempo vi ha aperto una succursale, e in seguito trasferita a Milano. Una sessantina di opere che hanno riportato la discussione su questo grande pittore americano a cinque anni di distanza dalla prima retrospettiva tenutasi in Italia.

L'attuale esposizione documenta in modo diffuso il periodo formativo dell'artista più della precedente che era incentrata soprattutto sulla fase risolutiva dell'attività di Pollock, quella nota per la tecnica del dripping. Viene subito fatto di notare che, sebbene la relazione con Picasso sia quella prevalente nella ricerca pollockiana, tuttavia qualcosa di sostanziale differenzia il suo atteggiamento da quello del picassismo diffuso negli stessi anni in Europa. In effetti il picassismo europeo ha avuto un carattere essenzialmente reazionario nella misura in cui ha accettato una visione del mondo e una composizione dei drammi della vita contemporanea esattamente nei termini del Maestro, come se il rapporto fra generazioni di artisti fosse tornato a essere quello valido per l'epoca di Giotto, di Michelangelo o di Rembrandt. La suggestione inventiva e ideologica di Picasso ha avuto, così, un esito paralizzante per chi l'ha subita senza quello stimolo di rottura di un ordine tipicamente espresso da Pollock. Ossessionato dal bisogno di trovare i termini di una propria identità, Pollock non si è lasciato tentare dall'adesione incondizionata all'altissimo esempio che la

cultura figurativa del momento proponeva come la sintesi massima della coscienza europea; per lui si è trattato di cogliere la tensione picassiana nei suoi punti nevralgici e di operarvi in senso disgregante.

Ma il periodo formativo di Pollock induce anche a un'altra considerazione: la sua personalità si distingue da quella dei pittori americani contemporanei — Kline, Rothko, ecc. — per una ricchezza di motivi culturali che, nel momento stesso in cui lo fanno apparire come il più significativo, lo fanno anche ricordare come il più simile alle grandi figure europee dell'inizio del secolo. In Picasso o in Matisse l'attività artistica sembra giustificarsi in quanto sorretta da un atteggiamento di interrogazione continua della realtà, e questo è naturale se si pensa che il rapporto fra l'individuo e la società stava perdendo quel carattere vincolante e necessario che permetteva, in tempi antecedenti, una sorta di identificazione fra i due termini. L'artista interroga la molteplicità del reale per intervenire in ogni possibile suo manifestarsi quasi che la somma complessiva possa alla fine rappresentare un equivalente della naturale identità realizzata dall'esperienza classica. Per contrasto, l'opera che da dieci anni va elaborando un Rothko sembra situarsi in una condizione del tutto diversa — e non è improbabile che sia questa una delle ragioni che lo hanno immesso con molto minore entusiasmo nella cultura ufficiale italiana — : l'individuo non ha da contraddire niente del mondo con cui è in relazione perché si abbandona con piena fiducia alle produzioni più spontanee della propria saggezza. Di fronte

a questa situazione che potremmo chiamare di accordo col cosmo, quella di Pollock appare in qualche modo precedente e la sua importanza sta indubbiamente nel situarsi all'acme stesso del dramma.

In meno di venti anni, che vanno dalle opere di influenza messicana di prima del '40 al 1953 anno della sua morte, Pollock assume da Picasso e da Mirò i dati più convulsi delle contraddizioni del mondo contemporaneo per trasmettere, dopo lo scaricarsi e lo sciogliersi di quelle contraddizioni, i primi risultati di una situazione nuova in cui l'individuo senta la propria vita giustificata al di fuori di contrasti, che ormai lo riguardano senza coinvolgerlo. Al punto che viene da pensare che l'ultimo atto della vita di Pollock si sia concluso in questa impossibilità di adattarsi stabilmente, come condizione psicologica permanente, all'improvviso crollo delle tensioni. Ma è bello osservare come le opere seguenti ai grovigli '46-'47 siano cariche della commozione propria di un dramma che si scioglie, di un accordo con se stesso che porta ancora i riflessi di una contrazione acuta. Risalendo all'indietro in opere come *Night Dancer* 1944, è evidente che l'artista aspira a liberarsi dai legami di una realtà che non ha più vera giustificazione ai suoi occhi: basti osservare in che modo si presenta l'influenza cubista in questo quadro rispetto a un'opera come *Masked Image* 1938. In quest'ultima l'esperienza cubista appare ancora un sostrato accettato e non contraddetto, nell'altra logorato nella misura in cui il mondo viene posto in discussione non solo in quanto tale, ma nelle sue possibilità di rappresentare l'esperienza totale dell'individuo.

Burri a Roma

La mostra delle plastiche bruciate di Alberto Burri alla Galleria Marlborough di Roma, ha creato ancora una volta l'occasione a un pronunciamento di giudizio. Il fatto che l'artista umbro abbia condotto la sua opera prescindendo dai mezzi tradizionali della pittura sembra non essere così sconvolgente, passato il primo momento di

choc e ricordatisi di autorevoli precedenti nella storia dell'arte moderna, quanto il fatto che egli proceda, nel suo lavoro, attraverso il progressivo esaurirsi dell'esperienza condotta con i singoli materiali: dai sacchi ai ferri, dai legni alle plastiche odierne. Ogni volta che si profila l'impiego di un nuovo mezzo si pone il problema: è un espediente di sopravvivenza, uno stimolo artigianale oppure una reale necessità di sviluppo espressivo? In effetti tale domanda è meno accademica di quanto possa sembrare ed è veramente grazie all'eccezionale talento inventivo di Burri che essa ha dato luogo fino a oggi a risposte integralmente positive. Poiché il rifiuto di concepire la propria opera secondo gli elementi tradizionali del colore e dei segni articolati sulla tela comporta meno la rottura iniziale con l'apporto di tutta una civiltà pittorica, che non implichi il rischio di esaurire le risorse connesse a un determinato medium, poniamo i sacchi, senza poter trasferire nel medium seguente, poniamo i ferri, quella ricchezza e complessità di tecnica accumulate nel lavoro precedente. E dunque il rischio di dover condurre lo svolgimento della propria attività attraverso un processo continuamente concluso nei confronti di un determinato materiale e continuamente riaperto in un altro. Né è una delle minori sorprese di questa mostra romana constatare come Burri sia riuscito a far fruttare quella condizione di vuoto inerente al salto fra i legni e le plastiche nel senso di un'ulteriore acquisizione di libertà.

