

L' APPRODO LETTERARIO

22

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 22 Anno VIII, Aprile - Giugno 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. 22 (nuova serie) - Anno IX - Aprile-Giugno 1963

CARLO BO	<i>D'Annunzio oggi</i>	pag.	3
DIEGO VALERI	<i>Posizione di D'Annunzio nel Simbolismo europeo</i>	»	6
ADELIA NOFERI	<i>Il "meraviglioso artificio" della poesia dannunziana</i>	»	10
LEONE PICCIONI	<i>L'Ultimo Landolfi. "Rien va" fine del gioco</i>	»	26
PIERO BIGONGIARI	<i>Sei poesie</i>	»	33
PIERO POLITO	<i>Il tritone</i>	»	41
ROBERTO TASSI	<i>Ennio Morlotti</i>	»	51

LE IDEE CONTEMPORANEE

ALESSANDRO BONSAANTI	<i>L'alienazione e Racine</i>	»	65
GIOVANNI RABONI	<i>La poesia che si fa</i>	»	67
LAMBERTO PIGNOTTI	<i>Tecnologia e umanesimo</i>	»	70

DOCUMENTI

L'Approdo-TV n. 14 e dell'Approdo-TV n. 12	»	75
--	---	----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana - Poesia</i>	»	99
GIULIO CATTANEO	» » - <i>Narrativa</i>	»	105
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	»	109
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	111
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	112
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	116
CESARE SEGRE	<i>Letteratura romanza</i>	»	122
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	»	126
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	134
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	137
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	140
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	143

Illustrazioni: ENNIO MORLOTTI - GIACOMO BALLA - MAX ERNST

D'ANNUNZIO OGGI

di

Carlo Bo

Nel momento di celebrare il primo centenario della nascita di D'Annunzio, e a distanza di venticinque anni dalla sua morte, non siamo in grado di rispondere alla prima domanda che ci viene sulle labbra: D'Annunzio è ancora vivo? E se sì, in che modo? Che sono poi due domande e, per essere più precisi, due domande che si riassumono in una sola: D'Annunzio è uscito dal purgatorio, in cui era entrato, molti anni prima di morire? Ora su questo punto mi sembra che siamo tutti d'accordo: D'Annunzio resta ancora nel purgatorio, in quello stato di sospensione in cui entrano tutti i grandi scrittori o almeno quegli scrittori che hanno fortemente impressionato il loro tempo. Ciò non toglie che D'Annunzio continui ad essere letto; studiato; commentato. Ma si tratta di due operazioni diverse: da una parte si continua quel lavoro di amplificazione e di correzione insieme, con cui una letteratura finisce di conquistare in pieno un territorio di sua pertinenza, dall'altra parte gli spiriti vivi, gli spiriti nuovi non hanno trovato un punto d'inserimento e per questo sono distratti o addirittura si trovano nell'impossibilità di stabilire un contatto e di aprire un dialogo. Ora su quest'ultimo punto potremmo fornire diverse spiegazioni ma ci basterà mettere l'accento sull'ostacolo maggiore. D'Annunzio è ancora prigioniero di una cronaca che ci appare assolutamente inaccettabile. Troppo legato, anzi, a delle ragioni di storia che si sono dimostrate deleterie per la nostra vita. Era sincero o anche allora giuocava, recitava una parte? Ammettiamo pure che alla base ci sia stato uno stimolo, un'ansia sincera: purtroppo la sua natura lo portava a tradire immediatamente qualsiasi suggestione viva per farne degli oggetti, dei simboli. Ci divide, dunque, da lui il modo di affrontare la vita, verso la quale D'Annunzio ha mantenuto sempre una posizione di conquistatore e di sfruttatore mentre per noi si tratta di comunione e di collaborazione. Sono due modi di affrontare la vita, da cui dipende anche la stessa visione dell'arte. Non c'è dubbio che

D'Annunzio ha perfezionato in modo mirabile la sua solitudine e ne ha fatto uno strumento d'arte ma con questo ha anche chiuso il dialogo, lo scambio; ha paralizzato, se possiamo dire così, la funzione umana. Penso che sia proprio questo il maggiore capo d'accusa, anche se non viene quasi mai formulato in tal senso e si preferisce restare nel giro delle accuse violente e grossolane. La sua stessa partecipazione alla vita pubblica, i suoi generosi interventi, le pagine d'azione e di guerra, tutto cade sotto una condanna di cui non importa stabilire ora la verità ma di cui ad ogni modo sembra impossibile mettere in dubbio l'opportunità. Si aggiunga ancora questo: non è neppure tanto l'errore quello che ci colpisce ma il modo, il tipo di errore. In ultima analisi, ci disturba l'idea che egli aveva di poter disporre dell'umanità, al punto di ignorarla o conoscerla soltanto per quella parte minima di esemplificazione e di esteriorizzazione di cui egli aveva bisogno. Dunque, la storia dell'uomo risulta — almeno fino ad oggi — irrecuperabile e purtroppo qui non sono ammesse distinzioni: tutto e del bene e del male finisce sotto la stessa sentenza contraria. Resta invece la storia dello scrittore, che, a suo modo, è sempre una storia chiusa ma di una tale forza, di una tale compattezza da rendere vane le barriere e da consentire un avvicinamento. Tanto più se siamo costretti a tenere sotto i nostri occhi i due tempi della sua vita, l'immagine dell'uomo e quella dello scrittore: allora si finisce per intravedere che il vero D'Annunzio, il D'Annunzio che ci aspetta è quello che nasce contro se stesso, il D'Annunzio vittima della sua religione e delle sue funzioni. Perché il peso della solitudine non si risolve soltanto in negazione o offesa dell'uomo ma diventa radice, nutrimento della sua poesia. In quei momenti il lettore scopre un volto d'uomo, misura una pena, individua alla fine un mondo che fino allora aveva considerato impossibile. Bisogna sorprendere D'Annunzio quando esce di scena e si siede al tavolo per togliersi il trucco, bisogna studiare il D'Annunzio che tiene in mano la maschera e resta colpito dalla smorfia di dolore, dal senso del vuoto. Il che equivale a mettere l'accento sul D'Annunzio contrario, sul D'Annunzio che contraddice la leggenda che aveva così studiosamente composto e arricchito. Se potessimo servirci di un'immagine paradossale, dovremmo dire che D'Annunzio nasce sempre nella luce di verità quando si alza la pagina per lasciarla cadere, quando si è colpiti dalla bellezza e dalla perfezione della rappresentazione: in quel preciso momento, si ha la sensazione che il cuore dello scrittore batta altrove e che la posizione di dominio non fosse che un accorgimento prudenziale, un modo di conservare una pace qualunque. Se lo prendiamo sotto questa luce, avremo un D'Annunzio terrorizzato dall'aspetto tragico del mondo, il D'Annunzio del silenzio e che fa del suo silenzio un ponte per raggiungere la compostezza fittizia dell'opera d'arte. Un giorno bisognerà pure misurare questa rinuncia in partenza, la paura d'indagare e di sconvolgere con le prime domande dell'uomo l'ordine della rappresentazione. Lo so, apparentemente tutto il lavoro del poeta e del romanziere sta a contraddire un'interpretazione del genere ma è proprio l'ostinazione, la caparbia dell'illustratore che si trasformano in prove del suo « non voler vedere ». A volte si ha

netta l'impressione che D'Annunzio fissi di proposito lo sguardo sugli abiti, sul modo della recitazione, che nella sua disperata volontà di continuare la festa all'infinito ci sia proprio il terrore di vedere le cose come stanno. Se D'Annunzio avesse accettato la pronuncia libera, la parte dell'illustrazione ne sarebbe stata fortemente ridotta e noi non avremmo più un libro stupendo di immagini ma avremmo finalmente una sua risposta.

Ecco che cosa ci divide veramente da lui. Lasciamolo cadere sotto la polvere del suo lungo teatro; D'Annunzio è rimasto prigioniero in una sala dove da troppo tempo si sono spente le luci e tacciono tutte le voci e noi lo vediamo ancora imbalsamato, nella stessa posizione che aveva scelto secondo un criterio di « bellezza », ma non riusciamo a farci sentire, e neppure sentiamo la sua voce che brilla al di fuori di qualsiasi nozione di comunicabilità. Direi che le nuove generazioni hanno ridotto al minimo la zona della protesta e dell'accusa che ha occupato gran parte della nostra gioventù. Noi identificavamo D'Annunzio con un modo di vivere e con una politica che per natura eravamo portati a aborrire, i giovani d'oggi hanno perduto quei metri di confronto, quelle misure e in un certo senso restano indifferenti di fronte al disegno dell'opera: muti a quel paesaggio. Ci sarà modo di vincere questo stato di rottura? Dove si potrà operare una saldatura fra due mondi così diversi, così contrari e opposti fra di loro? Direi che i giovani si trovano in una situazione ancora più grave della nostra. Noi aspettavamo che D'Annunzio riscattasse con la morte, con il silenzio tutta la parte della « recita » e ci spingeva il desiderio di leggere D'Annunzio finalmente, in libertà, attenti esclusivamente ai valori della poesia. Ma i giovani d'oggi? Non hanno più ostacoli che li separano ma non hanno neppure desideri, non costruiscono attese.

Vedete quanto sia ardua la stagione del purgatorio per D'Annunzio, come paghi duramente l'esaltazione che egli ha contribuito a suscitare, come sconti il successo che per lui ha avuto — ultimo nel nostro secolo — il colore più forte della gloria. Ma sbagliaremmo a dare per chiusa la partita, ad anticipare una sentenza che, a ben guardare, è ancora una conseguenza di una situazione triste: *D'Annunzio resta*, tanto per ripetere una famosa suggestione di cinquant'anni fa, ma perché ci ritorni nella sua vera luce occorre che il miracoloso oggetto della sua arte sia toccato dalle nostre ragioni, dalle nostre prime ambizioni.

POSIZIONE DI D'ANNUNZIO NEL SIMBOLISMO EUROPEO

di

Diego Valeri

Il Simbolismo europeo, storicamente situabile nella seconda metà del secolo decimonono e nei primi decenni del ventesimo, a chi l'osservi, oggi, nel suo vasto insieme, presenta tante facce diverse, anzi tante diverse anime, da sfuggire a ogni tentativo di sistematica definizione. Già quel nome di *simbolo*, più spesso inteso nel senso lato di metafora, di allegoria, che in quello proprio di rappresentazione di un concetto per mezzo di un oggetto, sembra scelto apposta per nascondere dietro una fumosa cortina di equivoci i significati elementari dell'*ismo* che da esso deriva.

Paul Valéry, che del Simbolismo francese, più particolarmente mallarmeano, fu nel nostro secolo l'espressione suprema e «l'ultima possanza», quando volle caratterizzare quel movimento, quella scuola dei suoi verd'anni, non andò più in là di una vaga indicazione di metodo poetico. « Il movimento letterario che fu battezzato col nome di Simbolismo si riassume semplicissimamente nell'intenzione comune a parecchie famiglie di poeti (del resto nemiche tra loro) di riprendere alla Musica il proprio bene. Le oscurità, le stranezze che gli furono rimproverate, l'apparenza di troppo intime relazioni con le letterature inglese, slava o germanica, i disordini sintattici, i ritmi irregolari, le singolarità lessicali, l'abuso dei tropi... tutto si deduce facilmente da quel principio... Invano gli osservatori di quegli esperimenti, e coloro stessi che li praticarono, si attaccavano a quel povero vocabolo di *simbolo* ».

Ben è vero che, prima e dopo di Valéry, e con maggiore impegno teoretico di lui, altri han tentato di formulare una « poetica » del Simbolismo (o del Decadentismo, che sul piano storico combacia con esso). Ed è anche vero che, oltre all'universale musicalismo, furono accuratamente rilevate certe somiglianze e affinità psicologiche, sufficienti a giustificare quel termine di « poetica », ove lo si usi nel senso approssimativo di *Weltanschauung* e non in quello preciso di *ars dictandi*. Il sentimento della solitudine morale, la fiducia nell'irrazionale e nell'inconscio, la religiosa adorazione della natura, l'orrore del didattismo,

del moralismo, del civismo, dell'eloquenza; ecco alcuni degli elementi di fondo (di fondo romantico) rintracciabili un po' dappertutto, nelle manifestazioni del « movimento ». Tuttavia, quando dalle generalità si viene all'esame dei fatti, cioè delle opere in concreto, si torna a pensare che non c'è un Simbolismo solo, bensì una pluralità di Simbolismi. E innanzi tutto: Valéry si riferiva esclusivamente al Simbolismo francese (primo nell'ordine del tempo e probabilmente anche nella graduatoria dei valori assoluti), mentre è certo e ovvio che, accanto ad esso, c'è un Simbolismo inglese, e un Simbolismo tedesco, e via via; e che, nell'ambito di ciascuna letteratura nazionale, ci son tanti Simbolismi quanti poeti: poeti autentici... Occorre citare dei nomi? Citandone alcuni dei più grandi, ci pare che saremo esonerati dal fare un lungo discorso dimostrativo, non strettamente necessario.

Ecco dunque un elenco di protagonisti, appartenenti tutti, esclusi il Baudelaire e il Rossetti, al tempo, se non alla generazione stessa del D'Annunzio: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Verhaeren, Maeterlinck, Valéry; Nietzsche, Wagner, Rilke, Hofmannstahl, George; Rossetti, Swinburne, Wilde, Yeats; Brjùsov, Blok, Pasternak, Majakovskij, Essenin; Dario, Antonio Machado, Jimenes, Valle Inclan, Kavafis. Per l'Italia basterà ricordare il Pascoli, il Campana, l'Onofri, il Govoni... Quel che ognuno di questi nomi significhi, e quale mondo poetico includa, è da se stesso evidente; né meno evidente appare la multiforme, eterogenea varietà del fenomeno considerato nel suo complesso. (Che se volessimo aggiungere un nome di filosofo, sceglieremmo, beninteso, il Bergson).

Qui possiamo por fine al nostro sommario e costipato preambolo, per passare a dir qualche cosa, secondo programma, sulla posizione occupata dal D'Annunzio nell'epoca poetica di cui siam venuti parlando.

Una posizione singolare, e in certo modo (impossibile non avvedersene subito) paradossale. Difatti, se dal lato che potremmo dire psicologico o contenutistico, egli si rivela come un figlio o figliastro (o fratello o fratellastro) dei simbolisti *en titre* sopra citati, dall'altro lato, cioè da quello propriamente artistico, egli si mostra indissolubilmente legato alla tradizione letteraria del suo paese, alle forme grandiose e sontuose della retorica rinascimentale e barocca, nonché alle viete eleganze del neo-classicismo montiano e carduciano, da cui direttamente discende. Un simbolista *sui generis*, veramente. Appetto al quale il Pascoli, con la sua inquieta e ombrosa sensibilità, col suo naturismo misticheggiante, col suo gusto tra alessandrino e impressionistico, con la sua sintassi involuta e spezzata, con le sue musiche verbali indocili agli schemi metrici, con i suoi falsetti, e le sue sordine, e infine col suo immaginare per simboli veri e propri, è un simbolista ortodosso, e della più bell'acqua.

Ora sarebbe interessante ripercorrere tutta l'opera del D'Annunzio, mirando a distinguere e a cogliere i contenuti, per così dire, simbolistici (sensazioni rare, sentimenti di eccezione, moralità controcorrente, pose scandalistiche), ch'egli assume e con prodigiosa facilità assimila dai poeti (e dai narratori) stranieri, via via che le opere loro, dalla Francia, o per il tramite della Francia, giungono a lui. Ma, oltre che a questo ci mancherebbe il tempo, una tale lettura è già stata fatta, prima dai cercatori di « fonti » e infine, egregiamente, da

Eurialo De Michelis nel suo aplissimo studio *Tutto D'Annunzio*. Ci limiteremo perciò a qualche rapido cenno, non senza aver prima messo bene in chiaro che di assimilazioni si tratta — spontanee, istintive assimilazioni — e non imitazioni ingegnose e industrie: Nietzsche e Wilde, tutti l'hanno notato, entrando nel vortice dell'eloquenza poetica di D'Annunzio, diventano D'Annunzio: non soltanto suono e parola, ma anche, in certa misura, pensiero e sentimento di D'Annunzio. C'era in lui una meravigliosa attitudine naturale a captare i modi di pensare, di sentire, di essere del proprio tempo, anche i più diversi e contraddittori, e a riviverli in sé, non in profondo, non nella carne e nel sangue, ma in quella zona spirituale dove le realtà e i fantasmi, le passioni e le illusioni, le volontà e i vaneggiamenti del desiderio si mescolano e si confondono insieme costituendo un nuovo modo di essere.

Di codesta avventurosa assimilazione di succhi simbolistici, due sono, nello svolgimento dell'opera dannunziana, i momenti di maggiore rilievo: quello verlainiano e maeterlinckiano del *Poema Paradisiaco*, che segna il distacco del giovane poeta (anno 1893) dal Carducci barbaro, suo primo maestro e autore; e quello nietzscheano, che segue a breve distanza e che si protrarrà a lungo, fino ad *Alcyone* e alla *Figlia di Jorio* (anno 1904), né mai si esaurirà del tutto.

Semplificando all'estremo il nostro pensiero, diremo che in entrambi i casi il simbolismo di D'Annunzio non penetra nel più vivo e profondo dell'anima, resta sempre più appariscente che sostanziale.

Nel *Poema Paradisiaco* l'artefice sapiente tenta, contro la sua stessa natura, una poesia incorporea, fantomatica, ricca di vaghe suggestioni musicali e coloristiche (non il canto, ma come un'eco del canto; non il colore, ma la *nuance*) e poverissima di valori espressivi: una poesia che si nega all'iperbole per affidarsi alla litote; una poesia antidannunziana, insomma.

Più congeniale a lui, indubbiamente, l'ideologia del superuomo, appunto perché sostanzialmente iperbolica, e poeticamente esprimibile soltanto nel registro dei toni alti e dei suoni pieni. Ciò nondimeno, anche il superuomo, in D'Annunzio, è una mera finzione intellettuale, a cui il poeta stesso non crede. Spogliato del senso e significato tragico che ha in Nietzsche, ridotto alle proporzioni di un egocentrismo che si regge soltanto su una prepotente lussuria, il superuomo dannunziano resta fuori dall'umanità, non ha contatto con la vita vera.

La vita vera, e cioè la verità umana del poeta, entrerà invece a fiotti, o meglio a corrente continua, nel canto di *Alcyone* e de *La figlia di Jorio*. Qui il D'Annunzio è sciolto da qualsiasi soggezione al gusto « europeo »; dato tutto alla sua radicale terzietà e italianità; felice nel magico cerchio di quella sua mirabile « sensualità rapita fuor de' sensi ». E qui, per rappresentare, per dar corpo alla mitologia delle sue lucide visioni, egli trova parole, strutture sintattiche, ritmi e cadenze musicali di una straordinaria forza evocativa e icastica.

O Derbe, la potenza che desidero
è nel metallo che il gran fuoco ha vinto.
Eternato nel bronzo di Corinto
ti darò quel che i lucidi occhi videro?

Questa, certamente, è la poetica più attendibile del D'Annunzio; questo il D'Annunzio più autentico, e dentro il suo limite, il più grande.

D'altronde è da credere che certe delicatezze di tocco e finezze di lumeggiatura che s'incontrano in *Alcyone*, specie là dove si esprime la soave malinconia del settembre (« una soavità che il cor dilania »), o l'accorato presentimento della prossima fine d'ogni gioia e bellezza; certe figurazioni *naturaliter* emblematiche

(E l'Estate or si piega da una banda
or dall'altra si china ad ascoltare...
... Mentre la Luna è prossima a le soglie
cerule e par che innanzi a sé distenda un velo...)

serbano traccia, sono anzi il prodotto dell'esperienza simbolistica, finalmente assorbita in profondo e, se si può dire, entrata in circolo.

Difatti nel D'Annunzio ulteriore (della *Contemplazione*, della *Leda*, del *Notturmo*) i valori plastici e quelli che diremo musicali sono intimamente armonizzati e fusi; talvolta perfino con vantaggio rispetto alle meraviglie di *Alcyone*.

Si noti, ad esempio, come i *Pastori* alcionii diventino ancor più favolosi e toccanti allorché riappaiono, come ombre della memoria, in una delle pagine più incantate e incantevoli del *Notturmo*:

« Talora alle foci solitarie dei piccoli fiumi è una greggia che splende come la ghiaia; e io guardo verso le montagne dove forse un'altra greggia s'abbeverava alle sorgenti solitarie. Un ampio greto discendendo dalle montagne è simile a un cammino di migrazione abbandonato, simile al tratturo dei miei padri sterilito. E odo dentro di me camminare i pastori defunti e i grandi armenti morti... ».