Con la mostra della Marlborough Burri si scioglie con una bella disinvoltura di tutti quegli elementi fermi che troppe definizioni di filosofia esistenziale avevano finito col bloccargli addosso. Spiace dirlo, ma se c'è qualcuno che ha sofferto dell'assillo dei critici di inventare loro delle formule culturali al punto da lasciare in sottordine l'invenzione stessa dell'artista considerato, questi è proprio Burri. E viene il sospetto che certe sue opere seguenti al periodo dei sacchi abbiano subito i contraccolpi della suggestione emanata dall'esplicitazione critica di significati rigidamente unilaterali. Tra i suoi ferri e le sue combustioni si possono trovare opere nelle quali il peso

di un'emozione dichiarata grava sul movimento e sul fluire del tessuto espressivo vincolando i segni e le vicende della materia a allusioni troppo letterali. A qualcuno questo è apparso un pregio indiscutibile: per conto mio sono convinta del contrario e questa mostra di plastiche bruciate mi ha confermato nelle mie ragioni. L'adesione immediata che suscitano i sacchi di Burri e, fatta qualche eccezione nel senso suddetto, le opere dei periodi successivi fino a queste plastiche, frutto del lavoro dell'ultimo anno e mezzo, è dovuta alla sensazione di grande equilibrio in cui si compone uno dei luoghi inventivi più straordinari che l'arte moderna abbia creato. Non è forse la caratteristica delle riuscite eccezionali quella di essere a tal punto strutturate e significanti da dare l'impressione che qualsiasi possibile riferimento contenutistico che venga in mente di attribuire ad esse ne renda presente uno opposto e ugualmente valido? Esperienza di lacerazione e di angoscia? Sì, se si vuole, ma anche svolgersi arioso di un segno che differenziandosi, connettendosi e gravitando agevolmente in tutti gli imprevedibili accidenti della materia, appare in relazione con una intensità e curiosità di vivere che non esclude le sensazioni inattese, la capacità di seguire l'esperienza nelle sue infaticabili distinzioni e acquisizioni.

Con le attuali plastiche bruciate Burri dà la testimonianza più convincente di essere un artista nel pieno della sua vitalità, e ciò perché gli elementi integrativi del suo lavoro stanno subendo uno sviluppo che li trasforma: essi sono sempre meno delle forme e sempre più dei segni. Nella bellezza dei sacchi di Burri c'era un dato di consapevolezza operativa che li rendeva, sebbene inseriti in una nuova terminologia espressiva, partecipi di quel processo di creazione che l'arte occidentale ha elaborato fino a Braque e a Morandi. In fondo, per stabilire una distinzione fra le opere sorte dopo i grovigli di Pollock e i disegni bianchi di Tobey, ad esempio, e la tradizione europea ancora presente nel cubismo e nei suoi derivati, si potrebbe accennare al decisivo trasformarsi del rapporto fra l'artista e la sua opera. Paradossalmente parlando viene da affermare che, dopo

Pollock, l'artista non ha più rispetto all'opera una funzione creativa, nel senso che l'artista non è più un'entità presente prima dell'opera e esteriormente ad essa. La forma tradizionale acquista valore sempre, anche nei casi più liberi, per una idea che la implica già prima di passare a esistere in un organismo figurativo, e trasporta la nozione di forma in nozione di segno ha voluto dire, per i pittori di questo dopoguerra, liberarsi via via da questa precostituzione e tendere a una totalità di espressione completamente autonoma.

Naturalmente l'acquisizione di questa qualità di segno non poteva essere immediata e come un quadro di Wols o di Pollock può lasciar trasparire nella sua struttura qualcosa della concezione compositiva cubista, così avviene per i sacchi di Burri. Una qualsiasi delle plastiche bruciate, invece, appare completamente svincolata da ogni supporto. Ed è anche probabile che, proprio per non sentire più una rigida stabilità sotto lo svolgersi delle lacerazioni materiche, certuni si siano trovati disorientati, tanto più che l'artista non ha sostituito all'appoggio ideale preesistente quella specie di immateriale energia psichica che sostanzia le opere dell'ultimo Tobey o di Rothko. E purtroppo non saranno molti disposti ad accettare subito, come valore originale e significativo, il vuoto stesso lasciato dalla scomparsa di ogni sicurezza di tipo tradizionale. Le lacerazioni di Burri, sospese nella plastica trasparente come *vuoti nel vuoto*, vengono così ad essere assunte come dato sostanzialmente primario della condizione umana, in un contesto materico e emotivo diverso dalle opere precedenti. Il sacco porta nella sua stessa morfologia tutte le tracce legate all'usura prodotta dal lavoro degli uomini e Burri, utilizzandolo, sembra cercare, per giustificare il proprio, la complicità di destini simili al suo. Nel materiale di queste plastiche sembra manifestarsi una scelta: accettare la propria condizione di individuo senza riserve mentali, senza appoggi; e anche con la fiducia che affrontare una situazione totalmente aperta a rischi e sorprese possa allargare il campo a ogni possibile atteggiarsi dell'esistenza.

CARLA LONZI

TEATRO

Il diavolo e il buon Dio

A grandi linee il dramma *Il diavolo e il buon Dio* esemplifica quel dissidio interno tra epica e drammatica che Sartre stesso pone come il problema principale del teatro moderno. L'urto tra una esigenza di partecipazione e la ricerca di un distacco implica il rivendicare una concezione innovatrice di quel teatro che, partito dalle stesse premesse, « popolare », seppa divenire « borghese », ridandogli la qualità di partecipazione effettiva, nella sapiente stimolazione di tutti i sentimenti.