A integrazione e conclusione del nostro discorso, ci sarebbe ora da dire quale e quanta sia stata l'influenza del D'Annunzio sulle letterature straniere del tempo suo, e cioè (se ancora una volta possiamo servirci della formula adottata fin da principio) del tempo simbolista.

Ma a far ciò, confessiamolo apertamente, ci manca una sicura e sufficiente informazione: quell'informazione che, magari sotto forma di semplice raccolta di materiale, dovrebbe esserci fornita, almeno per la maggior parte, dagli studiosi stranieri. In difetto della collaborazione di questi, non possiamo, per conto nostro, far nulla di buono. Eppure...

Eppure del materiale ce ne dev'essere; giacente e sparso un po' dappertutto, e cospicuo, e tutt'altro che scarso, se noi stessi, nel nostro piccolo, possiamo di primo acchito suggerire i nomi di Rilke e di Hofmannstahl, di Malraux e di Montherlant, di Valle Inclan e di Kavafis.

Sarebbe giusto, più che opportuno (e doveroso più che giusto), che, la critica, dopo avergli rimproverato e rinfacciato (al poeta, al romanziere e al drammaturgo D'Annunzio) tanti e poi tanti debiti, gli riconoscesse pure quei crediti che a buon diritto gli spettano.

IL "MERAUVIGLIOSO ARTIFICIO" DELLA POESIA DANNUNZIANA

di

Adelia Noferi

L'occasione del centenario dannunziano ha riportato alla ribalta dei discorsi e delle considerazioni letterarie, quella immagine di D'Annunzio, che dopo i fasti del successo e della fama e dopo la ventata quasi altrettanto dilagante dell'« anti-dannunzianesimo », sembrava essersi cancellata dal giro più vivo degli interessi.

Se quella immagine avesse ormai raggiunto una vera zona di calma, se fosse stata davvero distaccata dalle esperienze culturali e poetiche di oggi, e quindi solo storicamente recuperabile, questo centenario si sarebbe risolto, da un lato, in una celebrazione soltanto ufficiale, in una esercitazione accademica, e, dall'altro (e questo poteva essere il punto importante), in una seria e matura valutazione dell'opera, in una sua esatta collocazione storica nell'ambito della cultura poetica italiana ed europea tra Otto e Novecento, e nella operazione di prendere atto e illuminare di intelligenza critica la realtà incancellabile di quella esperienza.

Gli umori, i fermenti, i risentimenti che vediamo circolare nella maggior parte degli scritti e dei dibattiti in questo centenario, indicano invece come l'immagine di D'Annunzio fosse entrata negli anni passati in una zona di calma soltanto apparente; ma, se un certo impegno, soprattutto polemico, può offrire spunti interessanti, risulta anche evidente, come osserva Cecchi, che impostare la questione ancora come un « processo a D'Annunzio », non solo non permette di uscire da un gioco ormai vecchio e scontato di azioni e reazioni, ma rischia di non aggiungere nulla alla visione che già abbiamo del problema e di non raggiungere quel distacco, quella prospettiva, che aiuterebbe una vera intelligenza critica e storica. Puntare sul « processo » significa, e lo vediamo in certe pubblicazioni o sulle colonne di riviste e giornali, rischiare di rispolverare certi deteriori accenti celebrativi, o chiudersi in atteggiamenti negativi che possono valere solo come reazioni personali;

significa soprattutto riportare la « questione D'Annunzio » a quella sovrapposizione e confusione fra l'uomo e il poeta, fra giudizio estetico e giudizio morale, fra fenomeno di costume e fatto di storia letteraria, che la migliore critica aveva, negli scorsi decenni, già superato.

Noi pensiamo invece che solo l'esatta distinzione fra uomo e poeta, come fra poesia e situazione storico-sociale, permetta di indagare ed illuminare quel rapporto fra i due termini dal quale nasce il fatto artistico, e di comprendere il valore dello « stile » come luogo effettivo e centro risolutivo di quel rapporto. Nel riesame di D'Annunzio dunque, occorrerebbe non solo non cadere nella confusione che dicevamo fra giudizio sull'uomo e giudizio sull'opera, ma neppure distaccare assolutamente i due aspetti e dimenticare, in una ipotetica, severissima selezione antologica dell'opera, l'immagine totale di essa, con tutte le sue luci ed ombre.

Ricordiamo insomma che i due aspetti dell'opera e della poesia dannunziana (quello più esteriore, affidato tutto alla retorica, all'artificio più scoperto, e quello più intimo, che raggiunge un sicuro incanto) sono due volti non solo di una stessa personalità, ma di una analoga esperienza.

È stato detto, e per primo dal Croce, che in D'Annunzio non vi è luogo per una storia interna, un reale sviluppo che porti ad una maturazione e mutazione, ad un progresso, che egli resta essenzialmente « statico »; ma io direi invece che, su un nucleo sostanzialmente identico e immutabile, si sviluppa una trama e una serie di soluzioni stilistiche, le quali, pur fra continue cadute e ritorni ed equivoci, indicano proprio un progressivo mutamento, e non solo di abilità tecnica, ma di « stile » nel senso più pieno, cioè nella soluzione del rapporto tra sé e se stesso, fra sé e la propria cultura.

E la via sarà quella di un progressivo riconoscimento di sé, e dei propri limiti stessi, senza tentare di eludersi, ma chiudendosi in quei limiti per compiere fino all'estremo la propria esperienza.

Vorremmo, qui, tracciare un quadro il più possibile obiettivo dell'insieme dell'esperienza poetica dannunziana: esaminando dapprima i valori e gli aspetti costanti di essa, e seguendo poi gli sviluppi delle successive soluzioni.

Parlando dei due volti di D'Annunzio, abbiamo parlato di « artificio », che si volge alla gratuita imitazione e alla retorica nell'uno, si fa più alleggerito e quasi scorporato nell'altro. Sofferamoci sul valore e sul senso di questo artificio e vi potremo riconoscere proprio quel nucleo costante della sua personalità che sostiene i due volti.

Il conferimento di un valore mistico e magico alla parola, l'assoluta ricostruzione del mondo nella parola, era stata la grande esperienza del simbolismo che aveva toccato il suo vertice, sopra un piano metafisico, con Mallarmé. La parola era divenuta depositaria della intera realtà, e il mondo, così spogliato da ogni esistenza oggettiva, finiva per essere inesistente se non nel « verbo » del poeta come creatore assoluto, come demiurgo. L'esperienza simbolista, spogliata della sua altezza gnosologica e drammatica, divulgata e circolante

in una cultura « alla moda », perveniva a D'Annunzio nei suoi termini più consunti: non offrì un'immagine, una verità a cui ancorarsi, ma anzi l'assenza di quell'immagine e di quella verità.

Il « néant » metafisico di Mallarmé diveniva in D'Annunzio un « vuoto »; un vuoto in cui doveva riversarsi continuamente, per cercare di colmarlo, un'energia incessante, un'ansia di « artificio », che coinvolge ugualmente, su uno stesso piano, la parola e i gesti e la vita stessa. L'« artificio » come costruzione di trame verbali, allo stesso modo che di trame di gesti e di atti, rimase la sua sola possibilità di sentirsi vivo, di « fingersi », sullo stesso piano appunto, una vita e una poesia.

« L'espressione è il mio modo unico di vivere. Esprimermi esprimere è vivere » scriveva nel *Libro Segreto*, e dalle *Faville* togliamo un'altra citazione:

« La realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa... A un tratto si dissolve, si diffonde, si trasforma, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma ».

Ecco disegnato il diagramma della sua esperienza fondamentale.

L'unica cosa certa che egli scopre al fondo di sé, è quella « violenza imperiosa » con cui gli si manifesta la realtà, l'attimo fisico della percezione, dell'impressione, quasi un trasalimento del sangue, un movimento elementare di umore, un « istinto », come ebbe a dire, che « precede i pensieri », e che subito mette in moto una sua carica di energia che investe le cose e se stesso, snaturandole istantaneamente, dissolvendole, polverizzandole, per ricomporle in artificio.

Legato a questo succedersi di attimi e di sensazioni, il senso del tempo, della sua continuità, e quindi il senso di una vera memoria, rimangono estranei alla sua esperienza. Il tempo dannunziano è un tempo tutto presente, fatto di attimi irrelati, colti nella loro brevità o dilatati in immagini successive, un tempo quindi che a furia di appigliarsi alla realtà istantanea, si fa astratto, irreali, fermo nella stilizzazione del « momento », sottratto a qualsiasi durata. « Non vale se non il momento » annota nel *Libro Segreto*, e la giustapposizione di momenti staccati crea appunto la natura particolare della « fluidità » dannunziana, del suo arabesco fondato sulla continua serialità delle immagini, le sue ripetute invocazioni, i suoi « come » che si susseguono incessantemente. Il tempo si dissolve nell'attimo, e la sua continuità è sostituita dal fluire delle immagini e delle metafore che si spostano sospese sul vuoto. Le cose, colte nel loro imprimerli immediato in un'attesa sensuale, subito perdono il loro significato, la loro consistenza, per immettersi in un flusso continuo che le investe e le spinge verso la stilizzazione, l'astrazione decorativa pittorica e musicale.

L'espressione, la parola poetica, non è, in D'Annunzio, come invece nella grande poesia, una forma di conoscenza, o di meditazione, o un inoltrarsi folgorante o passo per passo entro una verità; ma la costruzione febbrilmente attiva di una « finzione », di un « meraviglioso artificio » che sostituisca la verità e la conoscenza, che si sovrapponga ad essa, o addirittura, come vedremo meglio, che la ripeta in una sorta di « mimesi ».

Leggiamo ancora le sue stesse parole: « Il mio sentimento crea la realtà », e ancora: « Ecco io non sono incluso nel sogno cosmico né sono il centro del sogno cosmico ma il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello. Ogni oggetto è attratto in me e si dissolve in me. Io creo, trasfiguro, invento. Non accetto nulla di fuori... Ora, se nulla mi resiste, di quali caratteri, di quali rilievi si compone la mia certezza? Non ho certezza e non ho limiti ».

Da questa incertezza profonda, derivante dalla mancanza di alcun limite (un limite di verità) posto alla sua tensione di « artefice immitabile », deriveranno i suoi più clamorosi errori, la sua eloquenza gratuita, sovraccarica, esteriore, il suo aderire e promuovere ideologie fondate su fittizie certezze, il moltiplicarsi convulso dei suoi gesti e delle sue parole; ma anche il suo aderire alla sola certezza che gli fosse rimasta, e cioè a quella, fisica, della sensazione, del trasalimento elementare dell'istinto; ma anche, infine, il suo ripiegarsi su quell'incertezza stessa, accettarla, farne la sostanza stessa della propria arte, della sua superiore decorazione, riconoscendola come propria verità e come proprio limite ritrovato.

Quella originaria incertezza che sta al fondo del suo perenne artificio, è la ragione che trattiene la sua opera al di qua della vera grande poesia, che scava l'abisso di quella « insormontabile differenza » che avvertiamo, come notava Cecchi recentemente, quando ci avvenga di rileggere D'Annunzio e di ripeterci poi mentalmente: « Silvia, rimembri ancora... », oppure: « Dolce e chiara è la notte e senza vento ».

Ed è la differenza, appunto, tra la poesia che si inoltra in una verità e se ne carica, ed una poesia che si riversa all'esterno, inoltrandosi in una stilizzata finzione.

Ma è anche quell'incertezza stessa, ed il senso acuto ed ansioso che arrivò ad averne, che trattiene D'Annunzio, o almeno parte della sua opera, di qua dalla definizione di pura « letteratura », con quel tanto di felicemente gratuito che è connesso a questo termine. La felicità dannunziana dell'« artista peritissimo », del « tecnico infallibile », come ebbe a definirsi, stendeva la sua trama, fitta, ma sempre più alleggerita e scarnita, sopra un vuoto, che, da un lato, consuma e vanifica l'estensione della sua retorica, ma, dall'altro, fa anche da cassa da risonanza alle sue composizioni più lievi e trattenute, conferisce a certe immagini un'eco, un alone di ansia e di malinconia che non è soltanto letteratura.

L'incertezza dunque, di fronte a una realtà che si dissolve, si polverizza istantaneamente, genera in lui, per contraccolpo, quella energia continua e febbrile che alimenta tutta la sua opera. Non esiste in lui la possibilità di un ordinato e progressivo rapporto con la realtà delle cose e di se stesso, esiste l'urgenza di una sorta di sfida e di gara che porta, non a comprendere e conoscere quella realtà, ma a raddoppiarla, ad imitarla.

La naturalità dannunziana non è una interpretazione umana della natura, del rapporto fra l'uomo e la natura, ma è, e vuole essere, la ripetizione, l'imitazione e la continuazione attraverso l'artificio stilistico e verbale, della fisicità naturale, con tutti i suoi attributi di atemporalità, irrazionalità, mistero.

La parola non è un equivalente mentale dell'oggetto, ma la sua traduzione in uno schema di artificio stilistico, che in questo ambito ripeta, imiti e continui la fisicità dell'oggetto.

Nel *Piacere* scriveva: « Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessun strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obbediente, sensibile, fedele ».

Ecco la ragione di quello che è stato chiamato il suo « amore sensuale della parola », e la ragione stilistica della parola colta nei suoi aspetti fisici, di suono, di ritmo, di struttura grafica, di suggestione indistinta. La perfezione dell'artificio deve portare alla perfezione mimetica, che potrà andare dai modi più esteriori di una imitazione puramente plastico-fonica, di bravura verbale, ad una mimesi più profonda; a fare dell'arte sua l'equivalente dell'istantaneo e del transitorio naturale, della suggestione fantastica che si sprigiona dal dato fisico, della bellezza incantata e trattenuta negli attimi e nelle cose.

Ricordiamo l'inno alle parole che leggiamo in *Maia*:

*Io vi trassi con mano
casta e robusta dal gorgo
della prima origine, fresche
come le corolle del mare
contrattili che il novo lume
indicibilmente colora.*

*Io vi disposi nei modi
dell'arte così che la vita
vostra rivelò le segrete
radici, le innumeri fibre
che legano tutta la stirpe
alla natura sonora.*

E ricordiamo anche i versi che aprono il succedersi delle strofe nella *Sera fiesolana*:
*Fresche le mie parole ne la sera | ti sieno come il fruscio che fan le foglie | del gelso... Dolci le mie
parole ne la sera | ti sieno come la pioggia che bruiva...* E le parole con cui, in una lettera, annunciava la composizione delle *Laudi*: « molte laudi ho composto imitando le acque e le foglie ».

La parola, nella sua consistenza fisica e nella suggestione che ne emana ha succhiato tutta la fisicità della natura, perciò l'artificio stilistico deve ricostituire in sé, insieme, e la struttura della fisicità (colore, suono, sostanza, materia), e i modi del suo rivelarsi ai sensi (la scintilla dell'impressione, l'istantaneità e immediatezza intuitiva, la carica di irrazionale), e l'espandersi psichico delle sensazioni (alone di musicalità, suggestioni ritmiche e foniche). In questo modo il frutto dell'artificio tenderà di colmare lo spazio lasciato vuoto dal dissolversi della realtà delle cose: intessendo un mondo fittizio di parole, che destino, senza interpretarli e senza tentare di conoscerli, gli stimoli, le sensazioni, le suggestioni

del mondo delle cose, risolvendo in una « plenitudine » verbale la « plenitudine vivente » con la quale non riesce a stabilire un vero contatto.

Tutte le caratteristiche stilistiche della poesia dannunziana, nell'intero diagramma della sua opera, trovano la loro ragione in questa particolare sorta di « mimesi » che abbiamo cercato di analizzare.

Nella sua costruzione di stile, l'unità prima, la struttura portante è il ritmo.

Il ritmo si identifica in D'Annunzio con il battito stesso del sangue, con il suo « istinto » anteriore a qualsiasi organizzazione mentale.

« Il ritmo precedeva i pensieri » scrive nella *Contemplazione della Morte*, e, nel *Libro Segreto*: « il ritmo, nel senso di moto creatore ch'io gli do, nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare ». Questo ritmo, appunto, legato all'apprensione dell'istantaneo, alla misura del « momento », come vedemmo, si determina come energia di pulsazione, successione di accensioni brevi, legate l'una all'altra, non da un'organizzazione complessa e graduata, ma da una giustapposizione sullo stesso piano. È perciò un ritmo paratattico e non sintattico. Lo possiamo rilevare nella sua natura più scoperta e originaria in quei « taccuini », nei quali egli annotava le sue impressioni iniziali, in una serie di immagini staccate, vive, di una felicità e rapidità verbale straordinarie. Fin dall'apparizione dei più lontani di questi taccuini (quelli del tempo di *Canto Novo*) pubblicati nel 1910 da Vincenzo Morello, la critica avvertì la qualità stupefacente della loro vivezza, anche se Renato Serra giustamente ammoniva a non lasciarsi trascinare dal fascino che hanno, sempre, le cose abbozzate, incompiute e che non deve confondersi con la loro reale qualità artistica. I *Taccuini* dannunziani (e la loro pubblicazione integrale e ordinata sarebbe davvero utilissima a questo genere di studi) rimangono degli abbozzi, degli appunti, e non vanno dunque confusi, sul piano della risoluzione artistica, neppure con quelle prose che più si avvicinano alla loro struttura elementare, paratattica: ma rimangono alla base della sua opera, la sottendono continuamente, fermano la qualità di quel ritmo originario, frammentario e colmo di energia sul quale si organizzerà la prosa o la lirica.

I *Taccuini* furono la matrice di ogni ulteriore lavoro, il punto a cui tornare ogni volta (e spesso più e più volte, in successive riprese), per intessere, intorno alla libertà di quella impressione iniziale, la trama del proprio arabesco, come di quello che egli chiamava il proprio « trasognamento ».

E il problema stilistico fu per lui sempre quello di trovare, sopra questa frantumazione estrema della realtà, sopra l'incidenza inarticolata dell'impressione, la possibilità di una organizzazione e di una durata. Mancandogli, e ne abbiamo visto ormai le ragioni, una capacità di organica struttura, e un senso del tempo e della sua storicità che la sorreggesse dall'interno, quella possibilità di durata venne cercata per lo più attraverso sovrastrutture

accettate dal di fuori, attraverso schemi prestabiliti, come potranno essere il parnassianesimo dell'*Intermezzo*, il decadentismo musicale estenuato e sentimentale del *Poema Paradisiaco*, lo psicologismo e la musicalità Wagneriana in certi romanzi, la retorica parossistica e volitiva della poetica del superuomo. Ma, anche fra mezzo a questi tentativi di soluzione che ogni volta segnano gravi cadute di tono e di gusto, ritornare alla propria unità iniziale, al proprio ritmo generatore, riaccostarsi ai *Taccuini*, significò riconoscersi e schiarirsi, fare di questo ritmo stesso, franto ma intimamente propulsore, la sostanza accettata del proprio stile. Finché, in certe cose di *Alcyone* arriverà, conservandone l'energia, a scioglierlo in canto, ed in certe pagine dell'ultima prosa ad appoggiare, su quel battito riconosciuto, la libertà inventiva di un comporre alleggerito all'estremo.

In una lettera ad Angelo Conti, nel suggerirgli proprio lo schema per una critica su se stesso, scriveva: « Importanza del ritmo nella costruzione delle frasi, sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo grido (il grido, l'elevazione della voce istintiva è alle origini del canto) ».

Dal grido al canto può essere il diagramma, anche se sommario e semplificato, del suo lavoro poetico da *Canto Novo* ad *Alcyone*.

Canto Novo nacque sotto l'ombra di quel grido (« elevazione della voce istintiva »), pervaso da esso, sostenuto dall'esclamativo sul quale si appoggia continuamente quella tesa elevazione della voce. Alla base della sua vivezza scattante, della freschezza nuova che in esso i critici salutarono allora, sta l'unità prima dell'impressione; ma non si pensi ad una immediatezza reale, ad un reale contatto con quella natura fisica oscuramente germogliante e prorompente, che subito si accampa nei suoi versi: fin dall'inizio si stabilisce quel rapporto di mimesi che abbiamo osservato, si determina quell'ansia, non di penetrazione e apprensione, quanto di sfida e di gara, per tradurre, nello schema stilistico, la suggestione della fisicità naturale. Subito, fin dall'inizio, le cose perdono la loro oggettività e il loro potere significante per essere sostituite da un artificio letterario che ne rappresenta un duplicato stilizzato.

Nel *Libro Segreto* riandra col ricordo a quei tempi scrivendo: « l'evocazione solare della mia fanciullezza, e il canto novo nelle vene, nelle midolle, nei precordi, e nel polso le parole senza sillabe; e l'ambascia del mutolo, il bisogno folle d'inventare a me il mio linguaggio e la mia prosodia ».

Il problema stilistico è subito dominante, nel suo tentativo di trascrivere l'urgenza dell'impressione nell'atto stesso che polverizza e snatura la realtà, di trasferire nelle sillabe e nei metri la fisicità stessa della Natura.