Tutto il teatro contemporaneo riflette questo interno affannarsi a rendere *a-critiche* le sensazioni, ad involgere lo spettatore in una catarsi che è negazione di un giudizio, negazione di un conflitto morale, di una presa di coscienza per impadronirsi della polemica dall'interno stesso dell'opera. Con il teatro epico la drammatica viene frantumata, il punto di vista della partecipazione viene spostato e Brecht, l'epigono di questa forma espressiva, ripropone una rappresentazione oggettiva, distaccata, ma finalmente *critica* di una determinata realtà. Sartre*) confuta questa posizione; rinviene nella realtà stessa dei moduli drammatici, gli elementi per un soggettivismo particolare, ricerca, rovesciandone i punti di riflessione, altra prospettiva e altri giudizi, richiede però allo spettatore una partecipazione critica, tracciando un dibattito, un teatro denso di proposizioni e di idee, di azioni e di giudizi. Teatro di idee da contrapporsi al teatro « borghese » ma che sostanzialmente viene ad inserirsi, nell'urto di concezione, nella stessa forma drammatica; di cui lo stesso si è appropriato. L'epica di Brecht sconvolge questa concezione emotiva e propone una concezione critica, fa dello spettatore un osservatore, che ragiona liberamente attraverso l'acquisizione della concezione generale. La drammaturgia di Sartre parte dalla constatazione che in Brecht il dissidio oggetto-soggetto resta irrisolto per co-

gliere, nella contraddizione, nuovi elementi di giudizio, per offrire, nella visione composita della stessa realtà, quegli stimoli per una attività critica, impegnata a scoprire le stesse contraddizioni del nostro operare.

Tutta questa premessa meglio inquadra l'opera di Sartre *Le Diable et le bon Dieu* (1951) presentata dalla Compagnia del Teatro Stabile di Genova per la regia di Luigi Squarzina. La realtà storica è condizione prima dell'esistenza e prospetta diverse soluzioni, muove esigenze varie mostrando nelle sfaccettature il divenire stesso dell'uomo, il rapido modificarsi delle condizioni di giudizio, l'evolversi della stessa realtà. Così ne *I sequestrati di Altona* la contraddizione in cui i personaggi restavano avvolti, il loro continuo giudicare per non essere giudicati sino alla enunciazione di una condizione statica, contrapposta alla realtà presente, sempre in movimento, esemplificava questo concetto per il quale, dentro la realtà e non fuori di essa è possibile un ragionamento chiaro, netto, filosofico. La realtà storica ne *Il diavolo e il buon Dio* è la realtà della Germania del 1500; c'è la città di Worms assediata, la rivolta dei contadini guidata da Nasty, giovane idealista pronto a compiere tutta intera la sua missione, in un rigore assoluto. C'è Heinrich un prete, preso dalle spire della irrisolutezza, sino al delirio dell'abiura che muove, come *deus ex machina* tutto l'edificio imperniato sulla figura che giganteggia: Goetz, il Bene e il Male, un capitano di ventura rotto a tutte le violenze, aspro, crudele, impietoso. Goetz è il personaggio chiave del dramma. È Goetz che assume su di sé la doppia parte, del Bene e del Male, senza accorgersi di essere solo un personaggio dialettico che discolpe nella stessa realtà quotidiana il dramma di quel divenire, continuo, per cui ogni cosa è insieme bene e male, forza e debolezza. È la nostra realtà che supera le stesse contraddizioni e che diviene, in Sartre, Storia. Goetz accetta di fare il Bene, sfidando quello stesso Dio contro il quale ha mosso, incendiando, umiliando, uccidendo. Tutta la sua esistenza è un inganno continuo, è una sfida

*) Cfr. JEAN PAUL SARTRE, *Oltre il teatro borghese*, conferenza tenuta alla Sorbona a Parigi e pubblicata su «Tulana Drama Review» 1961.

rivolta contro se stesso, che si perpetua nel tormento di una realtà che gli sfugge. Accetta per scommessa, di rovesciare il suo comportamento, accetta con falsa umiltà di porsi alla testa delle stesse rivendicazioni contadine, crea la sua città del Sole, la sua Utopia contro ogni logica contro ogni ragionamento. Sette anni di Bene, imposti per scommessa, sottraendosi alla storia, creando una porzione di mondo irreali, nel bel mezzo di una realtà sconvolta da lotte civili, aspre e violente. Naturalmente dal Male non può nascere che Male; la scommessa è destinata, nel breve volgere di un anno, a fallire; il falso profeta, nonostante l'impegno sovrumano di dividere il suo regno artificiale, dovrà riconoscere il fallimento. La felicità non si insegue isolandosi dal mondo che soffre, ignorando coloro che, fuori dalla città del Sole, lottano, si dilanano, si ribellano per affermare i loro diritti. L'eco della grande lotta di classe, che sconvolgerà le baronie, tenute in vita con l'aiuto dei mercenari, si sente appena affievolita, tra la gente costretta ad un immobilismo egoistico, per essere « felice ». Nasce in questa staticità che contrasta con la violenza, con le passioni, con le rivolte sanguinose del mondo il segno di una responsabilità che lega gli uni agli altri. Il personaggio di Hilda, come Johanna de *I sequestrati di Altona*, apre, in questo dramma delle contraddizioni, lo spiraglio di una comprensione: non può nascere il bene da una assurda condizione neutrale, da un sottrarsi alla stessa condizione di uomini presenti. Il fallimento della Città del Sole porta Goetz verso una realtà ancora più cupa, « Antica notte, immensa notte di prima degli esseri, notte del non sapere, occultami! È questa la tua volontà? quest'odio dell'uomo, questo disprezzo di me stesso, non li cercavo già nel tempo del Male? Come distinguerò la solitudine del Bene da quell'altra? ». È il ritorno alla violenza indiscriminata, alla impietosa folle ribellione. Goetz decide che Dio non esiste; la sfida di operare in suo nome, ha fallito. La commedia del Bene è finita. Finito il regno dell'Utopia (dice Goetz) comincia il regno dell'Uomo. Ritorna la violenza, l'unico modo per esprimere, per ora, il suo amore per il prossimo.

Dramma didascalico, questo di Sartre, dove la verità stessa viene frantumata per ricostruire, sulla scia di una drammaturgia operante, un teatro a suo modo epico, nonostante le dichiarate intenzioni di un collegamento con la forma drammatica. Goetz assomma in sé due condizioni che non sono contrastanti, ma che vivono coesistenti, come coesistenti sono, nei fatti umani, il volere e il non volere, l'operare e la stasi. L'analisi di Sartre è chiara. Estremamente logica nella sua impostazione, quasi a rincorrere, dentro il mito stesso della storia, felicità e infelicità, amore e dolore. Lo spettatore non partecipa ma osserva, non partecipa perché non soffre, non si immedesima in Goetz, troppo aspri appaiono i risvolti del suo male operare, contro una costante mistificazione di sé e dei suoi inganni. Ecco che l'epica, proprio nella concezione brechtiana, ritorna a muovere questi personaggi-simbolo che chiarificano la stessa indagine o analisi dell'uomo.

La regia dello spettacolo ha sottolineato continuamente il carattere dialettico dell'opera, ha sempre tenuto serrato questo dialogare fitto, mostrando di avere compreso il senso dell'elaborazione di temi storici e quello della situazione contemporanea che Sartre soprattutto cerca di esprimere. Il personaggio di Goetz in tutte le pieghe delle sue contraddizioni, fondamentalmente istrionico e lontano dal modello proposto da Goethe con il suo *Goetz Berlichingen*, ha trovato in Alberto Lionello una severità di impostazione, una ricchezza di accenti particolari.

Allora vai da Törpe

La nuova ondata degli autori drammatici francesi — Billeldoux, Dubillard — proviene, in gran parte, dalle file degli attori di nuova generazione, conosce tutto del teatro, tecnica e trucchi, riscuote sempre grande successo. Ma quando da un'analisi dei mezzi scenici si passasse ad una più evidente analisi critica, quasi a voler potere ogni fronda per meglio stabilire le origini culturali, le motivazioni e le istanze, ci si troverebbe di fronte ad opere di una povertà sconcertante. Si tratta,

ancora una volta, di un teatro *boulevardière*, anche se rinfrescato con i colori, esistenziali e moderni dell'alienazione e dall'angoscia. *Tchin-Tchin* di Billeldoux, grazie all'abile meccanismo teatrale, al gioco di un dialogare spesso rapido e intelligente, resta, in ogni senso ancora l'opera migliore di questo autore che sulla scia dei « grandi » Ionesco, Adamov e Beckett, cerca di esprimere il proprio tempo attraverso una ricerca di simboli, di situazioni indefinite, di dolori e di incomprensioni. Questi stessi motivi contemporanei e, ancora più crudamente, il dissidio libertà-organizzazione, sono alla base di quest'altra sua commedia intitolata *Allora vai da Törpe* propostaci da Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer come testo di rottura e di avanguardia. Il clima, l'atmosfera, questo senso di desolazione che ci porta nel cuore d'Europa, in una zona senza tempo, in un piccolo albergo di una cittadina, addormentata, dove la gente viene per suicidarsi, è sottilmente reso da una serie di proposizioni, di gesti, di atteggiamenti che riescono subito ad imporsi e a far prevedere ben altro svolgimento, ben altra polemica. Billeldoux in questo si rivela autore di facile assimilazione; il suo senso teatrale lo aiuta a mettere subito a fuoco la situazione, a rendere in forma drammatica elementi impalpabili, sensazioni inesistenti. Lo spettatore avverte subito che in quel momento la presentazione dei personaggi prelude ad un nodo drammatico, individua i caratteri e le implicazioni. Alla memoria, il clima richiama quello di un *Castello* di Kafka o meglio, sembra di assistere ad un inizio di dramma di Dürrenmatt per quel clima da *mitteleuropa* incredibile, prologo ad un nulla espressivo.

Al clima non segue infatti che uno schema apparente di dramma; la costruzione del lavoro si imparenta alla tecnica del giallo, lo spettatore assiste ad una inchiesta che un energico rappresentante della forza pubblica conduce per scoprire il motivo di questi strani suicidi.

Nell'alberghetto di Ursula Maria Törpe ognuno ha una sua piccola disperazione da risolvere, un suo particolare modo di svolgere il nodo della propria esistenza. Ursula con il suo silenzio enigmatico tutti accoglie, tutti protegge sino all'ultimo istante, quando ognuno per proprio conto

deciderà improvvisamente di porre fine ai suoi giorni. Quali le ragioni, o meglio le irrazionalità è inutile cercare nel testo di Billeldoux. Angoscia, esistenza, alienazione sono esemplificati nel modo più banale e la stessa tristezza mai assume la dimensione di una rappresentazione drammatica. Nessuno di quei personaggi riesce mai a divenire veramente « eroe », nessuno riesce a trovare le giustificazioni espressive della propria esistenza. La stessa figura dell'Ispectore che vorrebbe essere allusiva, sottile, rivelatrice di una condizione precisa, di un mondo ufficiale che respinge le fantasie e i sogni, appare troppo contraddittoria e imprecisa. Ogni situazione resta indeterminata e, invece di rappresentare, in un linguaggio allusivo, una realtà critica, finisce con l'essere solo un pretesto per una commedia sofisticata. Ad onta delle intenzioni, ogni cosa, l'ambiente, i personaggi, quei tipi stravaganti pronti a morire per un bel gesto o uno sguardo d'amore, ricordano un genere di commedia frivola, riescono a situarsi, loro malgrado, in situazioni drammatiche lontane e a-storiche.

Si può concepire la rappresentazione attraverso i simboli; attraverso i segni di una favola si possono esemplificare farsa o tragedia ma quel che occorre è avere sempre precisi i riferimenti alla storia.

Billeldoux esprime una crisi di pensiero, esprime — rifacendone i modi — una certa maniera conformista di guardare, per non vedere la realtà. Non si tratta di teatro nel senso moderno ma dell'antico modo di chiudersi in una maniera solo in apparenza aspra e polemica. La rappresentazione diviene pretesto, irritante spesso, di un inconcludente gioco di caratteri. Albertazzi che questa commedia ha tradotto, diretto e interpretato, vi ha veduto la occasione per un gioco scenico di ampia dimensione; ha cercato di rendere il personaggio dell'Inquisitore più credibile, accentuandone la contraddizione e il porgere naturalistico dei gesti. Ha mosso la cornice in un clima sonnolento, ha riguardato gli attori (Anna Proclemer, Carlo Hintermann, Gina Sammarco) in una stilizzazione di maniera ben disegnata e precisa. Ma non ha potuto di certo supplire alla povertà dell'impalco e alla insufficienza espressiva.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

I «Casi della Musica»