« Dal sangue mi rigermogliano impazienti le strofe » leggiamo in *Canto Novo*, e ancora: « O fremiti freschi dell'acque / riscintillanti d'ambre e di topazi / ...vi sento nel cuor palpitante, nei nervi, nel sangue e una strofe è ogni fremito!... ».

Solo che la mimesi naturalistica di *Canto Novo* si svolge sopra un piano ancora acerbo

e scoperto, fondandosi soprattutto su un vocabolario ricco di termini tecnici, tali che offrissero cioè una riduzione già sancita, tecnico-linguistica, della realtà a uno schema.

Si ricordino così i tecnicismi di nomenclatura naturalistica (cerambici, carpe, lemme, nenufari, attinie, madrepora, stami, antere) o di terminologia pittorica (purissimo turchino, mar di lapislazzuli, cobalto cupo, arida giallezza, splendor di topazio) o di quella metrica: (giambi, dattili, spondei, distici, ecc.), mescolati sempre a preziosità letterarie come « murmure », « molle polviglio d'argento », « ariste flaventi com'oro », ecc.

Questi tecnicismi e preziosismi tuttavia non hanno solo il valore di una esatta collocazione degli oggetti in uno schema linguistico, ma sono adoperati già in funzione di un assaporamento della parola in se stessa, della sua sostanza grafica e sonora, del suo valore suggestivo tutto sensibile e sensuale. La parola diventa, insomma, di per se stessa, centro di suggestioni fisiche, capaci di generare un eccitamento stilistico-sensuale. Scriveva in un articolo: « C'è una sola scienza al mondo, suprema: la scienza delle parole. Tutto esiste solamente per mezzo del verbo. La trascrizione materiale di certe sillabe opera così violentemente nel cervello che ne trae larghi getti subitanei di immagini e di pensieri ». Ed ecco il modo di certe incontrollate ed eccessive germinazioni dannunziane trascinate soltanto da quella eccitazione, da quella ebbrezza gratuita.

Con *Canto Novo* tuttavia, pur impigliato da pesanti eredità carducciane, penetrano nella compagine del filone aulico, classicheggiante, della poesia italiana forze nuove, anticlassiche e antiromantiche (come esattamente osservava il Binni), che, pur restando sostanzialmente auliche e letterarie, operano non solo una dissoluzione sintattica, ma anche una dissoluzione dei tradizionali valori verbali, sulla quale si innesteranno le successive esperienze. Le quali furono caratterizzate, nel D'Annunzio immediatamente successivo a *Canto Novo*, dalla presa di contatto con le correnti di poetica e di poesia del decadentismo europeo.

Questo contatto si svolse soprattutto in due tempi e modi: dapprima con l'ambiente dei parnassiani e con il loro marmoreo e prezioso gusto della parola, e ne nacquero i freddi, gelidi esercizi poetici della *Chimera* e dell'*Intermezzo di Rime*, di una imitazione tutta esteriore; e, successivamente, con le poetiche del misticismo immaterialistico, della musica come rivelazione di mondi ignoti, inarrivabili per le vie della chiarezza del pensiero; della evocazione musicale irrazionale, fondata sulla conoscenza mistica e sul mistero, che, unite all'inquieto psicologismo della letteratura russa, dovevano depositare i loro echi nell'esperienza del *Poema Paradisiaco*. Col *Poema Paradisiaco* la musicalità come valore stilistico ed espressivo entra a far parte della poesia dannunziana in modo programmatico e consapevole, ed il problema dell'organizzazione di una durata sopra il battito del suo ritmo originario si sposta decisamente dalle giustapposizioni impressionistiche ed esclamative di *Canto Novo*, alla modulazione melodica e fonica, al costituirsi di un alone sonoro, che sfumi e dilati in echi susseguentisi la brevità ritmica iniziale. Parallelamente si sposta il rapporto con la realtà: postulando un « mistero » di là dal reale che la poesia avrebbe

« divinato » e suggerito attraverso la musica, la realtà stessa si dissolve in una evanescenza di sogno, svapora in labili riflessi psicologici, nella poetica dell'imprecisato e indistinto.

*Io non odo i miei passi. Io sono come
un'ombra; il mio dolore è come un'ombra;
è tutta la mia vita come un'ombra
vaga, incerta, indistinta e senza nome.*

È la poetica che affiora anche negli articoli critici di quegli anni. Sentite, ad esempio quello che egli rimprovera al Pascoli: « Egli ha delle cose una visione chiara e precisa e le rappresenta nelle loro linee visibili... Ma di là dal paesaggio e dalla figura la vista interiore non percepisce null'altro. È noto la mancanza di quel mistero che soltanto la potenza occulta della musica crea intorno ai fantasmi poetici ».

Un « mistero », che non è quello cosmico e metafisico di Novalis, ad esempio, ma soltanto il fondo indistinto che lascia la realtà cancellandosi, dissolvendosi in echi sonori, e dalla cui ombra riemergono delle immagini imprecisate e vaghe come da un sogno. È una simile atmosfera di sogno che permette a D'Annunzio l'illusione di una « memoria ». Il *Poema Paradisiaco* è colmo di questo rifluire di ricordi (frequentissimo, quasi costante è l'intercalare, « rammenti » « ricordi »), di questo ritornare delle immagini da luoghi remoti o da tempi assai lontani:

*Ma pur talvolta quale
profondo incanto è in questa
desolata foresta
di ricordi ove sale
il nostro sogno lento:
più lento che leggere
fumo da l'incensiere
in aria senza vento.*

Ma, si badi bene: non si tratta di memoria vera, recupero di un tempo passato, di una realtà che si è depositata nel suo fondo ed è cresciuta con esso: è soltanto l'atto di spostare il presente in una lontananza che lo sfumi e lo veli, di spostare tutta la realtà in un sogno, dal quale essa affiori come da un passato inesistente.

In luogo della istantaneità del momento e dell'unità impressione-immagine, che era di *Canto Novo* e che tornerà, mutata e arricchita, in *Alcyone*, la durata, la possibilità di sviluppo e di estensione, è qui affidata ad una liquidità sonora, che stempera la successione delle immagini in ondeggianti, cadenze, ripetizioni, assonanze, a suggerire oltre le parole stesse, anzi al di fuori delle parole, un sentimento vago, o meglio, una mancanza di determinazione interiore.

*Voi sere
lente ove preggiere
lente vanno sole*

e cadono viole
da angeliche mani
in seni lontani,
parrete albe aurore
se dal puro fiore
del suo labbro, un riso
trarrò d'improvviso
che per i confini
del cielo in divini
cerchi saliente
si spanderà. Lente
le stelle ne l'onda
lucida profonda
si scioglieran
come rugiade...

Il valore saporoso, icastico della parola si attenua rispetto al valore fonico, alla sua eco sonora, al misticismo dei suoni e dei soprassensi. La parola, nel *Poema Paradisiaco*, deve essere, secondo il sonetto a lei dedicato, « cosa mistica e profonda », deve piegarsi a imitare non la fisicità naturale ma l'onda dei sentimenti.

Il prevalere dello psicologismo sul naturalismo è un'altra caratteristica di questo periodo, che coinvolge non soltanto i versi del *Poema*, ma anche la prosa dei romanzi che lo precedono e lo seguono: l'*Innocente* e il *Trionfo della Morte*. Occorre tuttavia notare che anche quando l'oggetto della sua attenzione non è tanto la natura quanto l'animo umano, il procedimento della sua mimesi non cambia. Non via di scoperta e di conoscenza, ma riduzione ad uno schema stilistico musicale, in cui i movimenti psicologici (del resto assai semplificati in moti di incertezza, fluttuazione, sfinimento; o esaltazione, ebbrezza, eccitazione, sempre scarsamente motivati) divengono movimenti musicali: ondulazioni, melodie, cadenze e ritmi tornanti, crescendo parossistici e incalzanti: tutti paradigmi che assorbono essi, togliendolo alla parola, la capacità di significare. È il momento di quella totale inclusione della parola in una cornice fonica e musicale che ha così attentamente e acutamente analizzato il Devoto proprio esemplificando su una pagina del *Trionfo della Morte*.

Si pensi appunto alle pagine del *Trionfo* e dell'*Innocente*, ove questa mimesi decorativo-musicale dei sentimenti tocca il suo vertice, ed a quella epistola dedicatoria preposta al *Trionfo* dove esprimeva appunto la sua poetica in questo senso. Tesse l'elogio della lingua italiana adoperata, egli afferma, sinora in modo povero e sciatto e di cui deve essere riscoperta la ricchezza, e prosegue: « Questa lingua, rampollata dal denso tronco latino con un rigoglio di innumerevoli virgulti flessibili » (e sentite anche in queste parole l'assaporamento fonico della loro figura sonora con quegli accenti sdrucchioli ed il moltiplicarsi

delle liquide) « non resiste mai ad alcuna volontà di chi abbia vigore e destrezza bastanti a piegarla e ad intesserla pur nelle ghirlande più agili e nei festoni più sinuosi » (ecco i valori di arabesco decorativo), e poco oltre « e gli psicologi, poiché sembra che i nuovi romanzieri d'Italia inclinino a questa scienza, gli psicologi hanno un vocabolario atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno. E nel tempo medesimo, insieme con questi esattissimi segni, hanno elementi musicali così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna ».

Sulla via di queste suggestioni musicali che dovrebbero rivelare mondi segreti, aprire i velari del mistero delle cose e della vita, la poetica dannunziana inclina sempre più verso l'allegorismo, primo passo e tramite verso il gesto insieme rivelatore e creatore del demiurgo, del superuomo.

Passare dalla sfera d'influenza di Wagner (ma fuso e confuso col melodismo di Verlaine e il misticismo di Maeterlinck e dei minori) a quella di Nietzsche (ma tinta sempre di wagnerismo), se porta, sul piano psicologico, al trapasso dal pessimismo alla positività attiva del superuomo, sul piano estetico e stilistico, porta all'inserimento nella sua poetica di scopi pratici, volitivi, persuasivi, all'elaborazione dei suoi schemi musicali in senso oratorio ed eloquente. Allegorismo, demonismo creatore e rivelatore, michelangiolismo, sono le estreme emanazioni della poetica della musica e del mistero, inseparabilmente congiunti con quei gesti di vate più che umano, che sostengono la sua eloquenza. L'esclamativo torna ad essere il filo sotteso, più o meno esplicito, della pagina; ma non più l'esclamativo-grido di *Canto Novo*, l'innalzarsi improvviso della voce; bensì l'esclamativo volitivo e persuasivo che denota il trapassare della poesia in azione, l'identificarsi di poesia-azione. Nelle *Vergini delle Rocce* leggiamo: « Un tal bisogno parevami si rivelasse nel mio abito mentale di formare le teorie delle idee e delle immagini in una concreta forma oratoria o lirica, quasi riguardo d'un immaginario uditore ».

Una poesia-oratoria dunque, che si volge a quell'immaginario uditore per modificarlo, persuaderlo, trascinarlo nella propria ebbrezza verbale.

La poesia, secondo la nuova poetica, deve inserirsi nella vita, incidere profondamente in essa, ed anche se si volge solo ad una eletta aristocrazia degli spiriti, spregiando il volgo ignaro, deve rappresentare un'azione sociale che investa la struttura dei rapporti umani portando all'affermarsi dell'eroe, del titano, del superuomo.

I due aspetti dell'estetismo e decadentismo (quali ha sottolineato il Battaglia): quello che, per difetto, vede la poesia avulsa dalla storia e dalla vita in una sua irrelata purezza, astoricità e amoralità, e quello che, per eccesso, vede la poesia confusa con la vita fino a sovrapporsi ad essa in un comune piano di esteticità (poesia-azione; il vivere inimitabile, la bella morte), si susseguono così, si congiungono e si sovrappongono nel diagramma

dell'esperienza dannunziana. E, proprio nel momento in cui più volle vivificare la poesia, sottraendola, come affermò, ai vani esercizi metrici e retorici, per inserirla nella vita attiva, facendone strumento di azione e azione essa stessa, proprio in quel momento toccò l'estremo della vanità e della retorica.

La sua ideologia di « engagement » (poiché la poetica del superuomo nato a redimere la stirpe latina fu una sorta di « engagement », anche se in direzione capovolta rispetto alle ideologie che seguirono) fu proprio essa, che più lo ha, in realtà, distaccato, da quella umana partecipazione che è la poesia.

E nel punto che voleva agire sul tempo e sulla storia, più divenne il passivo prodotto e riflesso di un tempo e di una storia, la voce declamante di una realtà caduca, legata a dolorose contingenze.

L'inno alla « plenitudine vivente », alla forza demiurgica dell'eroe che la riconosce e la attua in se stesso, questo inno che dovevano essere le *Laudi* e soprattutto *Maia*, si risolse, in *Maia* appunto, in una testimonianza paradossalmente opposta: una sorta di ebbrezza di letteratura, nella quale più egli raddoppia le sue energie, più è passivamente trascinato.

Nel *Libro Segreto*, rammentando quel tempo, dirà: « per mesi e mesi non fui se non l'alveo del mia musicata parola ». Il massimo di energia coincide con il massimo di passività. L'ebbrezza dell'oratoria, della finzione verbale non trova limiti, si moltiplica su se stessa, divora se stessa. Le parole, esautorate, private da ogni vero valore significante, dissolte in una germinazione continua di immagini di suoni, di echi e assonanze, non bastano più, ne occorrono sempre altre, si riversano in lui come una corrente che straripa.

Le strofe dell'*Annunzio* preposto al libro di *Maia* come introduzione a tutte le *Laudi* (e che si articola proprio su tornanti esortazioni oratorie: « Udite udite o figli della terra, udite il grande annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante / con la mia bocca forte... ») queste strofe contengono tutti i motivi di tale eloquenza: l'universa bellezza del mondo, la potenza dei sensi, la segreta divinità delle cose, l'identificazione dell'individuo con l'universo, il compito rivelatore del poeta iniziato, più che umano: tutti quegli elementi insomma, che valevano solo ad imprestare un significato profetico alla propria sensualità e alla propria incertezza irrisolte, in un'apertura di volontà extrapoetica che si rivolge alle moltitudini.

Proprio in quel tempo, riprendeva anche e correggeva, secondo la nuova poetica, *Canto Novo*, come a ricercare, sui segni di quella prima felicità poetica, gli appoggi e quasi le giustificazioni del nuovo impegno:

« Se ti ricordi di certe Odi del *Canto Novo* », scrive in una lettera, « convieni con me che là sono i germi dell'idea di potenza e di predominio i quali si svilupparono in Cantelmo ».

Anche in *Alcyone* penetrò a fondo quell'idea di potenza, e la sua trascrizione nel flusso dell'oratoria verbale, e l'allegorismo che prestava grandi sensi e soprassensi alle immagini ed ai miti. I ditirambi, ad esempio, ne sono tutti pervasi, nella presenza incombente del

vate dionisiaco; e l'estasi e l'ebbrezza panica portano ugualmente, come in *Maia*, al coincidere dell'energia con l'inerzia, a quella passività rispetto al fluire continuo delle parole e delle immagini:

*E la mia forza supina
si stampa nell'arena
diffondendosi nel mare
e il fiume è la mia vena
il monte è la mia fronte
la selva è la mia pube
la nube è il mio sudore.
E io sono nel fiore
della stiancia,
nella scaglia
della pina, nella bacca
del ginepro: io son nel fuco
nella paglia marina, in ogni cosa esigua,
in ogni cosa immane,
nella sabbia contigua
nelle vette lontane.*

Ma da questa stessa incontrollata ebbrezza riaffiora, in *Alcyone*, il suo ritmo originario, quella verità umorale, il battito preciso e urgente del sangue.

Nel vuoto (come di risucchio, di vortice) creato dal continuo riversarsi fuori di sé, quel battito assume echi nuovi, quasi una nuova consistenza. Il ritornare ai modi dei *Taccuini*, a quella giustapposizione semplice di impressioni (e di questi modi paratattici, di questa scrittura elementare si potrebbe ripercorrere tutta la storia, poiché sempre è emersa a tratti nella sua prosa e soprattutto nel *Fuoco*) significa riscoprire il valore stesso dell'attenzione, la sua apertura di attesa e di meraviglia, la validità di quell'impressione iniziale che resta il solo margine di certezza a cui ancorarsi.

Ricordiamo certo comparire dello schema dei *Taccuini* nel *Fuoco*: « Il cielo si faceva tutto candido. Uno splendore uguale diffuso regnava sull'estuario. Voci di marinai venivano da un burchio carico di ortaggi. Non la più lieve bava di vento corrugava l'infinito specchio. Le canne palustri brillavano come verghe d'ambra ».

E leggiamo dall'*Alcyone* in *Meriggio*:

*A mezzo il giorno
sul mare etrusco
pallido verdicante
come il dissepolto
bronzo degli ipogei, grava*

*la bonaccia. Non bava
 di vento intorno
 alita. Non trema canna,
 su la solitaria spiaggia aspra di rusco,
 di ginepri arsi. Non suona
 voce, se ascolto.
 Riga di vele in panna
 verso Livorno
 bianca...*

Le unità verbali riacquistano un loro peso, una loro sostanza, si caricano della fisicità naturale, per ridisporla scorporata in piccoli tocchi sulla superficie bianca della sua attenzione. L'energia, l'ardore si ripiega in questa disposizione di attesa, si consuma in una sospensione, nella quale il succedersi dei momenti, degli istanti disegna l'apparire delle immagini.

Siamo nell'ambito di quello che Devoto ha analizzato come « estasi stilistica », immobilizzazione dell'istante, stilizzazione estrema.

In *Maia* aveva esclamato: « Ah perché non è infinito come il desiderio il potere umano! » Questo desiderio così proteso sull'illimitato e indeterminato, se da un lato crea le indeterminate traiettorie verbali dell'Immaginifico, dall'altro si rapprende anche intorno a quella attenzione acuita, si condensa, prende figura, una figura che contiene in se stessa, insieme col vuoto sul quale si protende il desiderio, anche la propria tristezza, una tristezza figurata.

Nel *Notturmo* dirà: « La tristezza umana è divenuta materia plastica ».

Le figure mitiche di *Alcyone*, non quelle delle allegorie superumane come *Icaro* o *Glauco* (e neppure quelle nate da un impegno puramente di bravura verbale come la *Morte del Cervo*), ma invece *Undulna*, *Versilia*, l'estate di *Stabat nuda Aestas*, *Le Ore Marine*, non furono che l'ombra fantastica, in cui si salvarono le cose, assunte, secondo gli avvertimenti del sangue, dall'attenzione. Furono la proiezione favolosa dell'attimo fuggente che il suo istinto avvertiva, fermate nella sospensione della meraviglia e del miracolo. Furono, proprio per questa sospensione sul vuoto del tempo, le figure plastiche, fisicizzate, dalla sua tristezza. La sua solitudine visitata dalle figure di una volontà ostinata e orgogliosa era stata il vivere inimitabile del superuomo, la solitudine visitata dalle invenzioni della propria fantasia sarà la magia dell'*Alcyone* e di tanta sua prosa *Notturna*.

Leggiamo nelle *Faville*: « Io vivo, a me sempre piacque vivere, sull'orlo del rischio e sull'orlo del segreto. Su l'uno e su l'altro è intieramente abolito il comune senso del Tempo. Su l'uno e sull'altro, come sul vertice, non vige se non quella specie di tempo, che è la fluidità stessa della vita interiore ».

Sopra l'incidenza del momento, sopra la giustapposizione, la paratassi fondamentale, si stabilisce, nella poesia di *Alcyone*, questa fluidità temporale e verbale, che continuamente

« si sposta », come acutamente osservava il Bigongiari. La realtà si scompone e si ricompone in serie successive di analogie, che non la penetrano e non la risolvono, ma la spostano, la immettono in un fluire di rapporti, in una stilizzazione incantatoria e favolosa. Di qui la serie delle invocazioni: si pensi alla *Sera fiesolana* o alle strofe di *Lungo l'Africo* (« Grazia del ciel, come soavemente ti miri... Nascente luna... o nere e bianche rondini... ») o a quelle su cui si appoggia la melodia infinita del *Novilunio di settembre*, o le variazioni contrappuntistiche della *Pioggia del Pineto*, e lo snodarsi infinitamente libero e liquido e sciolto del suo verso libero.

Ma ecco che, anche al di là di questa fluidità, che è tra gli acquisti più esteticamente risolti di *Alcyone*, proprio nella sospensione dell'istante, in quello spazio lasciato vuoto dal dissolversi della continuità del reale, si insinua il sospetto del transito continuo del tempo. È il momento delle cose forse più compiute di *Alcyone*: dei *Madrigali dell'estate*, che nascevano proprio sulla loro straordinaria capacità di imprimere un moto alla fissità dell'istante, senza immetterlo nella fluidità delle variazioni: un moto interno, segreto, che si risolve d'improvviso o rimane sospeso in un prolungamento indefinito, un accordo dell'anima.