Non è facile muoversi nel mondo della musica, oggi; si corre rischio di cadere nelle correnti vorticosi e di perdere di colpo l'orientamento, si da trovarsi, pesti e malconci, su rive lontane da quelle cui volevamo approdare; guide ce ne sono molte, ché molti sono i critici che ogni giorno si prefiggono di metterci sulla buona strada ma è noto che essi, spesse volte, contribuiscono ad aggravare l'incertezza del cammino se non a creare, addirittura, perplessità pericolose. Ecco, perciò, a buon punto, una guida preziosa ne *I casi della Musica* di Fedele D'Amico (ed. Il Saggiatore); è una cronaca della vita della musica limitata agli anni 1954-1962 ma sufficiente perché il panorama risulti completo ché, della esistenza quotidiana, D'Amico ha saputo illuminare i punti di riferimento che consentono di collegare gli episodi l'uno all'altro e presentarci, in un quadro unitario, compositori di oggi e di ieri, movimenti già pietrificati nella storia o in cammino verso l'avvenire incerto. È un diario ricco delle osservazioni che l'avvenimento del giorno suggerisce; e le osservazioni si traducono spesso in scoperte ed illuminazioni. Perché la raccolta in un volume di articoli pubblicato nel corso di anni, che cosa è se non un diario? E così noi seguiamo Lele D'Amico (non possiamo rinunziare al diminutivo confidenziale) nelle sue giornate, nei suoi viaggi, nelle sue considerazioni; è una lunga passeggiata con un amico, ché il lettore di questo libro non può non diventare amico dell'autore. Il quale autore ha tanti meriti ed ha soprattutto quello di trascinare il lettore alla sua visione senza per questo allontanarlo dalla propria opinione; perché D'Amico se parla di un'opera ce la presenta in un'analisi preziosamente esatta ed in una sintesi rapida e vera: non è un giudice per il quale il musicista è un colpevole da condannare o da assolvere, ma un innamorato della musica che fa di tutto perché del musicista venga messo in luce il carattere e, se possibile, definito lo stile.

Sono nove anni di vita e della più tumultuosa e incerta che appaiono, grazie a D'Amico, miracolosamente chiari: perché egli non ci presenta il mondo come vorrebbe che fosse, ma come esso è, in una realtà, come abbiamo già detto, illuminata e perciò precisa. D'Amico ha l'arte di scrivere e di definire in poche parole quanti altri diluiscono in volumi pesanti e superflui: con abilità e intuito va diritto al punto essenziale e sa rivelarlo con efficacia mirabile. Ferma restando ad esempio l'importanza di tanti volumi scritti su Mozart, D'Amico parlando dell'opera teatrale del grande musicista dice che essa è « il terreno sul quale la coesistenza di passato e futuro, in Mozart, spicca in modo particolarmente vistoso. Infatti nel suo teatro in lingua tedesca, partendo dal Lied settecentesco di tipo popolare e dalle ingenuità fiabesche dello *Zauberstück*, Mozart elabora i fondamenti dell'opera tedesca annunciando già il *Fidelio* e il *Freischütz*. D'altro canto in quello in lingua italiana raccoglie le fila dell'opera buffa trasferendone i termini sul piano, in musica finora inesplorato, della grande commedia; e perciò invade clandestinamente il campo della stessa opera seria, e le scava la fossa. La settecentesca opera seria, fondata sulle voci asessuate e astratte degli evirati, era infatti incapace di impostare una dialettica drammatica. Al contrario le voci del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro*, tutte intese come incarnazioni tipiche di caratteri realisticamente definiti dal punto di vista psicologico e sociale, sono elevate alla funzione di ruoli drammatici veri e propri, e anzi definiscono la rispettiva natura solo attraverso i nessi drammatici reciproci in cui sono coinvolte. Così nelle sue opere italiane Mozart compie una impresa di portata internazionale, e storicamente irreversibile: quella di fornire le basi del personaggio vocale ottocentesco. E le compie partendo dallo stile buffo di Paisiello e di Guglielmi padre, di Anfossi e di Cimarosa, rimanendo perciò leggibile anche in chiave puramente settecentesca ».

Con poche parole è definita con chiarezza ed essenzialità la posizione determinante di Mozart

nella storia dell'opera lirica: ed allo stesso modo, sempre con la essenzialità che D'Amico sa raggiungere, vengono fissate le caratteristiche e lo spirito dei grandi del passato. Ma D'Amico è uomo di oggi e la vita che si svolge sotto i suoi occhi egli la osserva con la capacità di chi legge e di chi comprende. Egli non prende posizione: non si lascia incantare dai fuochi, molto spesso fatui, dell'entusiasmo e dal fuoco altrettanto fatuo dell'indignazione, ma guarda a tutti con interesse e da ciascuno cerca trarre il meglio che si può. È doveroso dire, infatti, che Lele D'Amico, da questa raccolta di suoi scritti, da questo suo diario appassionato, appare un ottimista: evita con cura i luoghi comuni che producono gli alberi genealogici della musica contemporanea e, con molta calma, distrugge equivoci pericolosi dai quali sono nati modi di dire altrettanto pericolosi. È quanto fa ad esempio parlando di Mahler, il capostipite conteso da molte famiglie e soprattutto da quella dodecafonica e seriale. « Nato nel 1860 e morto nel 1911 - dice D'Amico - fra i maggiori compositori della sua generazione Mahler è certo quello più legato alla tonalità intesa nel senso tradizionale, e anche il meno impegnato nel cromatismo. Se dunque il criterio ha da esser quello evolucionistico, Mahler è nettamente più lontano da Schönberg che Debussy, Strauss, Busoni, Puccini: persino più lontano che Wagner e Liszt. A intendere il rapporto che effettivamente passa fra Mahler e l'espressionismo bisogna uscire da quel criterio: infecondo nel nostro caso come in ogni altro; e per esempio rileggere il discorso commemorativo che Schönberg stesso dettò su Mahler nel 1912, e che nonostante il suo scarso valore critico lascia emergere la natura di quel rapporto con l'eloquenza d'una confessione. Che cosa vede Schönberg in Mahler? Un "grande" artista, semplicemente. Schönberg non bada a caratterizzare Mahler in modo specifico, né come individualità né come espressione d'un certo momento storico; al contrario, si preoccupa di dimostrare che le sue caratteristiche essenziali sono comuni a tutti i "grandi" del passato. Non esiste infatti per Schönberg una dialettica storica, sola dialettica reale è quella che passa fra il "grande

uomo" e il mondo che lo circonda, fra il "genio" che crea il "talento" che soltanto apprende, eccetera. E il genio - leggi Bach, Beethoven, Mahler, Schönberg - ha una sola cosa da dire, sempre la stessa: "il contenuto che i grandi uomini vogliono esprimere è uno soltanto: l'anelito della specie umana alla sua forma futura, all'anima immortale, alla dissoluzione dell'universo - l'anelito di quest'anima a Dio". Ora appunto questa inconsapevolezza storica, questa certezza di seguire una vocazione intemporale, che fu anche di Mahler, ci avvia a intendere il punto comune fra i due: che è precisamente in quell'anelito "dell'anima a Dio" ».

Le opere più spinte che oggi appaiono, i movimenti scomposti dei Cage, ecc. non alterano l'umore sereno di D'Amico: e così sa cogliere gli aspetti positivi, i momenti felici, le aspirazioni segrete ed il valore reale dei musicisti più discussi oggi, da Stockhausen a Nono, da Boulez a Berio; senza cadere nella partigianeria cieca degli entusiasti e in quella altrettanto cieca dei denigratori costituzionali, dà l'avvio a studi e ad approfondimenti ulteriori; appare chiaro in « Argomenti sulla nuova musica » (grande capitolo che chiude il libro), dove abbiamo visto con gioia ridimensionati certi personaggi oggi di moda, quale il filosofo Adorno salito non si sa perché alla gloria di certi altari, e dove gli aspetti del linguaggio contemporaneo e dell'opera dell'avanguardia vengono esaminati e risolti in senso reale e perciò efficace.

I problemi relativi alla organizzazione della vita musicale D'Amico li tratta abbondantemente: l'educazione musicale, l'organizzazione dei teatri lirici, le vicende dei Festival, ecc. tutto è esposto con l'urgenza che impone le soluzioni rapide e conclusive. Sono voci di allarme gettate in un ambiente sordo, ma esse non si perdono in urla inutili, che anzi si compongono in analisi approfondite e in proposte concrete. Anche qui tutto parte dalla ragione: e cosa meglio della ragione può servire una passione profondamente sentita? Il libro richiederebbe una esposizione più vasta, che vasta è la materia e molta è l'acqua passata in nove anni sotto i ponti di un osservatore così

attento. Siano queste nostre parole un incitamento alla lettura; ch  quanti amano la musica troveranno riflesso negli scritti di D'Amico il loro amore e coglieranno in essi risposte esaurienti agli interrogativi imperiosi. Libro felice per l'ottimismo che lo domina, per le certezze che

scopre nel corso della nostra vita quotidiana. D'Amico non ha bisogno, per rasserenarsi, di rifugiarsi nelle gonne di mamma-speranza, ch  trova, nei casi della musica di oggi, quanto basta perch  ci sentiamo vivi ed operanti nel corso inarrestabile della storia.

MARIO LABROCA

CINEMA

Grossi calibri

Stanno arrivando i « bigs », i grandi risicatori e sperimentatori, nonch  le grandi vittime della censura. Dopo tanta penuria, dopo tanti filmetti di esordienti (qualcuno perdoni a Mario Missiroli e ad Alberto Arbasino « La bella di Lodi »), eccoci a « Viridiana » fresca fresca di tribunale e bene assolta dai grandi penitenzieri; ed eccoci a « 8½ » di Federico Fellini. Sono due film che, apparentemente, non hanno nulla da spartire: ma, badiamo bene, *apparentemente*. In realt  la loro genealogia, anche a chi non pratici l'araldica ragionata, alla Saint Simon, pu  condurre alla scoperta di qualche parentela. Dimostrarlo   pi  facile di quanto non si creda.

E per dovere di ospiti, cominciamo dal film di Buñuel che   quel grosso e coraggioso regista che ognuno sa. Senza riesumarne il curriculum, sia lecito rammentarne quel « Nazarin » che in Italia non s'  visto, non sappiamo proprio per qual motivo. Ne parlammo in questa sede, anni fa, con l'ammirazione che meritava, era una pellicola di gran portata sociale e poetica, di superba resa stilistica, ambientata in un Messico desolato e tetto. Narrava una storia appassionata e diretta, quella di un povero prete troppo innamorato del Vangelo per non essere frainteso e perseguitato: miseria, rozzezza, ferocia vi erano contrapposte a una ipotesi di carit  cos  ardente da scioglierne e redirmene ogni asprezza.

Che Buñuel abbia amato il Messico e sofferto

per i suoi disgraziati *peones*, vittime di una tirannia di cui la patria dei *conquistadores* sembra essere oggi la prima colonia, non c'  da dubitare. Tutt'altro sentimento egli deve nutrire per la Spagna: un amore talmente rancoroso e bruciante da convertirsi nell'odio pi  inveterato e, addirittura, in un desiderio di totale distruzione. Diciamo subito che soltanto questo   il messaggio di « Viridiana » per chi lo voglia individuare. A darne testimonianza e giustificazione, Buñuel non ha badato a spese di severit , egli ha girato il suo film spagnolo rimestando freneticamente la realt  pi  ripugnante e disumana e un surreale tracannato a larghi sorsi, brutalmente saccheggiato. Simboli di grezza e facile lettura, quasi cartelloni infernali a uso di analfabeti, allusioni freudiane scontatissime, richiami al sillabario psicologico incombente di Dreyer e affini: di tutto si   servito per un bisogno di additare, accusare, trafiggere, che a forza di evidenza conduce all'insensibilit . Una opera di passione ne risulta, ma di passione fredda, vendicativa, tenuta in serbo per una rivincita che non soddisfa n  offesi n  offensori.