*Nella belletta i giunchi hanno l'odore
delle perche mezze e delle rose
passe, del miele guasto e della morte.
Or tutta la palude è come un fiore
lutulento che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna asf di morte.
Ammutisce la rana se m'appresso.
Le bolle d'aria salgono in silenzio.*

Oppure l'altro Madrigale: la *Sabbia del tempo*, prediletto da quel critico, Giuseppe De Robertis, che più seppa insegnare, e condurre egli stesso, una lettura « nuova » di *Alcyone*, e riconoscere e indicare le tappe della storia del lavoro dannunziano:

*Come scorre la calda sabbia lieve
per entro il cavo della mano in ozio
il cor sentì che il giorno era più breve.
E un'ansia repentina il cor m'assalse
per l'appressar dell'umido equinozio
che offusca l'oro delle spiagge salse.
Alla sabbia del tempo urna la mano
era, clessidra il cor mio palpitante,
l'ombra crescente d'ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante.*

Da questo senso del tempo, se pur così umorale, legato agli avvertimenti del sangue, nasce anche la particolare memoria dannunziana, quella dei *Sogni di terre lontane* in *Alcyone*, come di certi brevi passi di *Maia*, come quella di tutta la sua ultima prosa. Una memoria che è sullo stesso piano, talvolta più intimo e spoglio, delle soluzioni favolose, cioè la distanza che egli misura fra sé e le proprie immaginazioni, il proprio trasognamento. La distanza che lo separa da una realtà che egli ha totalmente dissolto nella sua strenua finzione stilistica e che gli riappare come di là da un infinito esilio.

« L'odore della cuora, della resina e del legno arso era così dolce che pareva nascere da un rimpianto di terra lontana, dalla malinconia di un infinito esilio » scriverà nel *Forse che Sì*; e questa dolcezza così fisica ma stremata, un poco struggente, che colora di sé le immagini che si affollano intorno all'esule perpetuo, in un mondo popolato da finzioni sempre tese sull'incertezza, sul punto di corrompersi, è forse l'essenza ultima della poesia dannunziana in *Alcyone*. Da quella incertezza muoverà, poi, la poesia del Novecento colmando punto per punto, passo per passo, il vuoto sul quale D'Annunzio aveva tessuto i suoi incantati arabeschi.

L'ULTIMO LANDOLFI

«RIEN VA» FINE DEL GIOCO

di

Leone Piccioni

Basterebbe a me poter volgere l'occasione di questo scritto, in un mio fatto personale, per poter far chiaro a chi mi legge l'ansia, in cui mi trovo, dovendo scrivere in breve di Tommaso Landolfi a presentazione del suo recente diario *Rien va*.

E, per cominciare, che cos'è stato Landolfi per le mie prime letture dedicate al '900, per i miei primi, e poi continui scritti, sull'andamento delle cose letterarie dei nostri tempi?

Landolfi si è subito iscritto letterariamente sulle nostre esperienze contemporanee, venendo dall'antico, dalla tradizione. Ci ha subito dato la forma e la presenza vera e viva (con pochissimi altri) di un discorso alimentato dalla prosa, ma proiettato alla concreta possibilità del narrare, dicendo di sé e delle cose e dei tempi, senza il passaggio obbligato, il peso dell'intreccio (quel peso, che, se era avvertito in qualche misura fin dagli anni lontani, oggi diventa sempre più insopportabile, per esempio a chi scrive). (In *Rien va* Landolfi dichiara la sua « sconfinata ammirazione per gli scrittori che sanno annodare un intreccio, immaginare circostanze materiali, ecc. » e parla delle sue cose come di « specie di saggi o di dialoghi morali, non abbastanza distinti ». Sto per i saggi e per i dialoghi morali!).

Nel suo impegno di narratore, nella prosa (non portando alcuna adesione di fondo al clima della prosa d'arte) Landolfi recava una sigla di eccellenza

di scrittura, rarissima, e forse — per equilibrio, sapienza d'uso, inventiva, estro — inimitabile. Portava ancora una serie di sigle, di simboli, di maschere, di passaggi svelati per contraddizioni dove l'impegno perseguito, e mille volte rifiutato, era nella drammaticità dei sensi e delle figure, nel giudizio morale, salvaguardato ogni volta da una dose variata d'ironia, dal sottile pretesto al gioco insistito. *Se non la realtà*, si intitolò un suo libro degli anni recenti: quello è il mondo che gli parla, oltre la realtà il linguaggio del sortilegio, del mistero, o della superstizione, dell'antiveggenza e insieme il racconto della favolosa provincia, il rischio del caso, il significato vitale del gioco (come tutti sanno il tavolo verde, che ha ispirato a Landolfi pagine tra le più belle dei nostri anni, non è un episodio della giornata o del tempo, ma è il senso vero della vita, la condanna, il peso). E c'è poi in lui, coesistono, una tendenza continua al *pastiche* con la componente barocca che comporta e una capacità fredda di scientifica analisi, di chirurgica dissezione.

Landolfi parve a me, certamente per errore, ma con profonda risonanza, perfino uno scrittore che costituisce, che fa clima: nel quale si ritrovano, insomma, espresse o accennate quelle tonalità, quelle dimensioni, entro le quali ritrovare di sé le più inquietanti e problematiche cose, quelle — di carattere morale, lirico, spesso inesprimibili — che non ci consentono equilibrio, ma alle quali non vorremmo rinunciare neppure in vista di una riconquista dell'equilibrio stesso, accortisi finalmente di non averlo, in verità, mai posseduto.

Se questo non bastasse — a dire dell'ansia di questa occasione — s'aggiunga il personaggio Landolfi dietro i suoi libri, quello divulgato dai pochi amici: con le sue avventure di cavaliere d'altri tempi talora perfettamente acclimatato e talaltra in « gran dispetto »; con le sue battute glaciali, con tante maschere da potersi levare e rimettere; tale da tenere un poco in soggezione perfino gli stessi fedelissimi amici dei tempi dell'Università; come passasse sul fuoco senza potersi scottare; come se per lui perdere al gioco somme ritenute favolose fosse linfa necessitata per vivere; come se alle battute, ai veri e propri affronti verbali, non avesse da temer replica; un poco diabolico, misteriosissimo, da sparire d'un tratto, non dar notizie di sé, passare da escogitato splendore ad amplificata decadenza. Incontrando (Gadda

ne fece, proprio lui, la presentazione) uno scrittore fiorentino che trent'anni prima aveva sposato una donna ricchissima, in piazza Vittorio a Firenze, Landolfi ripeteva il nome dello scrittore più volte, come se la ripetizione potesse aiutarlo nel sovvenirgli di alcunché, e concludeva: « Ah sì, mi dicono che lei ha fatto un buon matrimonio! ». Una bellissima donna cercava di salutarlo (ci sono toccanti pagine in questo diario dedicate alla propria supposta decadenza fisica), in un caffè romano, urtando nella sua indifferenza: Landolfi sedeva con Natta che l'ha raccontato. La signora tentò di rivolgergli la parola: « Non parli a me — rispose — si rivolga al mio segretario » e indicava il buon Natta.

Perché si ricordano queste leggende?

È arrivato ora *Rien va*: il senso vero del suo diario è che sono cadute le maschere. Prova ancora Landolfi, per tanti contorti ragionamenti, tanto sottile filosofeggiare, tante concessioni e ripensamenti (dire e disdire, dare e ritirarsi), di servirsene in certi momenti cruciali, non gli servono più. Lo sa benissimo: e alla fine non vuole più averci a che fare. *Rien va*: siamo ancora al tavolo verde, ma non c'è più puntata da sperare che riesca a far mutare le cose. Si prova a rendere qualche conto almeno a se stesso, e forse anche agli altri. La confessione, l'indagine dentro se stesso ha momenti drammatici: si sfiora il karakiri, il tema della morte è costante, non c'è più nessun masochismo nell'aprirsi il petto e guardare. Il diario parte un po' distratto, tocca più temi, ha un andamento anticonformista — dovrebbe essere un « diario igienico » — propone elementi per un ritratto che s'accordi in pieno con tutto il resto dell'opera sua: ma via via s'addensa, tocca toni drammatici, e cupi. Si fa messaggio: e la desolazione che amplifica, è mitigata, qua e là, esaltata da una grande circolazione di pietà, per sé e per gli altri; dal tema di fondo dell'amore. C'è un filone, accanto, a rincuorare, a deludere ancora, a dare il metro del massimo fallimento, e della ripresa fiducia; le due bambine, come Landolfi dice, la sposa bambina, e la figlia, la Major e la Minor: due anni di diario (si conclude bruscamente a fine

maggio del '60), fin quando la bambina compie due anni. I ritratti delle bambine sono di rara e tenera bellezza: da loro ecco certi moti, certi fantasmi che agitano, una gran tenerezza che vorrebbe rifiutare, ma che invade, cui la ragione, gli schermi, le maschere, non bastano a sottrarre. In questa tessitura serrata si incastrano certi spunti per racconti, pagine in cui si mette al corrente di fatti il lettore e delle reazioni a quei fatti (basterebbe ricordare la pagina sulle piccole piante di acacie), ci sono vecchi « fogliolini » ripubblicati, e annotati nervosamente, ci sono continue rettifiche, giudizi su di sé, riletture e segni di noia, di nausea, d'avvilimento; ci sono giustificazioni non richieste, aperture improvvisate sul paesaggio e sulle ore come Landolfi quasi solo, per improvviso scorcio sa fare (specie della notte, specie della luce dell'alba), ci sono improvvisate aperture liriche e di sfogo (in un fogliolino: « Perché, sempre, sia lieto esso o triste, io affretto coll'animo il tempo, anziché ritardarlo? »); si parla con gusto non tutto esteriore del paradosso della ignobilità della democrazia, e della curiosa idea di aver voluto fondare proprio sul lavoro la nostra repubblica, si propongono referendum alla rovescia, per sapere come la pensi la maggioranza del popolo, ma d'intesa d'applicar poi quello che i soccombenti desideravano — il tema dei « quattrini » risuona con crudeltà — c'è anche circolo di fumisteria, di applicazione dialettica, di compiacimento; ma in realtà i temi sono quelli suggeriti e resi urgenti (sia pur a contrasto) dalla presenza delle bambine: il senso della vita, cos'è la morte, la pretesa impossibilità d'amore, i rapporti tra amore e pietà.

« Sono stanco di questi giochetti dell'intelletto. Oggi è una meravigliosa giornata... ed io sono affranto. Già molto tempo addietro mi chiesi come si possa godere di queste cose, di tutte le cose, e torno tristemente, affannosamente a chiedermelo dopo tanti anni... ». « E ho potuto pensare di ingannare la morte e dimenticarla, di eludere il vero scopo di queste pagine! Le sofferenze altrui mi appaiono e mi son sempre apparse descritte quasi su una labile trama di apparenze: potrà, avrà la forza, la nobiltà di apparirmi illusoria anche la mia propria sofferenza, che si può dire non conosco? Una terribile tentazione, come una mostruosa curiosità, come un anelito di prova, mi tiene da qualche tempo. Mi auguro dunque inconsapevolmente, Iddio mi

salvi, di soffrire della più atroce delle sofferenze, quella fisica? quella che non ho avuto la forza di trasformare, la cui immagine non ho avuto la forza di trasfigurare, col terrore, con la speranza? Che vaneggiamento senza prode è il mio di certi giorni! ».

E ancora:

« D'altronde io voglio e disvoglio: vorrei esser nobile, e mi sterilizzo al tempo stesso con scrupolosità nazistica; e come son bravo in questo. Ma neppure: quanto invece mi è stato e mi è facile uccidere o almeno neutralizzare i miei germi. Si vede che ci avevo una profonda vocazione, se è bastata la somma di volgarità che mi circonda ma ci circonda tutti, se è bastato il peso, l'intrico, l'infinito fastidio, l'abbiezione delle cose vili e dell'altrui misconoscenza, infine se è bastato ciò che si chiama la vita, a spegnermi. Tutto questo, pure, non esiste, per chi vive la vera vita ».

Appena con « a capo », ecco la Minor che incalza:

« La sua faccia, di fronte, è mela; e tondamente s'apre la bocca negli urli e pianti, la cui cavità è attraversata a intervalli perfettamente regolari dalle tre strisce delle gengive sdentate e della lingua. La carnagione minaccia di diventare splendente. Le ciglia, lunghe e scure; i sopraccigli biondastri e quasi invisibili. (Mi avvedo con un certo orrore che spaccio questi generici particolari e queste abusate immagini come meravigliose novità). Più cara che sempre e più paurosa mi è quando si dispone a poppare e la sua impazienza cresce e cresce, la agita e squassa, la scatena. Come riconosco in ciò me stesso e la mia razza disgraziata (ma devo averlo già detto): è questo ultimo istante quello che non si domina, che non si può soffrire, che invade, lacera e indiavola ».

Sarebbe forse difficile dire quale sia *il libro* di Landolfi; forse il *suo* libro diverrà *Rien va*, ma a patto che lo si ricollegli a tutto il resto dell'opera sua, che le altre opere prendano a ritroso luce da queste esplorazioni del diario. Landolfi lo si conosce ricollegandolo a tutta l'opera sua, fedele e coerente, pur sempre ampliando e precisando il cerchio delle sue mire. Indubbiamente favorito sarà perciò nella lettura del diario, il lettore che sia già in grado

di procedere a questa riconnessione con lo scrittore e con il personaggio.

Due categorie di lettori dovrebbero essere avvertiti e preparati: da una parte quelli che si imbattono col *Rien va* per la prima volta in Landolfi; dall'altra la categoria dei lettori sopraffini, « sopracciò », di certi lettori-vate, che tengono molto oggi alla originalità e culturalità del loro giudizio.

All'eventuale moto di sconcertamento dei primi lettori occorrerà far presente, come certa fumisteria, certo gioco paradossale, certo compiacimento, affondino in Landolfi, in genere, e in *Rien va* particolarmente, in una sofferenza sempre più svelata e partecipe, in un drammatico uso d'ironia.

Ai « sopracciò » bisognerà suggerire di non scambiare pretestuosamente quest'opera per un libro di filosofia o di cultura: non si creda di poter giudicare eventualmente banale quanto si possa qua e là provvisoriamente osservare o concludere su problemi d'ordine generale, perché simile a cose già dette chissà da quanto tempo in sede filosofica o storica. A Landolfi della regola filosofica non interessa un bel niente: a lui preme l'esperienza diretta e privata di un fenomeno o di una avventura personale. Tutto è riportato con drammaticità, niente affatto olimpica, ad una situazione narrativa di carattere lirico: Landolfi lo sa benissimo, e dichiara: « ciò su cui sudo è familiare al filosofo ». Ma non impedisce la familiarità filosofica, il privato sudore della sofferenza o della inquietudine.

Sebbene lo possa come pochi altri, non tiene Landolfi a giocar di cultura o di conoscenze (questa volta spesso è perfino lieto di non giocare di bella scrittura, o di profonda ricerca nello stile): parla di sé, e gli accade — rarissima cosa — di parlare in modo che altri si possano riconoscere, essere toccati. Addirittura talvolta intesi in certa loro privata presenza. Magari ciò accadesse per cose banali: e sia pure!

Stampò a sue spese Landolfi il primo nel 1937 a Firenze (*Il dialogo dei massimi sistemi*), quasi trentenne. Immediatamente, si ebbe, tra gli altri, gli articoli di Bo e di Pancrazi, precisi anche oggi a rileggerli. Da allora, a parte la cerchia dei critici, dei lettori intendenti, si aspetta per Landolfi l'ora che

gli spetta. Per Gadda è arrivata trent'anni dopo: certi neofiti si son mossi con trent'anni di ritardo e con vera pretesa di scoperta critica: ma mirabile iniziativa, da esserne grati a chi ha potuto, per Gadda, il lancio, la divulgazione.

Strana cosa, sebbene scrittori diversissimi, m'accorgo di aver nei miei scritti passati accostato sempre a Gadda, Landolfi: forse perché appartati, scrittori privi di pubblico e mai necessitati dal pubblico, mai obbligati alle necessità dell'intreccio, forse timorosi del successo. E scrittori di fondo. Inoltre, dai primi miei scritti a carattere di recensione o di panorama mi è sempre capitato con ostinazione di proporre in tre nomi i miei favoriti narratori, nel vuoto, allora, del pubblico, e del lancio editoriale, nel disinteresse, come dire? polemico o sociologico, tanto di moda nel subito dopoguerra: Gadda, Landolfi, Bilenchi. Di Gadda siamo giunti alla grande consacrazione.

Tocca ora a Landolfi, e questo mirabile *Rien va* serve a rimettere in circolo tante altre opere sue. Perché ciò sia, non faremo neppur caso agli eventuali venticinque anni di ritardo (questa volta!) di critici alla scoperta!



Ennio Morlotti: *Bucranio sulla seggiola* (1945)

SEI POESIE

di

Piero Bigongiari

PASSANDO DAVANTI ALLA SCUOLA PERUZZI

*Che chiasso — e che attesa! — in queste campane
nell'orecchio di Luca, che lontane
scaturigini in questo lieve timpano
rivelato a se stesso. Ascolta e
su specchi incerti tace primavera.*

ENTRE-DEUX-GUERRES E DOPO

*La vana geometria che si ripete
le crecole, le grecole leggere,
ecco sulle lanche e sugli stagni
a disperderla, fonderla in un tutto
caotico, ancor freddo del diluvio.*

*La nebbia tra i canneti ha suoni nitidi:
quello ch'è tuo già pare un po' più in là,
troppo lontano il tuo appartenerti.
Le acque non si separano, la schiuma
non ribolle, si calma: torna a fremere*

*lo stormo velocissimo, l'immobile
parvenza del diluvio torna in mano
a un Dio distratto dal suo stesso essere
troppo uguale a se stesso, già le zampe
sggrondano, è tempo d'ali primavera.*

*La memoria la spinge, non ricorda
la foce la sua origine, ma già un sale
marino è tra le canne, negli stagni
abbuiati è il sole nuovo, eccolo
tra geometria e tempesta in cielo gocciola.*

*E tu sei qui, che avevi l'Arno in mano
bambino nei tuoi occhi: hai risalito
scale, rive, tu sceso in bui androni
col padre che teneva alta la lampada
a lambire le livide alluvioni*

*tra la madia e la voce della mamma:
il latte ti arrivava, misurino
oscillante su lunghe pertiche, a
sera, dal finestrino dietro casa:
alzati dai miei occhi ora rimasti*

*già blu d'acquamarina qui a oscillare.
Ma le rive già sono più lontane:
è la foce, io ti vedo meno,
meno distinguo il nitido apprendersi
della luce nell'ombra? — Non sparate...*

*Torna la geometria, rimuore un'onda.
Non la luce che vede o fa vedere,
più nulla ti conduce ormai per mano.
Alzati, dietro un impeto distaccati
più veloce che la tua stessa immagine.*

*Non la memoria, quanto vi s'è appreso
si solleva, grida, si strappa, migra.
Mirano — o dove mirano? — questi uccelli
migratori. Sul fuoco quanto gelo
prima di ardere, quanta morte è vivere.*

A UN PASSERO E A UN'ALTRA CREATURA

*Tu passero che dipani il gomito
del tuo volo come arrotolassi
bende attorno a una ferita che sanguina,*

*al tuo nido, principio senza fine,
già porgesti col becco amore e mota
quasi nel gorgo s'impastasse la*

*tua fine remota dal principio:
io ti seguo nel grido, e non t'ho udito,
ti grido, oh senza seguito, immortale.*

*Breve la verità se non ha ale
per andarsene: il vero che rimane
intorno a quel che resta, mota e amore,*

*mota o amore, fango ch'è rimasto
attraverso i millenni sempre fango
tra il fuoco e l'acqua, la tenebra e il fulmine.*

*Vedi apparvero foglie, frutti, occhi
bambini alle finestre, furon lampade
posate su tovaglie, passi caddero*

*incerti se volare o strisciare.
Se l'amore è remoto da ogni forma
non è questa remota dall'amore.*

*Muovi, tu, muovi, se lo puoi, d'un poco
ogni forma da sé, spingi la lampada
più presso al desco di chi è con te,*

*muovi il passo d'un passo: vedi, io esco
dalla solita porta, ma la benda
è più stretta, più s'imbeve di sangue.*

*E pure io esco: già traccia è nel fuoco
dei solstizi d'estate, l'acqua già
che scioglie il fango è sulla gota, a rivoli.*

IL GRIDO DEL GABBIANO

*Fioco, inatteso il grido del gabbiano
tocca il cuore dei morti, alza la mano
sulla riva al saluto, scava porti
nelle tenebre salati di lacrime.*

*Ma è che duri questo lento andarsene
del mondo verso immagini di froda:
eccole apparse e subito scomparse
ove non altro che l'oceano roda*