Insieme al protagonista, qualcuno si salvava in « Nazarin »: in questa « Viridiana » nessuno si salva e, dispiace dirlo, anche il regista finisce per affogare nella palude su cui si   imbarcato. Ignobile il bolso gentiluomo, torbido feticista della sposa morta e maniaco sessuale nei confronti della nipote; succubi senza riscatto la serve Ramona e fin la bambina di lei, che sogna tori neri e spia le smanie del vecchio sul corpo della ragazza

drogata; ignobili i mendicanti raccolti da Viridiana, i quali, senza eccezione irredimibili, riducono la casa ospitale in una beffarda corte dei miracoli. Ignobile, da ultimo, il figlio naturale del vecchio suicida, coerede della cugina che insidia, mentre seduce la vogliosa Ramona. Non c'è carità che valga, non c'è scampo per chi abita questa terra selvatica, ogni gesto umano si converte in scherno: al punto che persino l'elementare pietà per un cane di barrocciaio, sottratto dal giovane al crudele padrone, si rivela inutile: il carretto che passa in senso inverso trascina un analogo cane, sottoposto alla stessa schiavitù. Quanto alla figura della protagonista, la sua purezza è tanto fragile quanto il suo misticismo è carnale e bigotto: il dramma che l'aspetta (dividere con Ramona il letto del cugino) era segnato nel suo corpo e nel suo spirito.

Qui qualcuno potrà accusarci di un partito preso moralistico, tutto volto alla sostanza dei contenuti e insensibile ai valori formali di un'opera di ricerca e di analisi, interpretata col più moderno linguaggio figurativo. Purtroppo la colpa di questo nostro fermarci ai contenuti e non potercene distogliere nell'atto di formulare un giudizio critico, sta nella caduta stilistica e poetica di Buñuel, nella sua mano pesante, nel suo usare strumenti allusivi consunti, non rinnovati da colpi geniali. La monotonia, la ovvietà dell'oggetto e del gesto parlanti è oppressiva. Si pensi alla corda con cui gioca la figlioletta di Ramona anche dopo che il vecchio l'avrà usata per impiccarsi; alla corposa corona di spine che la fanatica novizia adora e finirà in fiamme, chiara allusione di sacrilega compiacenza. Sapevamo che la Spagna è impregnata di medioevale superstizione, ligia a un costume d'impuro misticismo: ma l'assenza, fra tante miserie, di un solo segno di dignità, quale è dato leggere così spesso nel contegno della povera gente dei borghi e delle campagne, in Aragona, nella Castiglia, fra le *huertas* valenciane, sembra, oltre che ingenerosa, controproducente agli stessi fini artistici del film. S'è sentito dire che « Viridiana » non sia stato proibito in Spagna: la cosa non ci meraviglierebbe giacché, più che una denun-

zia accorata, essa è lo sfogo di una esecrazione superba, la confessione di un animo esulcerato.

Una confessione è anche (ed espressa con analogo linguaggio metaforico) il nuovo film di Fellini: ma, questa volta, cosciente, esplicita, cantata e ricantata su tutti i registri. Ne rimane coinvolta e citata, in una esibizione di sconfitte e di masochistici avvillimenti, non una nazione, ma una intera società internazionale. Più astuto di Buñuel, alieno da ogni passione, Fellini comincia coll'accusare se stesso il regista logorato dallo scetticismo, impotente a mettere in piedi una « storia » popolarmente comunicabile, con la sua tesi e la sua antitesi, il suo discorso filato, la sua conclusione. Chi ha pratica del romanzo « sperimentale » riconosce nell'assunto la situazione ormai acquisita del « romanzo del romanzo », cui si appaiano la « poesia della poesia » e la « critica della critica ». Ma, ritornando a Guido Anselmi, trasparente protagonista, il poveretto è in crisi e non sa cosa inventare per guarirne. Tutto è a sua disposizione, quattrini a sacchi, consiglieri, mestieranti, critici, parassiti, produttori, divi e dive, macchinari mastodontici, generici, ballerini cantautori e anche sceneggiature. Ma tutto va in fumo e s'annebbia, il regista di gran fama cade in trance davanti a se stesso, anzi cade in ginocchio e si confessa: non crede più a nulla, ogni potenza e possibilità gli è dubbio e veleno. Basta, crediamo, questo pregiudiziale stato di cose per intendere come il « film del film » sarà svolto: a base d'introspezione più o meno palese, sogni allegorici a occhi chiusi e aperti, flusso e riflusso di memoria, spinte e controspinte freudiane.

Un linguaggio di questo genere non è nuovo alla camera di Fellini che nella conclusione della « Dolce vita » individuava il responsabile del caotico disagio della *café society* nel simbolico mostro mucillaginoso, conglomerato di colpe e di aberrazioni: mentre un angelico riscatto poteva ravvisarsi nell'innocente ragazzina, serva di osteria. In « 8½ » né diavolo né angelo si degnano di comparire, giacché la buffonesca catarsi della scena finale, con la passerella pirandelliano-chapliniana dei personaggi a catena, non sprigiona euforia, anzi rap-

presenta l'unica autentica caduta del film, la trappola che il troppo avveduto regista narrante non ha saputo, per eccesso di furberia, evitare.

Raccontare « 8 1/2 » è un po' come trovarsi imbottigliati in un museo degli spaventi da fiera dove il gioco di sbalordire, per quanto previsto, riesce sempre: e uno si scopre senza forza di fronte all'arbitrio degli specchi deformanti e degli spettri fasulli. Di spettri, infatti, il film formicola, larve di morti veri e proiezione di vivi come morti vi si equivalgono a creare un particolare clima, non certo privo di fascino, che, usciti dal cinema, ricorderebbe più di ogni singolo episodio: un clima cimiteriale, di catacomba. Che può essere, se si vuole, una riuscita.

Sotto questa impresa, in effetti, si susseguono, o meglio, si giustappongono fluendo l'una nell'altra, le sequenze più disparate: in un ritmo antologico non soltanto narrativo, ma di citazioni stilistiche tutt'altro che dissimulate. Non c'è dubbio che il sogno con cui il film s'inizia, colla fissa immobilità dei passeggeri nelle macchine e negli autobus, sia una specie di ironico omaggio al Resnais di « Marienbad ». Segue, nell'incubo del volo a piede legato, un diffuso ricordo di certe fantasie Zavattiniane. E chi può escludere che il funebre sogno dell'« Accattone », quel desertico cimitero vigilato da una creatura fetale, non abbia ispirato a Fellini il diruto camposanto dove si aggirano le ombre affannate dei genitori di Anselmi? La giornata di costui, nell'albergo termale dove la troupe è radunata, è un perpetuo ricorrere di nostalgie significative e ammonitrici, di rimorsi travestiti, di fughe nell'impossibile alla ricerca di una inafferrabile verità. Ma quale verità? Quella dei preti, dei prelati aggirantisi nei giardini, quella delle ragazzette sfrenate, quella della moglie saggia e scontenta? Fellini non è tenero per il protagonista che lo rappresenta e a cui ha imposto il proprio leggendario cappelluccio sbertucciato. Egoista, senza volontà, volubile, bugiardo, disumano, egli è tormentato da una cattiva coscienza a cui partecipa tutto l'ambiente che lo circonda, pieno di ambiziosi insoddisfatti, di falliti geme-

bondi, soprattutto di donne inquiete e di vecchie grottesche: una specie di « fiera delle vanità » ingiudicata. Il suo rifugio è la memoria degli anni infantili — non scevra di rimorsi — nella rustica casa romagnola amministrata da benigne massaie; o in collegio, quando insieme ai compagni si divertiva alle danze lascive di una povera prostituta di paese. Onnivoro, Fellini antologizza anche le sue cognizioni figurative: come nel consesso dei preti che condannano la sua scappata puerile, chiara citazione di un Usellini; o nel cardinale macilento, avvolto nel lenzuolo da bagno, suggestione lampante del notissimo quadro di Scipione. Per non parlare di altri più remoti e mediati appelli: possiamo ingannarci, ma le scene dove la camera felliniana segue gli ospiti delle Terme nei locali di cura, squallidamente circolanti o seduti, nel loro accapatoio-sudario, evocano con troppa insistenza il ricordo di qualche pallida agape, dipinta negli ipogei paleocristiani, perché il richiamo non sia volontario e cosciente.

Eautontimoroumenos, accusatore di se stesso e degli altri, penitente e giudice impietoso, Fellini non rinuncia, tuttavia, alla nota umoristica, al personaggio comico: ci riferiamo alla descrizione dell'ipotetico harem che Guido Anselmi immagina a sua tormentosa delizia; e alla figura dell'adultera Carla, la classica irresponsabile svaporata che ebbe, tanti anni fa, il suggello di Billie Burke. Comicità un po' facile, a dire il vero, un po' pesantuccia, nel corso di un testo così interiorizzato. Ma Fellini così è fatto, o prenderlo o lasciarlo, guai a chiedergli la perfetta coerenza, il controllo, soprattutto il rifiuto delle occasioni.

A mente fredda e lontano dalla innegabile suggestione di tanto remigare per i mari rischiosi del subcosciente, lo spettatore concluderebbe volentieri che, in fondo, è meno difficile chiudersi in se stesso che uscirne. Ma poiché, durante il nostro tentativo di interpretazione, ci è venuto fatto di chiamare in causa una notevole quantità di nomi, ci permettiamo di citarne ancor uno: quello di Piovene, il Piovene della prefazione a « La coda di paglia ». Sia chiaro, non intendiamo sottolineare una simiglianza di situazione pratica fra il nostro

regista e il polemista: ma soltanto un'affinità di atteggiamento di fronte alla vita: insomma il pericolo dell'ambiguità. In effetti: come la prefazione di Piovene vuol essere un alibi politico per assurdo, « 8½ » ha l'aria di configurarsi come un alibi ideologico. Rinserrato in un munitissimo fortilizio di capziose, ingegnose osservazioni, il regista-protagonista riesce a prevedere e precedere l'obiezione dell'intellettuale, del moralista, del cattolico, del comunista, del singolo, della collettività. A ognuno di costoro egli tappa la bocca in anticipo, formu-

lando da sé quanto altri gli può rinfacciare e rimproverare per il presente, per il passato e forse anche per il futuro. La sua risposta alle eventuali critiche è: lo sapevo.

Spiritosamente, due brillanti specialisti di cinema come Pietro Bianchi e Attilio Bertolucci hanno definito « 8½ » come il film dove tutte le pentole vengono scoperchiate (Bianchi); e come un « Fellini Show » (Bertolucci). A nostro avviso le cose non sono così semplici e schiette. E Fellini è il primo, scommettiamo, a esserne convinto.

ANNA BANTI

Questo il «Sommario» del

TERZO PROGRAMMA

n. 1 - 1963

PROBLEMI DI ATTUALITÀ

- Il Concilio Ecumenico Vaticano II
 - La funzione dei Concili ecumenici nella storia della Chiesa *di mons. Salvatore Garofalo*
 - Breve storia dei venti Concili *di Paolo Brezzi*
 - Atteggiamenti e reazioni rispetto al Concilio *di Alfonso Prandi*
 - La preparazione *di Giovanni Caprile S. I.*
 - Prospettive del Concilio *del card. Giovanni Urbani*
- Il problema storico della mafia *di Franco Briatico*

STUDI CRITICI

- La "Beat Generation": Rivolta e innocenza *di Claudio Gorlier*
- La letteratura del disgelo *di Silvio Bernardini*
- Ricordo di Paul Eluard *di Andrea Zanzotto*

CRONACHE - DIBATTITI - TESTIMONIANZE

- Confessioni di registi teatrali sovietici *di Angelo Maria Ripellino*
- Nuovi studi sul problema negro *di Alfredo Rizzardi*
- L'uomo e la macchina nella società industriale *a cura di Franco Ferrarotti, con la partecipazione di Franco Lombardi, Nicola Abbagnano e Luciano Bianciardi*
- Guido De Ruggiero *a cura di Renzo De Felice, con la partecipazione di Ugo La Malfa e Franco Lombardi*
- Georges Bernanos *a cura di Giacinto Spagnoletti, con la partecipazione di Arturo Carlo Jemolo, Michele Prisco e Renzo Tian*

MUSICA

- Erik Satie e il Gruppo dei Sei *di Paul Collaer*

TESTI SCRITTI, TRADOTTI O ADATTATI PER LA RADIO

- Il verde paradiso degli amori infantili *viaggio nel tempo di Atilio Bertolucci*
- Agosto *racconto di Pablo Antonio Cuadra*

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