*le coste inclini, le antiche figure,
ecco la madre che sorveglia il padre,
il suo passo che inespica, le ladre
solitudini uscito dalle mura*

*della vita lentissimo, e ora il mare
ora il mare ad accoglierne lo sguardo
acquoso, un'acqua che non spenge il dardo
dritto del cuore: fuoco, terra, aria*

*traversati ed uniti, disuniti.
Quest'oscuro e caotico ritorno
dove l'ordine regna, dove miti
ora attendono il giorno solitarie*

*pendici, altorilievo appena d'aria,
senza un fuoco, nessuno, ove non notte,
né alba, né tramonto, dove in grotte
azzurrine l'acqua penetra fine,*

*questo, come alla riva il barcaiolo
s'avvicina col raffio, è il tuo, l'eterno
discendere, improvviso condiscendere
al distacco che unisce, questo solo*

*colludere con l'ombra della morte
a dare fuoco con le pietre al mare,
a rendere acqua il sole, mani il cuore
terribili per reggersi alle rocce*

*dove solo i gabbiani hanno ali e sorte
diversa. Solitudine? Scompare
liquido il sole sulle nostre teste
di viventi per forza non estranea:*

*eccoci in un trapasso che non dura
mentre dura, si slitta e si resiste
allo slittare, l'immagine appare
e scompare: così un faro, un'ombra.*

*Le metope attendono sui templi
che il sacrificio sia compiuto, ai venti,
nei venti fermi le immagini tornano
lente a turbarsi, il gesto solo un'ara*

*antica dove il dolore che transita
da uomo a uomo appare, fermo, un dono
così antico, vicino ai mani ignoti.
Ma tu reggiti, padre, coi gabbiani.*

L'ALBA

*Ho visto uccelli strani, neviccate impossibili,
il cuore pesticiare disarmato la tundra,
ho sentito fiocchi di sguardi scendere, grandinate
di sguardi mettere in forse il suo raccolto,
le ore essere uguali al loro contrario,
il tempo lento a percorrersi come un tappeto troppo lungo
— e là chi ti attende? non puoi vederlo... un'ombra scarlatta —.*

*Ho inteso il mare parlare da solo
quasi non avesse naufraghi su ogni riva,
ho visto bambini medicarsi ferite atroci, andare senza gambe,
guardare senz'occhi, chiedere senza lingua,
implorare una madre rivolti a una roccia,
ho visto un fiore che sboccia affrettare il tempo
ma renderlo infinito un sasso che precipita.*

*Ma tu che non trattiene il tuo stesso riscatto
e quanto ti completa renderlo quanto ti mutila,
che sei quello che volevi essere e non sarai mai,
cuore in palma di mano o dentro l'abisso schivo d'un sorriso,
se io vivo accanto al precipizio del tuo sangue
ogni colore finisce nel bianco, mosso il proprio spettro,
quel dolore non scompartirlo in felicità troppo sole.*

*Sole in palma di mano, sole che scende l'abisso
circospetto, e trova ciuffi d'erba, alberi nella nebbia,
chiome addormentate, un pensiero per capello,
basta cercarvi, scendere, risalire, abbandonare la circospezione,
la città dorme, il fango raddensa il proprio siero,
butta la lenza il pescatore mattiniero
entro un'acqua che non può fermarsi se contiene, né divide, la vita.*

CIELO TOSCANO

*Sigilla o dissigilla questo cielo
nebbioso la pavoncella? Vi spare
pluviale farfalla lamentandosi,
con la sua verdazzurra ceralacca.*

*È mota informe l'orma che ha lasciato
il bove negli arati: per le uova
culla infida, segnacolo di vita
appena se la vanella aumenta*

*il suo volo dimentico. Sigilla
o dissigilla il cielo? Ed io t'amo,
io t'amo o t'allontano?, se nel cavo
della tua mano vuoto la carezza*

*del suo fuoco... È un addio tepido quanto
vi continua la vita e la rimanda
all'informe dove ogni forma dorme
e separa molecola da molecola.*

*Cielo toscano, quanto so, quanto amo,
indivisibile tra stagni, marcite,
lampi, bufere, specchi inabissati,
sigillo, dissigillo, vana specola.*

IL TRITONE

di

Piero Polito

Non è facile rinvenire una più elementare, più inferiormente condizionata agli elementi, e nel contempo più mirabolante, mitica realtà e natura, del Tritone giacché Tritone è il nome, preso a prestito dalla mitologia, con cui gli scienziati hanno voluto designare una sorta di salamandra assai legata a certi ambienti acquatici, col dorso buio e col ventre vivamente, maculatamente aranciato: un animale non troppo noto che pure è possibile incontrare da noi dovunque, quasi, negli stagni, con la sua pelle viscida e impura e nitente insieme, con le sue forme di tozza, pingue, appesantita lucertola, col suo ondeggiante nuoto caudale sbilanciatemente grezzo e assurdo, falso, tutti i suoi grossi e inabili, provvisori movimenti falsi, abdicati d'un tratto alla larga e piatta immobilità di una figura ignorante lei stessa quel che mai volesse raggiungere, con le cortissime zampe dalle pressoché umane dita, dove volesse arrivare, con quel pressoché inutile, pigro nanismo delle quasi sessili mani locomotorie, mediante le quali può avventurarsi anche fuori dall'acqua, seppur finisce per ridomandare sempre a sussidio la densa, torbida sostenutezza dell'elemento d'origine, dove tutto può essere risolto con il basale, con l'anatresco spatolare della grossa, robusta e verticalmente piatta coda.

Il Tritone nell'acqua, in cui più che mai volentieri si trattiene per l'annuale ricorso amoroso, a primavera; il maschio del Tritone Crestato nell'acqua in

tenuta nuziale, coi suoi colori più sottolineati, schiariti, decisamente espressi, con la forma dilatata nel massimo di una cresta alta sul dorso, e dentata, di una coda altrettanto alta superiormente in un arco non privo, anch'esso, di dentelli, con un che di goffamente caracollante e irrequieto nella sua stoltezza, è la realtà pomposa, regale del tarchiato, dell'immane. Fin dalla testa incomincia, a soffocare ogni residua velleità di snellezza lucertolesca, a caricare la figura di un peso ancora più lordo e brutto, ad asservirla maggiormente, mediante una superfetazione e deformazione gratuita, una inagile fantasia di ricordo preistorico, enorme, all'amorfo, quella trionfante e inaudita cresta che è uno dei caratteri sessuali secondari, cresce straordinariamente, per un esatto convegno di segrete influenze ghiandolari, a primavera, salvo a regredire poi in gran parte. Se attaccatura, se un breve residuo di collo esisteva, largo già molto ed informe, fra la testa ed il corpo, viene annullato completamente, quando fin sopra al muso, si può dire, cominciano ad ergersi i primi tornanti di quella catena dorsale, i fatati, gli assurdi smerli che l'animale nei lenti movimenti del capo porta con quel suo sguardo rotondo, cerchiato d'oro, con quel suo sguardo fisso, attonito, così inconsapevole e così sicuro, così convinto di nulla. Non è facile trovare un maschio che sia uguale ad un altro nella conformazione della cresta: questo l'ha quasi unita, ugualmente alta e compatta, come una giogaia, una parete orlata in cima appena da piccoli denti mal formati e sommari, con un che di scabramente eppure squadratamente smussato e scheggiato, di lapideo; ma quello sembra davvero un re nella fiera, perfetta corona delle uncinate punte uguali e ugualmente rivolte indietro; in un terzo la particolare regolarità, il taglio di una seghettatura fin troppo obliqua e spinosamente sottile suggerisce l'idea di un nascosto carattere stregato, venefico. Uno ha smerli arrotondati, che fanno pensare a certe ridicole creste dei galli, o a un illustrato dragone da leggenda; altri ancora recano incisioni e intervalli profondi che separano salienti fortemente isolati, di una mostruosità primitiva, di una montuosità da cataclismi geologici. Certi se ne vedono con frastagliature particolarmente lunghe, folte e anche un po' arricciate, erbose; con sulla testa una specie di massello avanzato simile a un pilastrino, a un cippo. Anche l'incollatura della coda è larga, affogata dalla materia di quell'arco sopraelevato che

sembra spingersi, risalire sul corpo. Caracolla pesantemente sul fondo, il Tritone Crestato in amore, con una sua pesante leggerezza, come un pieno, tardo stallone dall'esorbitante criniera; con la locomozione mista, approssimativa dei suoi piccoli accenni di nuoto e di passo, con le lente staglianti tensioni e articolazioni di quella sua altissima lamina caudale, di quelle sue non palmate ma pure in qualche modo ochesche e demoniache zampe, le posteriori nei maschi maggiormente espanse in lunghi mazzi, in lunghe raggere di dita cosparse di punteggiatura nera; con l'equinità della relativamente corta, arcuatissima coda, il cui nerbo mediano si è per l'occasione distinto di un vivido bianco nevoso, lievemente azzurraastro, e marmorizzate bianche gli sono più che mai fiorite, comparse sullo scuro tondeggiante muso, e la grossa, profusa, leopardesca maculatura nera spicca visibile non solo nell'arancio acuto del ventre, ma anche nell'olivaastro, più schiarito per l'occasione, delle altre parti, che paiono riverberare anch'esse, in qualche punto sui fianchi, velate e brinite nostalgie auree e azzurraastre, come sfasati, ammortizzati riflessi dei toni inverecondi della pancia, della coda. È tutta una screziata, mirabolante, gaietta realtà che pur non riesce che ad esaltare maggiormente l'informe da cui proviene, e caracolla così, informemente, nella più piena, nella più vuota esibizione di sé: questo maschio in amore, in attesa di imbattersi nell'adeguatamente inferiore specchio di una femmina.

Le femmine sono più grosse e malfatte (e più avide, ancora, nel mangiare); hanno il capo in proporzione più piccolo, le zampe più piccole e corte, neonate; gli occhi più piccini assai invece di sbarrarsi nell'attonimento pomposo che ha il maschio paiono specchiare del nulla una nozione più puntualizzata, più viscida ancora, e strisciante; non avendo soprelevazioni crestate sono tutte piattezza di ventre e di lunga coda, le femmine, corrispondono in modo perfetto a una dinosaurica immagine della lucertola; o fanno pensare quasi a una rappresentazione nevrotica, incubica, negra dell'anima: un'infera raffigurazione dell'anima che tenti di manifestare il suo essere altro dal corpo col serbare del corpo solo attributi rudimentali e degradanti, quella ventrosa e nuda lunghezza, coperta di rugosità e granulosità grigiastre, molli, solo modestamente e inappariscentemente picchiettate: con ogni differenziazione attributiva di occhi, zampe, macchie ridotta al minimo. A volte

questa assurda simbologia animica arriva davvero a nobilitarsi, spiritualizzarsi si sarebbe tentati di dire, nella semplificazione di una linea gialla felice che percorre tutto il dorso e la coda, in luogo della cresta maschile; e nelle penombrate trasparenze dell'acqua dissimulandosi il corpaccio oscuro compare lei sola, quella striscia, accompagnata semmai a tratti dal sottostante lampeggiamento fiammeo del ventre, quasi a curiosamente congiungere l'ardore più vivo con la più inagile, con la più fredda abominevolezza. Ma proprio quella striscia, che è presente non di rado in soggetti femminili giovani, tende poi ad offuscarsi e scomparire con l'età, come a simboleggiare per giunta un ottundersi, un cancellarsi fatale vivendo, degli attributi migliori dell'anima.

I tritoni, anfibi, hanno una fecondazione a distanza, e questo rende più stilizzato, più arcadico di una deforme Arcadia, il loro amore. Si direbbe un'eufemistica e trasposta storia della generazione, quali devono ammannirne all'educazione sessuale della gioventù in certi paesi nordici. Tutto si svolge impersonalmente, quasi per una corrente di freddo magnetismo, negli strati gelidi; eppure, con un'araldica magnificenza, un'istoriata e pregnante amatorialità e generatività simbolica. I due poco perspicaci sguardi s'incontrano, i due musi si toccano, lentamente, affascinati. Muso di fronte a muso, lentamente, lungamente, con freddo ardore. Paiono scambiarsi i segreti, i segretamente abbietti messaggi sentimentali di una serpidina intimità senza voce, senza palpito, unicamente contrassegnata da un buffo, e a suo modo ammiccante, gonfiarsi e poi di nuovo sgonfiarsi delle gole, ogni tanto, che effettivamente corrisponde al più inconcepibile, al più remoto, freddo, eppure a suo modo esprime ed esplorante, colloquio a base di particolari aspirazioni ed emissioni, di particolari piccole correnti d'acqua. Muso a muso, il maschio finalmente punta le zampe davanti sul fondo e solleva tutto il resto del suo corpo, come fa sulle mani un saltimbanco; col collo piegato, mantenendo la testa orizzontale, sguardo a sguardo con quella della femmina, tutto il resto del suo corpo esibisce in alto ad arco, sventaglia lungamente ad arco, a vessillo l'arancio maculato del ventre, il bianco nerbo della ricadente coda pinniforme: sembra percorso faticosamente, spasmodicamente dalle ondate di una corrente elettrica estranea a lui che tenda, che sbatta

come un cencio la sua pesantezza, a colpi lunghi e radi, forti, a lenti scoppi che si ripercuotono in quella gran coda ricadente in giù come un drappo senza vento. Si sbatte e torna a spiegarsi, di una spasmodica tensione che finisce ogni volta in sussulto, mentre la femmina sempre più presa da un infimo, inespressivo interesse lo guarda. Si torce, esibendo beante il maialesco fiore o frutto che ha sotto la coda, quell'oscena conchiglia di una voluminosa apertura anale dalle tumide e grosse labbra che divaricandosi si rivelano orlate di una corona di papille filamentose simili a spine, a dure setole biancastre: la cosiddetta cloaca, che serve indifferenziatamente per ogni uso, dall'escrezione a quella fase culminante dell'atto amoroso che molto più di un'escrezione anch'essa non sembra. Infatti giunto al parossismo il maschio torna in posizione normale, anzi allontanandosi lievemente e nervosamente punta i piedi per terra, contrae sinuoso la coda nello sforzo di espellere qualcosa dalla cloaca, qualcosa che esce alfine, come un piccolissimo dardo gelatinoso, biancastro, una minima mucosità scarsamente visibile, che contiene riuniti a migliaia i germi fecondanti: la cosiddetta spermatofora. Una cosa evanescente, debole, scopertamente, informemente fisica eppure illustrativa, rappresentativa: una vera freccia d'amore che tesa, sospesa, lentamente solca gli strati di quella gelida atmosfera d'acqua, come guidata dal magnetismo di quell'ardore freddo, accompagnata dal segreto pullulare di una sorta di liquido o fluido trasparente, intorno; e la femmina, che giunta al culmine della sua ipnotica fascinazione, come in trance, si era mossa per seguire lo spostamento del maschio, senza contatti incatenata, paralizzata a lui, lo riceve, quel quasi impercettibile annuncio fecondatore, nella propria cloaca più longitudinale e modesta: la femmina con la sua legata e meramente passiva partecipazione, e il maschio col suo appariscente prodursi, hanno rispettato, assolto, pur in quella freddezza assente, esente da contatti, ciascuno il suo ruolo di natura.

Mirabolante natura, se si pensa come tanta rappresentazione sia completamente sottomessa agli elementi, al clima. Il tritone può rimanere, d'inverno, ibernantemente racchiuso nel terreno, fomentato appena da un residuo calore del grembo terrestre, come i semi, ogni sua funzione rallentata al massimo ma pronta a ritornare, a riscontrarsi vitale col disgelo. Non

dissimilmente l'estate, quando tutto il suo stagno vada a disseccare il tritone s'infiltra, s'infossa nel molliccio fango e rimane, in uno stato latente, a contatto forse con una residua umidità e freschezza segreta del sottosuolo: tutto è risolto mediante la pigrizia, l'inerzia, mediante un passivo subire e adattarsi fino all'estremo delle risorse vitali; quella stessa pigrizia, che induce i tritoni a rimanere più spesso e fondamentalmente nell'acqua, li condanna alla caratteristica pena di dover salire ogni tanto, grossamente scodinzolando, alla superficie, per abboccarvi fragorosi quell'aria che occorre alla loro respirazione: legati così all'aria e all'acqua, alla piccola acqua degli stagni limitati dall'aria, al piccolo fondo degli stagni, al miserabile fondo delle cose: respirare, nutrirsi, sopravvivere nelle condizioni più ingrato, schiavi dell'aria e dell'acqua, schiavi di tutto, impliciti in tutto e difforni, deformi: torpidi e grassi ed evanescenti come fantasmi sui fondali oscuri, tutti avidità, tutti rinuncia; con quella pelle tubercolosa, granulosa eppur lustra, con quelle lunghe code pinniformi, con quelle zampe ridotte: né carne, davvero, né pesce. Si direbbero tutt'uno col fango che patisce la sua annuale vicenda di geli e di sole: piatte forme di fango, appena determinate di occhi, di membra incerte fra un inferiore barlume umano, dtesco, e una caudalità refrattaria; figure di un molle fango suscettibile di tutti i colori, le macchie, gli aspetti, e che pur finisca per tradire sempre, in fondo, l'amorfo; un fango che al principio della primavera, col disgelo, sotto le vene della ancor fredda acqua del disgelo si espande in primigenie superfetazioni crestali, caudali, illustrato da tutti i simboli elementari della solarità più aranciata, del bianco nevoso, delle maculazioni notturne: una mirabolante gaietta realtà plasmata nel fango. Al principio della primavera, nel freddo ignoto degli stagni, nella così poco nota realtà, e natura, del Tritone, si rinnova in qualche modo il prodigio di una cosmico-creaturale suscitazione dal fango. Ma questo prodigio ben presto si rivela effimero, in capo a qualche mese, salita la temperatura che le condizionava, le mirifiche creste decrescono, i colori si offuscano in parte, si fanno più sordi, inappariscenti; quando non addirittura seccandosi l'acqua gli animali finiranno, magari a gruppi, a mucchietti raggomitolati e depressi, immersi nella più cieca, nella più informe melma.

Di questi lunghi digiuni estivi o invernali basta una fortunata stagione a rimettersi. I tritoni potendo s'ingozzano come otri, di tutto quel che è dato loro trovare di vermi, di piccoli insetti. Se in cattività, in un acquario li si nutre con pezzettini di carne si vedono letteralmente i ventri insaccarsi, le pitturate pelli dei ventri tendersi di imbottiture, di prominenze irregolari; si vedono le boccali teste con le affioranti cabine di vetro dei piccoli occhi protendersi, inclinarsi speculando lungamente sul suolo alla lenta, elettrica, stupidissima ricerca dell'esca vicina che non distinguono, essendo la vista loro strettamente condizionata a quello che si muove, la carne già morta essendo da loro avvertita soltanto all'odore: impazziscono, di quell'odore, finiscono per abboccarsi a vicenda le zampe, le code, in una miope inconsulta ferocia, in un forsennato carosello da belve, prima di capitare a un pezzetto di cibo e deglutirlo, ingollarlo per grosso che sia sull'istante, intero, o tutt'al più con reiterati violenti sussulti, spalancamenti e chiusure di quelle loro larghissime, forti, arrotondate mascelle. Che se sono tenuti a lungo insieme senza cibo, i tritoni, finiscono per divorarsi davvero a vicenda pezzetti di zampe, di code — i quali del resto rinascono, si rigenerano in relativamente breve tempo con embrionesca disinvoltura: una apparente mucosità grigiastria affiora, come una nuvola, un callo, ricopre a poco a poco la mutilazione, rifoggia un simulacro, una larva della manina amputata, che a poco a poco si ridistingue nelle sue dita e cresce sempre più; rifoggia alla coda troncata un puntale sommario, che a poco a poco ritorna ad avanzare, modellandosi, adattandosi progressivamente nella forma, e seppur tradisce una fattura di tessuto in qualche modo più recente, più labile, se anche il punto di sutura fra il vecchio e il nuovo rimane evidente a lungo, verrà bene il momento in cui nulla si distinguerà più.

Tutta la realtà, la vita del Tritone è misteriosa, prodigiosa di progressivamente e regressivamente elementari, di alterne vicende. Affermano certi libri che, specie in autunno, possa trascorrere di proposito permanenti periodi della sua vita fuori dell'acqua, nell'umidità del suolo e delle radici, come la salamandra classica; ed è facile comunque osservare che la sua coda si fa più cilindrica, quando non sia tenuto nell'acqua alta; osservarlo, quando anche episodicamente si avventura o vien posto fuori dell'acqua,

che assume tutta una realtà diversa, un altro dei suoi numerosi abiti. A contatto dell'aria la pelle bagnata si staglia di un nereggiamento uniforme, lucido, tendono quasi alla pece le granulosità e le viscosità di quel corpo che sembra aver acquistato tutto ad un tratto una lenta, strisciante, cauta e insieme inesperta monumentalità di sauro antidiluviano, di mostro antidiluviano che si spinga davvero per la prima volta sulla terraferma, con un rituale scandito sollevarsi e abbassarsi di passi, poggiare uno stupido peso di passi brevi e piatti che sembrano dover lasciare davvero preistoriche impronte, orme destinate a fossilizzarsi; con un fluido e lavicamente rappreso mutare di dorsali, di caudali sinuosità: quasi a un evolversi mineralmente, serpentatamente si aggiunga quel clamoroso, insufficiente conato di un primevo meccanismo di passi: a un'inerzia, in cui soltanto la gola fitta fitta palpiti nell'idiota gioia di un respiro finalmente non sacrificato, non condizionato a limiti di provvisorie riserve d'aria: una remota solennità dello schifo, picea, in cui soltanto una gola lievemente picchiettata di bianco palpiti fitta fitta accentuando, in quel rotondo muso dagli stupidi occhiolini affioranti, brillanti anch'essi più lustri nell'aria, un segreto di goffa, infera, di goffamente inferiore e reietta, eppur sacra, soddisfazione. Se poi vien preso o molestato emette, a volte, il Tritone fuor d'acqua, come una sacra oscena protesta, un suo gutturale primordio, una sua gutturale sordità e viscidità, a bocca chiusa, di verso.

Nelle stesse acque in cui si trova il Tritone Crestato è facile incontrarne anche una seconda specie, il Punteggiato, che sembra una controfigura, più piccola e tenue, dell'altro, una sua riedizione in formato miniante. È tenero, infantile, amoroso. Ha dimensioni minime, quattro, al massimo sei o sette centimetri; colori di chiaro pastello. Certe femminine sembrano appena abbozzate, nella membrana caudale debole ed evanescente in cui traspare la preziosa catenella mediana dello scheletro, nelle manine ridotte a minutissime, nella geometricamente, allineatamente timida e fievole puntatura nera su quella unica presenza ovale di un ventre biancastro, che appena si tinge in paglierino; mentre quasi tutto il resto non è che un pallido avana uniforme, zonato appena. Nei maschi la punteggiatura nera è più nutrita, evidente su un dorso che può assumere tutti i toni più chiari del grigio verdastro acciaio,



1 - Ennio Moriconi: *Motivo di granoturco* (1954)



■ - Ennio Morlotti: *Girasoli appassiti* (1958)

del grigio nocciola biondiccio, con un effetto di raffinato lavoro in tartaruga; ma sul ventre sommariamente, impressionisticamente più o meno animato qua e là, nel suo bianco, da una vivida fiamma d'arancio, i punti neri sono non di rado irregolarmente pochi e diradati, a volte pressoché assenti, quasi a riconfermare ancor più il segreto di una fattura riduttivamente e sensibilmente approssimata che abbia tenuto presenti solo alcuni esili acuti cenni d'effetto. La cresta di questi piccoli maschi è unita, distinta appena di tasselli neri, e comincia solo dietro la loro testina aguzza per crescere poi gradatamente e continuamente fino in fondo, uso pinna, indeterminatamente determinarsi tutt'uno col posteriore, aereo ingombro di una pinniforme coda che sotto, in prossimità della base si illustra di una delicatissima zona di chiaro sfumato azzurastro, sottolineata a sua volta da una pungente, sottile stria color sangue o arancione carico. Sono tutte al di sotto, tutte infero-posteriori, basali, anali le gioie e gli ingombri, le sottili fioriture amorose, le nostalgie e le angelicità di questi maschi minuscoli, la cui raffinata tenuta nuziale contempla anche, fra l'altro, certe buffe scarpine, come di setose espansioni palmari, alle dita delle zampe di dietro, che vengono a rassomigliare a minuscoli, strambi, pipistrelleschi fiorellini nerastri; mentre la testa ha una sua sorta di appuntita curiosità, una specie di ottusa acutezza, sottolineata di strisce longitudinali nere, che attraversano anche la dissimulata, affiorante presenza dei precisi e vasti orli ovali d'oro di attentissimi, eppur mineralissimi occhi: una sua ottusa acutezza, cui fa riscontro l'altro improvviso appuntamento posteriore dell'alta e lieve, punteggiata e listata di colori, scaglia di tartaruga della coda, nonché quella piumata, palmata minuzia dei posteriori piedini: quasi qualcosa davvero di certi uccelli, di quel modo degli uccelli che alla leggerezza del cromatismo accoppiano stravaganze puntute o palmari, espressivo-inespressive accentuazioni e angolazioni di zampe, di becchi.

Anche il corteggiamento avviene con una più sottile puntualizzazione nervosa, e insieme una sua labilità, una sua vaghezza. In questa specie la femmina ha essa pure un ridotto accenno di cresta, qualche traccia di esibizione: più svelti, i Tritoni Punteggiati s'inseguono a mezz'acqua con debolezza vivace, con un simulacro di agilità da pesciolini veri. Questo maschio

fissando la sua compagna le si pone davanti orizzontalmente, contratto, con la lama caudale ripiegata, rinfoderata quasi su se stessa che trema, contro l'immobilità del corpo la puntina della sinuosa coda raccolta trema di un brivido fitto e serpentiforme; a tratti tanto fascinata tensione si scatena, esplode quasi in lanci e sussulti acuti di tutto l'essere, in bruschi sfarfallamenti di quell'ala posteriore che reca impressionisticamente, linearmente confinato al margine sottostante l'accento di una fiorita intensità variopinta. Sembra svolazzare, questa inferiormente, posteriormente, analmente alata farfallina subacquea, intorno al fiore più spento, al più embrionale nervosismo della sua femmina.

ENNIO MORLOTTI

di

Roberto Tassi

Il segno più preciso, discriminante e vero che differenzia dagli artisti cresciuti negli anni fino al '30, gli uomini della generazione successiva, si trova, quanto alla cultura artistica italiana, nella disposizione di fronte alla vita, cioè nel modo di partecipare, con l'assunzione e l'apporto di valori spirituali e umani, ad una vicenda storica. Che è, in quelli, ancora di distacco, di presunzione nobiliare, di cristallizzata tendenza all'assoluto e di purezza, secondo una tradizione che, giunta in via diretta dall'Ottocento, aveva trovato nell'idealismo della filosofia e nello storicismo rozzo e superficiale della politica, più un rafforzamento che un ostacolo; negli altri invece, di compromissione, di bruciante contatto, di umana disperazione.

La frattura decisiva che avviene lungo questa linea e coinvolge gli anni del quarto decennio, si approfonda quasi per intero nel terreno più intimo della formazione interiore di ogni artista; è quindi di sostanza morale. La nuova generazione, nata su una crisi di questo tipo, ne porterà il suggello in tutti gli atti della sua crescita e si avvierà a fare di questo lavoro morale di fondo il riscontro continuo della propria vita e delle proprie opere. Trovandone negli immani avvenimenti che hanno accompagnato il suo sviluppo, la fine isterica e violenta del fascismo, l'oscuramento spaventoso della guerra, la vivacità presto acquietata in uniforme stanchezza e delusione del dopoguerra, lo stimolo ininterrotto, l'aggancio doloroso. Ma questa condizione

faticosa, di dover dare al chiarimento di ogni problema affrontato, una pronuncia morale, ha determinato un attrito, un'usura che, se hanno servito, nei casi migliori, a caricare le opere di una tensione nuova, veramente moderna, hanno anche determinato sbandamenti, crolli, incertezze, defezioni. Vi hanno resistito a tratti, pittori come Birolli, Cassinari, Treccani; ma di continuo, per una inesausta, potente capacità di rinnovamento solo Morlotti e Guttuso, e, più tardi, per un suo cammino pericolosamente e singolarmente appartato, Alberto Burri.

Ennio Morlotti, poiché è su di lui che il discorso intende portarsi, uomo di forza decisa e scontrosa, di continuo spinto a distendersi ruvidamente sulle cose, ad abbracciarle in un rapporto diretto e ridotto all'essenziale e così abbandonato poi ad una tenerezza improvvisa, ad una penetrazione conoscitiva delicata e violenta, da poeta che progredisce per illuminazioni, Morlotti ha, a tutt'oggi, una storia che illustra quella frattura, quella crisi e la novità e difficoltà di quella condizione, con opere di arte vera e originale.

Ma sarà chiaro che l'istituzione di quel distacco, sia pur di reazione e pronto a coinvolgere totalmente il suo movimento umano, non assume in lui un carattere eversivo; pur nelle sue risposte e proposte violente egli lancia, al di là del fossato, uno scandaglio che affonda nei punti, di tutta quella grande storia che l'ha preceduto, più spessi e carichi di tensione, più ricchi di semi in disfacimento per fornire una nuova vita. Poiché la storia non progredisce per salti, ma per morti e rinascite, in un ritmo ininterrotto. Morlotti insomma parte da una continuità sotterranea, quasi inconscia e molto parziale con alcuni fatti del passato, per gettarvi sopra tutta la forza della sua diversità, all'unisono con quella della sua generazione. Quanto la pittura che lo aveva preceduto era una pittura di essenze, di immagini fisse e tendenti all'assoluto, in uno spazio di derivazione classica e in ogni caso commisurato al metro prospettico; tanto la sua è di presenze, di immagini incombenti, fatalmente innalzate alla ribalta dello spazio, che appare così tutto occupato, gremito, diffuso, carico di sostanza. Quanto il problema di quella pittura era di cristallizzare i fenomeni nella loro forma definitiva, in un tempo passato, fermarli quindi nel loro essere, in una vita conchiusa, tanto quello di Morlotti è di darli aperti nel loro divenire, nel loro fluire,

in un tempo presente, in una vita in via di evoluzione. Soffrendo continuamente dell'instabile variabilità del reale, della sua inconoscibilità per indagini assolute, totali, Morlotti cerca di darne una visione ravvicinata, parziale, mutevole. Quanto quella pittura ripuliva di ogni scoria l'immagine, lasciava depositare gli umori per rendere limpida la forma e giungere alla maggior purezza possibile; tanto Morlotti accumula e impasta detriti, frammenti, torbidi spessori per restare fedele alla stupenda impurità della vita e del reale.

Poiché il lavoro di Morlotti è tutto portato al reperimento di una realtà immediata, viva, materiale, incessantemente sottoposta ai flussi profondi di evoluzione, al compiersi e al ripetersi dei cicli vitali; quanto più è possibile lontano dall'astrazione; solo portato talvolta ad amplificarne il tono di registrazione, assai spesso però capace di stringerne i brani in una misura densa, sostanziosa. Affondato nella vita, disposto a subirne di continuo le violenze e a reagire con altrettante violenze, a istituire cioè dei rapporti diretti, immediati, di contatto, Morlotti sostiene con vigore questa pressione, il cui risultato è un'esperienza dolorosa dell'esistenza stessa. Cosicché la sua opera è tutta percorsa, tranne in rari momenti, da una vibrazione fonda di dolorosa malinconia, di umana tristizia, che si propaga attraverso gli spessori della materia o si diffonde alta nel cielo serale, su per le umide ombre dei dossi, e che la sontuosità del colore rende solo più lancinante.

Il tramite per cui si attuano questi fatti e che dà il suo vero significato alla personalità di Morlotti è il rapporto con la natura; sul quale sono già state scritte pagine esaurienti e bellissime da Arcangeli e da Testori.

Il naturalismo di Morlotti va inteso in senso molto ampio e moderno: non è oggettivo, ma soggettivo, l'unico che sia possibile nel mondo contemporaneo, e, in questo, del tutto opposto al naturalismo ottocentesco. Per il quale la natura era lontana, immensamente desiderabile, ma diversa dall'uomo; sopra vi scorreva il tempo, la luce, tutto era ordinato secondo una legge vitale autonoma, chiusa in sé, e l'uomo aveva rapporti con essa, anche diretti, anche profondi, ma per abitarvi, per contemplarla o per spaventarsene, per passarvi sopra. In Morlotti invece la natura non è diversa o divisa dalla vita, dalla realtà umana; tutto si plasma e avviene in un miscuglio, in un impasto unico, il tempo è scandito dai movimenti di questa grande massa,

assistiamo a un processo di umanizzazione della natura; che non è il teatro o un « apologo » della vita dell'uomo, ma la vita stessa dell'uomo, si identifica quindi con la sua storia, corpo caduco che si sgretola e corrompe, eroso dai suoi grandi sommovimenti fisiologici. Per questo il naturalismo di Morlotti non è lirico ma epico, non decadente ma esistenziale ed esprime un senso di instabilità, di evoluzione, di doloroso travaglio; per questo Morlotti non tradisce mai tanto se stesso come quando fa della pittura solamente « bella »: ma ciò avviene di rado. Altro che sentirsi « insetto dentro le cose »! La partita che si gioca su queste opere è ben più vasta e dolorosa, e non è lontana, mi sembra, da quella fatale, eterna, potentissima che si dibatte sul palco del melodramma verdiano; non ne è lontano, intendo, lo slancio, la disposizione, il significato, per quell'empito ansioso di captare il battito dell'esistenza, per quell'impura congerie dei mezzi, e il coinvolgere in un grande respiro sentimenti, nervi e sangue della vita.

Solo tenendo presente questo concetto di naturalismo si potrà intendere il continuo travaso che c'è in queste opere tra la figura umana o i simboli della figura umana e il paesaggio o i frammenti del paesaggio, che è uno dei problemi centrali del lavoro di Morlotti. Risulterà ben comprensibile e anzi ormai evidente a questo punto, come il mezzo che permette a Morlotti l'espressione di così profondi, oscuri e intricati grumi vitali, sia la materia; gli spessori del colore, gl'impasti densi e stratificati trovano in tal modo anche la loro giustificazione interna; che, quanto all'esterno, essi dimostravano già una ineliminabile corrispondenza col carattere della sua ispirazione, immediata, scattante, procedente per intuizioni improvvise, in crescita continua su se stessa, in preda all'irrazionalità dell'emozione.

Conosco pochissimi altri esempi, nella pittura contemporanea, di una capacità così istintiva e necessitata a usare la materia in un senso vitalmente significante, a riscattarla dall'inerzia della sua natura coll'illuminarla e farla crescere tutta dal profondo. Pittura di materia allora vuol dire rifiuto di una dimensione spiritualistica o metafisica, affondamento nel flusso del reale, verifica del nuovo rapporto uomo-natura.

Su questo fondo naturalistico di base che lo unifica, il lavoro di Morlotti si muove però secondo due direzioni che, pur essendo strette da con-

tinui rapporti e travasi ed essendo tra loro in consonanza, o talvolta anche complementari, quanto ai significati, pure possono sopportare un'indagine che le individui e ne segua lo svolgimento, e rivelano due aspetti della personalità di Morlotti, i due nuclei spirituali della sua vicenda artistica, non indipendenti l'uno dall'altro, ma senza dubbio prevalenti alternativamente.

La prima è una direzione di « figure », di opere legate direttamente, cioè per diretta trasposizione, o indirettamente, cioè per assunzione di presenza nascosta trasferita nel simbolo, a una immagine umana. È una linea prevalente nella prima parte del percorso di Morlotti e serpeggiante sul fondo della seconda, legata agli anni di più violenta formazione giovanile e, in seguito, a certi momenti più travagliati, quando i rapporti con la realtà diventano di protesta o di rivolta, quando agisce, a stimolare la sua partecipazione, il « principio corale ». Morlotti diventa allora grandioso, dilatato, duro, affronta con violenza la realtà, la frantuma, ne carica i frammenti di tutta la forza della sua passione. L'immagine acquista come un senso di incombenza antica, mito della terra e del sangue; entro le membra deformate circolano i germi della vita colta nel suo farsi; mentre le cose appaiono vive nei significati, nei simboli, presuppongono la convivenza umana. Il rischio più evidente di questa posizione è, per Morlotti, nell'amplificazione retorica, nel tono gridato e rimbombante; e l'averlo corso con decisione, anche se quasi mai concretato, è stata pur sempre una bella prova di forza, nei confronti delle diversioni formalistiche, intimiste o sperimentalistiche circostanti. Le statue di gesso, gli oggetti delle nature morte, lumi coltelli candele, i bucrani, poi le figure femminili disperate, « la donna che si lava », « le donne di Varsavia », tutte le figure degli anni picassiani, idoli feticci « testoni », grandi corpi femminili sdraiati, i disegni della resistenza, i disegni di nudi, sono i protagonisti, emblematici e dolenti, di questo lato della sua pittura.

L'altro invece è caratterizzato dai paesaggi, dalle immagini più strettamente di natura: i dossi, le costiere, gli intrichi vegetali, granoturchi, fiori, calendole, girasoli appassiti, cactus. È il lato che si sviluppa in prevalenza nella seconda parte, affiorando solo a tratti nella prima e che dura tuttora, legato a una maturazione, a un approfondimento del suo mondo, quando subentra agli ardori della rivolta una dolorosa coscienza della realtà, e un

amore sempre più spesso, sempre più penetrante e dilatato della vita, una verifica delle proprie radici originarie. La carica, nei momenti di maggior tensione, è intensissima e sprigiona splendori rutilanti, oscure profondità, ancora brandelli palpitanti di reale. Qui il pericolo è della bellezza, della sontuosità edonistica.

Ma quel concetto di naturalismo totale non si limita a questo lato, provoca e giustifica anche l'altro, anzi costituisce la base unitaria sulla quale si imprmono le due esperienze; in questo senso appunto abbiamo definito la sua novità e modernità. E a dimostrarlo, se ce ne fosse bisogno, sta una terza zona del lavoro di Morlotti, quella dove avvengono i contatti, la sovrapposizione, la fusione delle altre due. Se ne ha un primo esempio nel « Bucranio sulla seggiola », e una documentazione sempre più fitta, a partire dai « Nudi » della Biennale del 1954, per tutti gli anni successivi, nella serie di « Bagnanti » e di « Nudi », nei quali la ieraticità delle « figure » picassiane si macera, si scioglie, scende di autorità per salire di temperatura, in una inestricabile commistione di materia con l'ambiente naturale che lo accoglie. Qui, dove si attua il travaso tra umanità e natura, è forse il fulcro del naturalismo morlottiano. Dalle « Bagnanti » di Courbet, attraverso quelle di Cézanne, il processo è stato lungo e ha implicato un cambiamento completo dei rapporti con la realtà. In direzione opposta, ma quanto ai risultati coincidente, avviene l'amalgama in alcuni quadri di fiori in cui la materia vegetale assume sostanza e sensi umani, come di fantasmi bruciati, di corpi estenuati dalla ansia. Ecco apparire allora il senso del sentimento della realtà che coinvolge l'opera di Morlotti in tutte le sue diramazioni: « perché per me realtà è il sangue, la linfa, il sesso, la malinconia e la morte che circola nelle cose ».

Un tentativo di storia, anche sommaria, del suo lavoro non potrà che seguire queste due componenti nel loro sviluppo; cioè nel loro alternativo coincidere e differenziarsi.

Negli anni dal 1937 al '41, quando Morlotti cominciò la sua vita di pittore, a Milano si andava coagulando quella situazione di contrasto, morale, politico, artistico, tra i giovani e il Novecento, che aveva preso avvio dalle



Ennio Morlotti: *Paesaggio serale* (1956)

opere di Birolli e di Sassu intorno al '32 e dall'insegnamento di Persico. Guttuso aveva già iniziato il suo difficile dialogo con Picasso e, intorno all'entusiasmo del giovane Treccani, nasceva « Corrente ». La novità fortissima e il senso primo di quegli anni fu che gli artisti sentivano correre una tensione ininterrotta fra il loro lavoro e la loro vita; la compromissione morale avveniva sulla sostanza delle opere e coinvolgeva ogni cosa. Saltavano le cerniere degli schemi idealistici e si tentava un'approssimazione alla realtà di senso già empiristico e materialista.

Morlotti si avvicinò a « Corrente » quasi solo sulla base di tali interessi ideologici, quando già correva il secondo tempo del movimento, essendo ormai l'antinovecentismo che ne aveva caratterizzato il primo un fatto acquisito e superato. « Io sentivo attorno molto brivido, molta poesia » egli scrive e indica appunto l'unione dei due fattori, morale ed estetico, su cui avveniva quella rivolta. Morlotti non accettava però il senso cupo, introverso, nordico dell'espressionismo su cui essa si esercitava. Se esisteva un nodo della storia artistica d'Europa nel quale potevano essere stretti, per un attimo del loro percorso, Cézanne, Picasso e Morandi, è su quello, fosse pure un nodo ideale, che si appuntava invece il suo interesse. I paesaggi di Lecco del 1937, quello di Sanremo del '40 e i nudi del '41, rivelano, in risultati che sono già assai più che di apprendistato giovanile, la meditazione su quel punto.

Nell'ambito di « Corrente » però egli acquisiva, oltre l'impegno moralistico e il senso « corale » del lavoro e della vita, altre cose: l'uso della materia espressiva, che aveva in Italia, in questa accezione, il solo precedente delle opere di Morandi intorno al 1930; e l'invenzione dei cosiddetti « equivalenti pittorici », cioè di immagini di oggetti carichi di significati simbolici, allusivi a condizioni politiche o morali, di chiara desunzione picassiana. Infatti già alla fine del '41 e nel 1942, quando comincia la sua vera storia pittorica in un gruppo di paesaggi di Brianza e nella serie di tele con « le statue », si riscontrano quelle novità. Ecco così che la partenza di Morlotti avviene nelle due direzioni indicate. Nei paesaggi prende subito slancio la poesia del « naturale », il senso umido, profondo, viscerale della terra che cresce, in una materia che è già germinativa, ma sottilmente, dolcemente

addensata, fonda e luminosa a un tempo. La serie delle « statue » costituisce il primo accamparsi incombente della « figura » sullo spazio teso e ravvicinato, in una frontalità quasi minacciosa; non siamo ancora alla presenza umana diretta, ma questi enormi gessi, nel loro immobile emblematismo, ne accampano già i diritti.

Intanto i tempi incupivano; l'impegno di ognuno di quegli artisti diventava sempre più di lotta. Nel '43 « Corrente » era finita; De Micheli pubblicava i versi di Eluard su Picasso con i disegni preparatori di « Guernica »: il pugno stretto sul pugnale spezzato, la testa del toro, il cavallo inginocchiato, la donna urlante; Testori curava per le edizioni di « Pattuglia » un « Omaggio alla pittura », centrato, quanto ai giovani, sui nomi di Guttuso, Cassinari e Morlotti, e intanto metteva in guardia dal pericolo di una « estetica della rabbia ».

Ma la « rabbia » di Morlotti nell'anno 1944 era vera e dolorosa; e trovava il suo sfogo nelle opere: ancora, contemporanei, « paesaggi » e « figure ». I paesaggi dipinti tra Mondonico e Monticello, si caricano di drammaticità, i piani cromatici della costiera che sale sono tutti rinforzati da cupe sottolineature, che si affondano come ferite; al di sopra il cielo si stende liscio e impassibile.

Sul tavolo di uno squallido interno, nell'ora tetra del coprifuoco, la candela picassiana illumina a guizzi un'apparizione nuova, quasi fantomatica: la statua di gesso ha perso il suo carattere di relitto accademico, la sua salute di emblema affiorante dall'antichità, la sua massiccia e tranquilla stabilità; è diventata un oggetto corroso e contorto dalla guerra, trapassato dai solchi neri dell'angoscia, ghignante nella materia rappresa. Nella notte la donna si è seduta accanto al tavolo, imbambolata in una smorfia di terrore, e ha iniziato un tragico « colloquio ». E quando l'alba riempie di triste, fredda, gialla luce la stanza, la statua è ritornata, sul fondo, un oggetto di gesso, « la donna che si lava » è in preda alla disperazione. In « Natura morta con candela e statua » (Coll. Bocchi, Parma), in « Donna e statua » (Coll. Cumani, Milano) e nella « Donna che si lava » (Coll. Usielli, Milano) queste vicende dell'anno 1944 sono tutte di rabbiosa disperazione. L'operazione è esperita sul Picasso del 1937, « Guernica », « La donna che

piange» ecc., ma la secchezza, la slogatura formale di quelle è travolta, in Morlotti, dalla piena della materia che cola tra una commessura e l'altra, cresce lentamente in una durata ossessiva, soffocante, come in un De Staël più risentito e reale.

Il 1945 è un anno di pochi quadri, invece di molte grida, di entusiasmi, di articoli e manifesti. Sono rimaste ancora le statue, ma, tenere ora di chiara luce, si è dispersa attorno a loro l'aria anneggiata di fumo delle stanze chiuse. Ed ecco che, in un'opera eccezionale, il « Bucranio sulla seggiola » (Coll. Bocchi, Parma), avviene per la prima volta, ancora per timida intuizione, l'unione delle due componenti poetiche morlottiane: il quadro è di « figura », strutturato nella solidità, nell'incombenza emblematica di riverbero ancora cubista, ma il colore, la fermentazione della materia sono di « paesaggio ». Il bucranio non è più un simbolo di protesta e di morte, secco di ossa, ma, nel colore morbido, denso, lucente, sembra impastato di erba e di grano, grande e paziente protagonista del quadro, ammasso di materia naturale, brulicante di vita e di fermento, come lo saranno tra poco i paesaggi estivi del '46.

Ecco infatti in quell'estate un empito gioioso e improvviso gonfia l'ispirazione di Morlotti; lontano dall'ambiente milanese, dove le suggestioni del mito di «Guernica» erano ancora fortissime, lontano anche dalle sue stesse violenze verbali stese solo qualche mese prima sulle pagine della rivista «Numero», nella solitudine della terra, Morlotti compone, in una serie di «meriggi», una sinfonia «naturale» accesa, densa, complessa, luminosa: la luce bruciante e sfatta abbacina la terra che cresce alta contro il cielo nel brillare dei colori; da questi quadri sale un canto lento, disteso, saturo di poesia. Il 1946 è un anno fra i più ricchi della vita di Morlotti: folto di opere, di ispirazioni, di tentativi diversi. E se da un lato si ha quella prima grande esplosione di poesia naturalistica, dall'altro nasce una varietà bellissima di «figure»: dai «bucrani», maschere digrignate dal colore spento, terroso, quasi aspro, simboli dell'alta, precaria, fonda malinconia dell'esistenza, alle figure femminili sedute, deità immani e terrene, impastate di mistero prepotente e di miseria umana, alle tragiche «Donne di Varsavia», che preludono al periodo strettamente cubista. I due motivi fondamentali della personalità poetica di Morlotti si presentano ora turgidi, frementi,

danno luogo, nella fusione e nell'approfondimento creativo, a un'arte civile, reale, basata sull'uomo.

Quando finì l'anno e la foga si era estenuata, rimanevano, all'estremo limite, le « Donne di Varsavia », grido libertario e civile, nel senso che avevano potuto esserlo, nei loro momenti di ingorgo umanitario, Delacroix e Courbet. Rimanevano però a indicare una direzione di realtà incubata e franta, una realtà da governare e costringere, da rinchiudere nelle scaglie rigide della volumetria cubista.

Morlotti va a vivere squallidi mesi invernali a Parigi, lavora insieme a Birolli, e subito capisce l'inutilità dell'esperienza; il post-cubismo francese, di marca formalista, che sclerotizzava e scheggiava l'immagine come uno specchio frantumato, non aveva a che fare con la potenza di violare, di impastare, di coinvolgere, che era quanto Morlotti amava in Courbet e in Picasso. Ne rimaneva invece intrigato Birolli, artista di pasta più tenera e intellettuale: « Io ho deciso di restare, perché non posso intaccare per primo la mia vita di artista ... Morlotti non crede di potersi servire della Francia, si ostina a dire che ha perduto il suo tempo » scriveva a un amico nel maggio del 1947.

Ma sul mare di Antibes le dimensioni potevano invece aggiustarsi, dilatate tra luce e aria. Le donne sacre, idoli ingrati e crudeli, accampano le loro moli su un chiaro orizzonte. Tutto il lavoro di Morlotti di questi anni, fino al 1952, mira a coinvolgere più duramente la realtà, l'incombenza emblematica e materialistica della realtà. Ma l'operazione non riesce del tutto. Lo sciogliersi e sfoltirsi della materia è sempre un pericolo per Morlotti: il colore non è più grondante ma liscio, non luminoso ma illuminato, i neri grafismi non sono più incisure profonde della carne, ma contorni. Siamo a un'enfasi, a un gonfiarsi di volumi, non riscattati, com'era nelle « figure » degli anni precedenti, dalla imposizione umana, dalla consistenza terribile della materia, dall'approfondimento del rapporto uomo-natura, dalla necessità civile. Pure, alcune di queste grandi donne si accampano con tale perentorietà nello spazio, sono così provocanti o dure che non sapremmo dimenticarle del tutto; costituiranno sempre un passaggio obbligato tra le « figure » del '44 e '45 e le « bagnanti » degli anni successivi.

L'anno 1952 è ancora cruciale per Morlotti: la foga di immergersi nella natura, di coglierne il respiro bruciante o umido, di commisurarvi, grumo a grumo, la vita umana, che nel 1946 era passata furibonda come la ventata di un nembo, comincia ora a salire pesantemente come un'acqua lenta e cupa; il grido che era nelle opere del 1946, la dissonanza di quelle cubiste, diventano ora un rombo sordo, cupo, ininterrotto. Il colore si infittisce di tono, si carica, fibra a fibra, di una luminosità densa, di crepuscolo; le strutture cubiste cominciano a essere corrose dall'ingrinarsi appena percettibile della materia, della luce verde che viene dai campi.

Se in questo periodo Morlotti poté essere incluso nel «gruppo degli Otto» non fu per sua debolezza, ma per incomprendimento di Lionello Venturi: che la sua pittura potesse stare a mezza via tra il puritanesimo astrattista e la corruzione realista, era una trovata semplicistica, che non teneva conto della reale concretezza dei fatti artistici, soprattutto ignorava la carica vitale sprigionata da queste opere. Che era tale da far saltare in poco tempo, e del tutto, l'intelaiatura cubista, del resto ridotta ormai a non più che un traliccio cigolante, e a raggrumarsi nella serie bellissima di paesaggi dell'anno successivo, 1953, nei quali la costa alta di terra si accampa di nuovo frontalmente a riposare immota sotto il gran cielo. Il salire lento dei «dossi» del '46 è divenuto qui dirupato strapiombo, come di un taglio geologico che metta in mostra gli strati, le falde, le foreste carbonizzate, le radici e il sangue. La materia, già ispessita, sta diventando carica, profondamente «naturale»; sempre più, negli anni successivi, '54, '55, '56. Il suo significato è da cercarsi ora in quella sacralità, «cioè la sua crescita naturale, il suo divenire insomma realtà storica», di cui parla Testori. Alcuni paesaggi di questi anni e un gruppo di quelli del '59 sono, insieme ai paesaggi dipinti da De Staël a Honfleur nel 1952 e '53 e a quelli di Permeke più densi di luminoso, mielato fango, con parità di significati, le opere più potenti, suggestive e poetiche che siano nate nei nostri anni in Europa, lungo questa direzione.

Da questo momento Morlotti porta avanti senza soste e infittisce di sostanza il suo rapporto con la natura, cercando di giungere a un punto in cui l'apertura sentimentale e dolorante del proprio cuore si verifica in un paesaggio, in un campo di granoturco, in un mazzo di fiori, con la fatale

inevitabilità di un elemento naturale che segua il suo ciclo: questo processo giunge al culmine nel 1959. E intanto su pochi temi, seguiti con monotona, convinta testardaggine, egli orchestra un flusso di sensazioni, un rimando di fatti, un ricordo grave e poetico di immagini; è difficile trovare, se non in Morandi, una monotona reiterazione che sia piena ricchezza, come nello sviluppo di questi pochi motivi.

Il paesaggio dell'Adda; dapprima costa terrosa, impastata del verde fitto dei declivi, fondo ed oscuro sotto l'ombra della sera, del rosso cupo di tronchi o frutti macerati, del giallo delle stoppie marcite, versante che sorge dal tremolio denso dell'acqua e lancia nel cielo serale, che ha raccolto l'ultima luce, il suo riflesso verde e viola; poi solo spandersi denso e macerato della costa che non ha più confini, di acqua o di cielo, ma tutto assale, spre-me, diffonde, senza radici o crinale, in un impasto unico di materia, colore, luce, in un rombo lento, sotterraneo, cupo. È chiaro che a questo punto non è più questione di paesaggismo o di naturalismo in senso tradizionale; sono completamente rotti o alterati i rapporti di valore in quel senso, poiché attraverso il nuovo impasto naturalistico sono narrati fatti umani. E si dovrà riconoscere che in queste opere non si tratta di paesaggio lombardo, ma di uomo lombardo.

O i motivi di granturco: che iniziano nel 1954 con un grande quadro ("Motivo di granturco", Coll. Rolando Marchi, Milano) fervido di luce primaverile, nascente accumulo di verdi teneri, di gialli densi e opachi, di rossi improvvisi e grondanti, come per un sangue rappreso; e poi di seguito si fanno autunnali, premuti da ottuse tristezze, scabri nella patina rugginosa dell'ottobre.

O i mazzi di fiori: dai colori riarsi, abbrustoliti, ottenebrati di terrea luce, oppure ancora densi di spessori umorali, distillati ora goccia a goccia, come per dolorosa trasudazione di sacre estasi; così intensi e fantomatici, alcuni, da ricordare nella materia, nel tono, nella mestizia il « San Francesco » di Del Cairo; o la sbrindellata opacità di miseri vestimenti nei « poveri » di Ceruti.

E anche in questi anni cade, a intervalli, ma senza abbandoni, il momento delle « figure »: sono sempre nudi femminili e cominciano con una serie di « studi » esposti alla Biennale del 1954 e poi distrutti; così li descrive

Arcangeli: « comparvero alla Biennale, allineate sulla stessa parete, cinque figure, cieche come la cecità di chi le aveva dipinte, gialle come terre di fiume, come granoturco urgente nel campo. Stavano una accanto all'altra, dense veroniche della materia che sommergeva il manichino umano. Non diversamente, secondo un effetto plastico di crescita dall'interno, crescevan sulla pietra, in antico, a Modena, i corpi di Wiligelmo ». Questo senso di nascita dal pullulare fitto della materia si rafforza nelle opere successive della serie, nelle « Tre grazie » del '55, dove l'immagine umana vive per il condensarsi della sostanza carnale che satura l'atmosfera, o nelle « Bagnanti » del '56, del '57, del '59, dove l'impronta dei corpi si raggruma, nasce e di nuovo si espande, si dissolve, in una osmosi continua di materia, dall'ambiente alla figura, dalla terra alla carne, da questa alla vegetazione. Queste opere complesse, affascinanti e infinite, dove l'artista sembra voler raggiungere il mistero originario dell'essere, sono testimonianze vere della condizione impura, ambigua, dispersa dell'uomo di oggi. Rappresentano anche uno degli esempi più cospicui e poetici di informale italiano.

Poiché non è dubbio che l'influenza della poetica informale abbia agito sul lavoro di Morlotti almeno fin dal 1953; e che egli l'abbia saputa ritorcere in una originale cadenza è ancora una prova della sua autentica personalità.

Nel 1958 sui paesaggi di Morlotti cala un velo di tristezza: la luminosità si attenua, scompaiono i colori rutilanti, una indistinta, monotona pasta viola si distende e occupa tutto l'orizzonte; e nello stesso tempo violente, rabbiose incisure solcano, profondamente e all'impazzata, la materia. Forse Morlotti ha sentito che il suo colore si andava impreziosendo, gemmava di troppa « bellezza » il quadro e che l'immagine poteva estenuarsi, perdersi in una naturalità non più approfondita. Lo riprende l'antica « rabbia », l'antica ansia di partecipazione umana; allora con un nuovo slancio tenta di portare alle estreme conseguenze quel rapporto uomo-natura; giunge così sul 1959 a dipingere alcune « Bagnanti » e un gruppo di « paesaggi » in cui quel rapporto è diventato ormai un'identità ed è raggiunto forse il massimo punto di potenza espressiva e poetica del suo naturalismo.

A una tensione così intensa non era possibile resistere per molto. Negli anni successivi Morlotti tenta una diversione con viaggi e permanenze nella

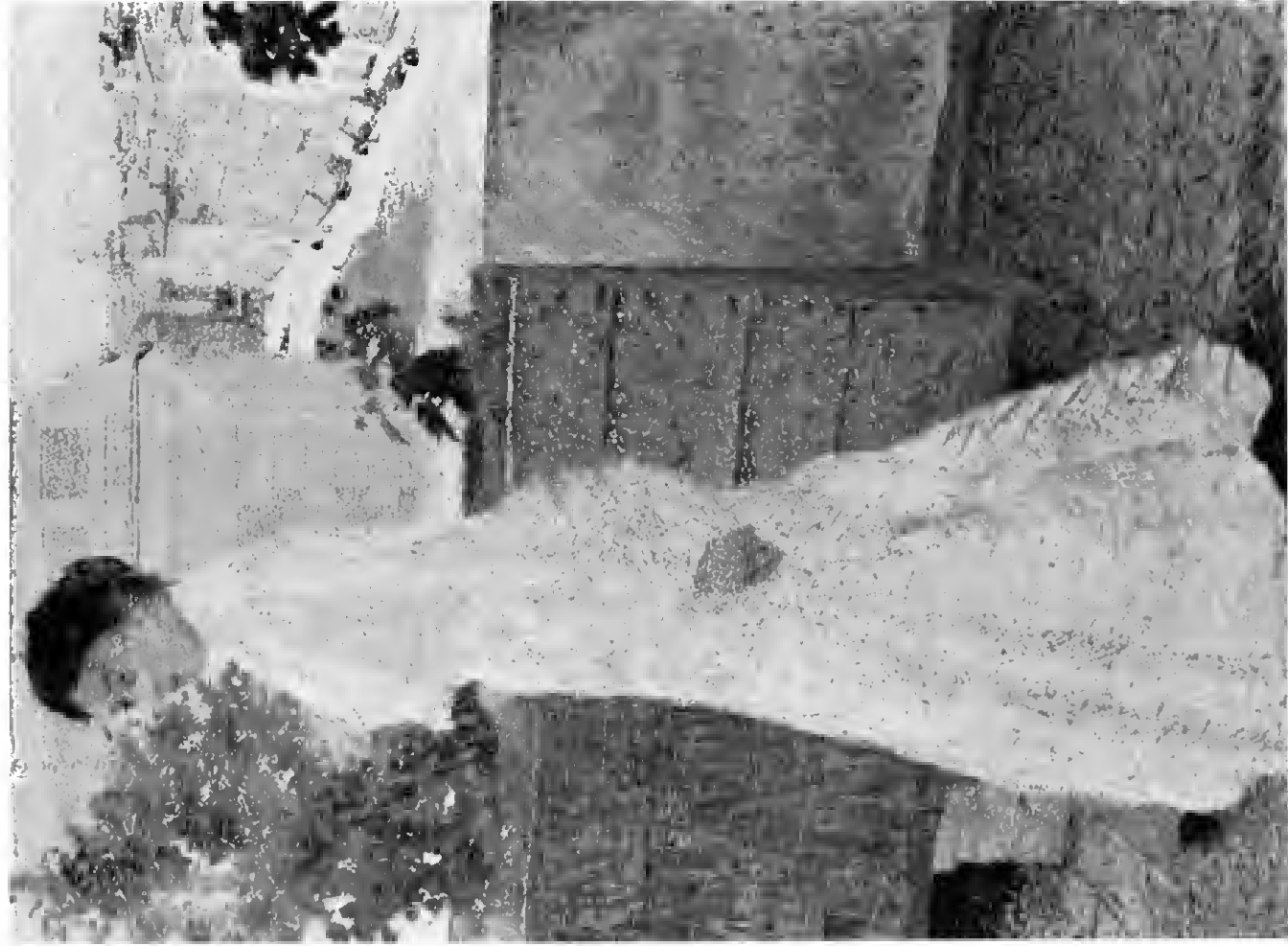
Riviera ligure e in Inghilterra. È evidente, nella scelta dei paesi, la ricerca di una misura più limpida, rappresa, essenziale; una stanchezza della materia, una nuova reazione, di segno contrario, contro il grido, la violenza, la « rabbia ».

Dalla Liguria ha portato « paesaggi di ulivi », « tralci di limone », più teneri e illimpiditi, magri, lunari; e grandi « motivi di cactus » in cui, pur nell'assottigliamento della materia, nulla si è perso dell'intensità luminosa, espressiva, poetica di prima. Dall'Inghilterra rare, piccole « nature morte », tutte rapprese di tono, dove è condensata l'umana malinconia della *home sick*, casalinghe, monotone immagini.

Ora Morlotti sta lottando nuovamente per la « figura », sempre più umanamente ricco e vorace: grandi corpi si perdono nel viola cupo della sera, impronte ancora affiorano, ancora sprofondano. Morlotti di nuovo sperimenta, mette in gioco tutto: perché « l'arte » egli dice « è una corsa nel buio ».



3 - Giacomo Balla: *Il saltimbanco* (1902)



4 - Giacomo Balla: *Ritratto all'aperto* (1902)

Le idee contemporanee

L'ALIENAZIONE E RACINE

Abbiamo visto in questi ultimi tempi tornar fuori il concetto d'alienazione per dar conto di una particolare narrativa che ha preso a soggetto l'industria in corso di diventare a sua volta un concetto, e quindi « aliena » dalla sua realtà, e i rapporti dell'uomo con essa. È stata una fiammata, ma tale da potersi riaccendere da un momento all'altro perché le braci covano sotto la cenere. E si son di nuovo viste affiorare le definizioni classiche, apparentemente vicine e pur così lontane — e se dicessimo apparentemente lontane eppur tanto vicine potrebbe sembrare che fossimo egualmente nel vero — sotto le quali, come del resto a suo tempo, si nasconde il convincimento che quel concetto abbia una funzione dialettica e contingente, da poter essere anche transitoria così da meritare che si tenti di risolverlo praticamente; oppure che il suo significato riguardi indefinitamente la natura dell'uomo, costituisca quindi il termine fisso di confronto tra l'uomo e la sua realtà. Due interpretazioni entrambe classiche, ma la prima di pretta osservanza classista. Ora, nella discussione sorta a proposito dell'uomo — operaio o dirigente — alienato nell'industria, era evidentemente l'interpretazione classista che tendeva a prendere risalto; l'interrogativo posava sempre sull'uomo, ma nell'altro piatto della bilancia gravava l'industria come divoratrice d'individualità. Era quindi tanto più interessante, tanto più istruttivo dover constatare invece la confusione dei linguaggi, cosicché non solo Marx ma anche Hegel ne sarebbero rimasti inorriditi. Fino al punto che parve talvolta ai lettori di veder usare il vocabolo nel senso semplificato che esso possiede sulla bocca dei legulei, una rinuncia, ma quanto involontaria? a un bene; nel caso in questione, a un bene astratto.

È quanto accade allorché si tirano fuori definizioni vecchie, anche se per questo non meno vere ed essenziali, come se fossero delle scoperte; un difetto di provincialismo di cui la cultura italiana, anche quella con l'iniziale minuscola che ha per agone i rotocalchi, va lentamente guarendo. Un difetto tuttavia che cesserebbe subito di esser tale se di alienazione si parlasse senza mescolare le idee originali, e in termini storici; senza voler pretendere che solo da questo momento esse siano diventate un ingrediente della

critica, il che è davvero arbitrario. Nessuno disconosce, è ovvio, l'efficacia di certi vocaboli in qualità di nucleo vitalizzante, specialmente quando si prestino a interpretazioni discordanti; essi hanno una forza d'attrazione quasi perversa, e il vocabolo alienazione è uno fra questi. Ma gli slogans servono di più alle fascette editoriali che alla critica, la quale è tanto più efficace e duratura quanto più sa rinunciare e si adatta ad usare un linguaggio tecnicistico soltanto se per necessità di chiarezza. Così, quando accade d'imbattersi in un ricorso all'alienazione per spiegare l'eros raciniano, il primo moto è di diffidenza, sebbene il nome dello scrittore Roland Barthes, autore di quel *Le degré zéro de l'écriture* che ha ridestato tanti problemi, ispiri piuttosto fiducia. La tenzone Racine-Barthes rappresentata vigorosamente nel lungo studio *Sur Racine* (Aux Éditions du Seuil, 1963), finisce ad ogni modo con l'avanzare alcuni suggerimenti sempre su questo argomento rispolverato.

Esso può venir usato anche in altre accezioni oltre a quelle specificate non appena si decida di usar violenza al concetto originario. Che cosa vuol significare, ad esempio, una frase del genere: « *Ce que Racine exprime immédiatement c'est donc l'aliénation, ce n'est pas le désir* ». Vien fatto di pensare innanzitutto che l'alienazione sia un elemento cosciente della sessualità nei personaggi raciniani. Eppure sembrò genericamente fin qui, viceversa, che elemento fondamentale dovesse esserne l'ignoranza e non la percezione del proprio stato. Alienandosi ai « corpi avversi » chi nutre una passione amorosa e la va, come accade nella prassi corrente del caso clinico, analizzando indefessamente nell'angoscia e nel dolore, mostra di esserne non solo edotto, ma l'unico a conoscerne tutti gli aspetti, che appunto senza tregua sonda e su cui s'arrovella. La situazione finisce col risultare la medesima della cristallizzazione stendhaliana: una situazione di cui non si può venire a capo, ma non certo per difetto di conoscenza. Attraverso una situazione del genere, attraverso l'alienazione che essa contempla e magari presuppone, si giunge perfino a una rarefazione del sentimento, a un prevalere dell'intelletto nel determinare, nello scatenare i moti — anche quelli dell'animo — prevedibili nella circostanza. In questo caso, l'alienazione finisce dunque con l'equivalere al gesto — sia pur contenuto e da risolvere tutto in profondità — che si compie non appena la tensione amorosa arriva al suo acme, quando l'intensità della passione sfiora l'odio.

« *C'est donc l'aliénation qui constitue l'Éros racinien. Il s'ensuit que le corps humain n'est pas traité en termes plastiques, mais en termes magiques* », e più oltre, sempre il Barthes: « *Le corps racinien est essentiellement émoi, défection, désordre* ». Dove la tesi della portata intellettualistica da attribuirsi al concetto d'alienazione, è ripresa quasi con violenza; è avanzata dopo esser stata fornita di un sottofondo quasi metafisico. Siamo in presenza di una rarefazione dei concetti classici; portata tanto innanzi da farne perdere perfino le tracce? o non è, a tal riguardo, che apparenza? In realtà l'accezione barthesiana dell'alienazione, per il grado d'intellettualismo del quale è contestata e nel quale, si badi bene, si risolve, tocca al termine di un lungo, e ad occhio nudo forse invisibile arco, il concetto hegeliano non appena l'oggetto della passione si dissolve nella passione stessa. Ed anche là dove Barthes dice che « *seul l'héros tragique est divisé* », reca forse senza neppure accorgersene un'ulteriore pietra alla propria concezione dell'alienazione; parafrasando, si potrebbe dire addirittura che l'alienato è diviso per principio, che in lui coesistono una duplice realtà, verità e via discorrendo. Ma a questo punto siamo arrivati — meglio è dire: retrocessi — a Pirandello.

È dunque consigliabile di usare con cautela termini provvisti di un loro significato storico, quindi preciso, tanto più quando più sembrano prestarsi all'ambiguità e all'equivoco; se no, se tanto mi dà tanto, la vita dell'uomo diventerebbe un continuo processo d'alienazione spicciola, cosciente o meno. E ad esempio, alle abitudini proprie, agli usi e ai costumi imposti dalla collettività; agli affetti umani e alle risorse dell'intelletto. La sfumatura pessimistica di cui il vocabolo è aureolato, l'invito sottinteso rivolto all'uomo perché stia in guardia, perderebbero il loro senso in un embrassons-nous di cui non si valterebbe mai abbastanza il rischio.

ALESSANDRO BONSAINTI

LA POESIA CHE SI FA

Alle volte mi domando se non sia venuto il momento, ormai, di parlare, della poesia che si fa, che si sta facendo e non più, o non soltanto, della poesia che si dovrebbe fare. Lo so che è difficile: la tendenza ad affrontare l'argomento in termini profetici o precettistici è così diffusa, così radicata, che sfuggirvi costituisce un grosso problema, e non soltanto di coscienza. D'altra parte, non sono tanto ingenuo o tanto subdolo da non sapere, o da voler ignorare, che il modo migliore per giustificare e sostenere una tendenza è proprio quello di descriverla come se fosse in atto. Ma insomma, con tutte le riserve e i sospetti del caso, questa esigenza c'è, mi sembra, e si avverte: l'esigenza, dico, di ristabilire la direzione normale del rapporto fra poesia e discorso sulla poesia; di partire dall'oggetto e non dalla profezia dell'oggetto; l'esigenza, ecco, di riattaccare i buoi davanti al carro.

Ma esiste, poi, questo oggetto? Esiste, è concretamente raffigurabile, descrivibile una poesia — chiamiamola così — dei giovani? Non cadremo parlandone, pretendendo di descriverla, nella stessa illusione nella quale si è caduti durante gli anni dell'immediato dopoguerra quando si parlava, come se esistesse, di una nuova poesia che allora, lo si è capito in seguito, non esisteva affatto, non esisteva ancora?

Il rischio c'è, d'accordo: ma è un rischio che tutto sommato non mi dispiace di correre. Diciamo, dunque, che questa poesia — una poesia dei giovani — esiste; e che se esiste sarà anche possibile dirne qualcosa, tentare di capirla e di descriverla, fare qualcosa di diverso da quello che si è fatto per tanto tempo e cioè inventare, ipotizzare via via (magari senza darsene l'aria) l'oggetto del proprio discorso. Sarà possibile, insomma, fare o almeno

cominciare un discorso *de jure condito* al posto del solito e in fondo inesauribile discorso *de jure condendo*.

Per tentare questo discorso *de jure condito*, questo principio di descrizione, c'è un primo malinteso possibile da chiarire in via preliminare. Sfogliando una buona parte delle più quotate riviste di letteratura (e ormai persino, a quanto sembra, le pagine dei nostri maggiori quotidiani), non si può evitare la sensazione che la poesia dei giovani sia nettamente dominata, oggi, dalla tendenza alla sperimentazione linguistica, da una ricerca veramente infaticabile di nuove tecniche espressive, e sul piano pratico, sul piano per così dire dei risultati, da manifestazioni di rottura formale di tipo assolutamente avanguardistico. Ora, io credo che l'oggetto che vogliamo descrivere non sia affatto questo, e lo credo per una ragione molto semplice: che queste poesie, come tali, non esistono. Non esistono, né più né meno di come non esistevano le poesie d'intonazione epico-sociale, le inchieste e i racconti in versi di cui parlavano i sostenitori della rivolta antilirica e antiermetica del dopoguerra. Esistono come fatto grafico, si capisce; esistono come libri di singoli, come pagine di rivista, come antologie: ma non esistono come poesie. Sono, in effetti, un'altra cosa: dei trattati d'estetica in versi, delle dichiarazioni di poetica in versi, dei manifesti, dei progetti di poesie, se volete; degli ingegnosi progetti, magari. Manca loro la dimensione fisica e, per chi sappia cos'è, inconfondibile della poesia: il corpo, le membra, i nervi della poesia. Manca la poesia come fatto naturale.

L'oggetto da descrivere, ripeto, non è così, nonostante la violenza e la crescente estensione dei fenomeni di questo tipo. L'oggetto da descrivere (e sono, si capisce, piuttosto imbarazzato e anche perplesso nel dirlo: ma ho già detto che accettavo una dose di rischio), il vero oggetto da descrivere è, a mio parere, stranamente vicino — vicino, certo, quanto può esserlo un organismo vivente a una tavola anatomica — alle ipotesi, ai fantasmi, alle farfalle goffamente inseguiti ai tempi del realismo postbellico. Quelle ipotesi che ci sono parse così ingenui e lontane — ipotesi, ricordiamo, di una condizione poetica *diversa* dalla condizione lirica; di una feconda corruzione dei modi « alti » della poesia ad opera dei modi « bassi » della prosa; di una salvezza, all'interno dello spazio poetico, di interessi e fermenti narrativi; di un concreto rapporto di riferimenti e prelievi fra linguaggio della poesia e lingua parlata, e così via —, quelle ipotesi mi sembrano oggi in buona misura attuate, verificate in poesie che si fanno, che si stanno facendo, che cominciamo a leggere.

Che queste poesie, poi, siano davvero soltanto di giovani, o siano invece — come in effetti sono — anche (o soprattutto) di poeti che appartengono (come Mario Luzi, come Vittorio Sereni) a una generazione precedente, conta fino a un certo punto; o meglio, conta ma in un senso che per me è positivo, che non ostacola ma anzi aiuta le ipotesi che stiamo facendo. Un Luzi, un Sereni sono immediatamente *al di là* di una generazione di poeti che si è bruciata nella fase della polemica e della contestazione (e penso, fra gli altri,

a dei poeti autentici: a Pasolini, per esempio), così come i giovani ai quali intendo riferirmi ne sono nettamente *al di qua*. Ho fatto il nome di Pasolini: Pasolini è un poeta tipicamente di crisi, di transizione; in Pasolini le strutture di un discorso lirico intensamente privilegiato si screpolano, si anneriscono, si contorcono (e tendono, sovente, alle rigonfiature, alla deformazione manieristica) nello sforzo di contenere, di riuscire ad accogliere *altro*, la sagoma di una realtà non lirica, non privilegiata... Mentre nelle ultime poesie di Sereni, o nell'*Onore del vero* di Luzi, ecc., guardate come il discorso è profondamente pari ai propri oggetti, calibrato su di essi, sempre giusto di tono, mai disposto a tentazioni decorative o al drammatico sotterfugio del falsetto.

Credo che anche la poesia dei giovani, dei giovani impegnati oggi nel senso preciso della poesia, si muova proprio in questa direzione, al di sopra (intendo: sopra le cicatrici) della crisi autentica e comunicata di un Pasolini o di un Fortini e all'asciutto dalla crisi volontaria e ipotetica, e per definizione incomunicabile, dei nuovi avanguardisti. È mossa, questa poesia che alla fine vorremmo descrivere, da una profonda esigenza e volontà di figurazione; dalla scoperta, sentita come vitale, di un rapporto « in vista » con gli oggetti colpiti dall'esperienza del poeta e con i diversi strati della sua biografia; dal bisogno di compromettere la stabilità delle proprie quote espressive scendendo di continuo al livello del parlato, dei linguaggi pratici, della pura materia. Nello stesso tempo, è una poesia che si riconosce come tale; che accetta e sopporta la propria esistenza, l'esistenza del proprio specifico spazio e oserei dire della propria dignità senza abbandonarsi a isterismi, a macabre crisi autopunitive.

Fare, a questo punto, dei nomi, degli esempi (abbiamo ricordato, è vero, solo il non proprio giovane Luzi e il non proprio giovane Sereni) ci porterebbe lontani, in un campo di difficili distinzioni. È chiaro che ciascuno di noi ha in mente una sua essenziale antologia, in nome della quale, in fondo, sente di parlare e avanza le sue ipotesi, tira le sue conclusioni, ecc. Ma lasciamola riposare, questa antologia; lasciamola crescere: stiamo a vedere se le strutture e il titolo che le daremmo adesso saranno confermati col tempo. C'è, intanto, un'ultima osservazione che vorrei fare. Ho parlato, all'inizio, dell'opportunità di non invertire la direzione e i tempi del rapporto fra creazione poetica e discorso sulla poesia; di non mettere, avevo suggerito, il carro davanti ai buoi. Poi, invece, ho finito col supporre che nella poesia che si sta facendo, nella poesia dei giovani, sia riscontrabile una ripresa concreta e corposa, concretamente poetica, di esigenze e motivi che sono stati — proprio sul piano del progetto irrealizzato e della proposta — del realismo postbellico. Ma a me non sembra (questo vorrei dire, per concludere) che ci sia contraddizione fra i due rilievi ricordati. Se è giusto chiedere alla critica di stare ai testi, di non forzarne in senso programmatico e precettistico la lettura, è però inevitabile ammettere che la poesia non viene sempre necessariamente *prima* delle definizioni e dei tentativi di poetica. A volte la poesia più che inventare ritrova, e fa stranamente, inaspettatamente vivere. E può dunque aver

trovato, a un certo punto, i frammenti di una volontà, di una tensione altra volta sconfitte; può aver recuperato questi frammenti, averli inglobati, inghiottiti e, a distanza di anni, fatti finalmente vivere.

Mi rendo conto di essere piuttosto lontano, dicendo questo, da una teoria che oggi va per la maggiore, quella del continuo consumo e della necessità di un continuo ricambio dei mezzi della comunicazione estetica. Ora, può darsi, anzi è senz'altro probabile che questa necessità si avverta al livello dei progetti e dell'elaborazione delle ipotesi espressive; ma sul piano delle cose che si fanno, della poesia che si fa credo che le cose non vadano per niente così. La poesia ha un passo tutto diverso, un passo molto più lento e più lungo che non coincide affatto con il ritmo veloce secondo il quale si evolvono il gusto, le mode, le tentazioni dell'ideologia letteraria. Ieri, quando si parlava di realismo, di una poesia impegnata nel senso della realtà e della storia, la poesia che si faceva, che si è fatta è stata, in fondo, l'estremo illuminarsi — vivido, a volte anche drammatico — della stagione ermetica. Oggi che si parla di poesia sperimentale, di rotture formali, di una nuova avanguardia, la poesia che si fa — dico: la poesia — è invece una poesia decisamente compromessa con i diversi piani e con le molteplici asperità del reale; una poesia di oggetti, di storie e di figure. Ancora una volta, insomma, la poesia ci appare come uno spazio molto preciso compreso fra due terreni vaghi esplorati o da esplorare, come un corpo solido in equilibrio fra due diverse astrazioni.

GIOVANNI RABONI

TECNOLOGIA E UMANESIMO

Siamo nell'«epoca della macchina»?

Forme rudimentali di macchine si riscontrano in epoche assai remote, le macchine automatiche per la filatura e la tessitura non sono cosa d'oggi, e comunemente l'inizio della grande trasformazione industriale si fa coincidere con l'invenzione della macchina a vapore di Watt. La meccanizzazione e l'irreggimentazione non sono fenomeni nuovi nella storia. L'esercito e le banche hanno ricercato e perseguito quell'ordine che ha poi trovato un'attuazione più razionale nelle fabbriche. Quello che fa apporre semmai l'emblema della macchina al nostro tempo non è perciò la meccanizzazione in se stessa: il fatto più importante è che oggi la macchina sembra protesa alla conquista del suo inventore, dell'uomo, e questo, d'altronde, sembra talora sul punto di arrendersi ad essa.

È necessario quindi cercare di fermare l'offensiva della macchina sottomettendola alla volontà dell'uomo; ma prima di tutto è necessario comprenderla. Comprendere la macchina non solo è un primo

passo verso un nuovo orientamento, della nostra civiltà, ma è un mezzo per la comprensione della civiltà e la conoscenza di noi stessi, avverte Mumford.

Il mondo della tecnica non è isolato e racchiuso in se stesso, ma reagisce a forze ed impulsi che vengono da punti apparentemente lontani dall'ambiente che lo circonda. Bisogna perciò tentare di comprendere le proprietà caratteristiche del nuovo ordine cui andiamo incontro e bisogna cercare di definire le proprietà specifiche di una tecnica posta al servizio della vita, le proprietà che la distinguono sul piano morale, sociale, politico, etico, dalle forme più rozze che l'hanno preceduta: « Lo studio delle origini e dello sviluppo della tecnica moderna », afferma Lewis Mumford, « costituisce la base per comprenderne e rafforzarne l'attuale rivalutazione, e la rivalutazione della macchina è forse il primo passo verso il suo controllo ». Si deve insomma far sì che il progressivo affermarsi della tecnica non si traduca in una meccanizzazione dell'uomo ma in una umanizzazione della macchina.

Franco Ferrarotti nel suo volume *Macchina e uomo nella società industriale* (ERI, Edizioni RAI, Radiotelevisione italiana, Torino, 1963) non imposta il discorso sulla ormai tradizionale e un po' vieta contrapposizione uomo-macchina che dà luogo all'altra, ugualmente ingiallita, umanesimo-tecnologia. Sono entrambe contrapposizioni in sé tutt'altro che gratuite e che possono ancora servire come punti di riferimento in uno studio critico del problema, ma che non vanno comunque prese alla lettera.

Va detto subito che uno studio veramente obbiettivo sulle relazioni fra umanesimo e tecnologia si presenta sempre arduo dato che le vie di comunicazione fra i due territori sono ancora scarse e alquanto impervie: non è raro il caso in cui qualche « addetto ai lavori » in uno dei due settori scruti col cannocchiale i territori d'oltreconfine o addirittura azzardi una sortita, ma è prevedibile che episodi del genere conducano più all'incomprensione e alla tensione fra i due blocchi culturali che non alla comprensione e alla distensione.

Recentemente Maria Luisa Astaldi riferiva che un'inchiesta svoltasi in Inghilterra su una cinquantina di giovani scienziati per verificare i loro interessi per la cultura umanistica, dette risultati allarmanti: le loro letture si arrestavano a Dickens. Poesia, narrativa e saggistica moderne erano assolutamente sconosciute. Sull'altro piatto della bilancia va però posta la constatazione del romanziere Charles Snow che prese a domandare in varie occasioni, a uomini di cultura di estrazione umanistica, quale fosse la seconda legge della termodinamica. Nessuna risposta e molti risolini per la ridicola e inopportuna domanda. « Eppure », rivela Snow, « avevo chiesto qualcosa che è l'equivalente scientifico di questa domanda: " Avete mai letto un dramma di Shakespeare? " ».

D'altronde non è da oggi che le reciproche incomprensioni delle due culture si verificano. Wordsworth, tanto per fare un nome famoso, firmò una petizione perché il governo non acconsentisse alle ferrovie di deturpare e appestare il paesaggio scozzese. L'avversione per la macchina, l'antimacchinismo, come nota giustamente il Ferrarotti, trova i suoi propagandisti più eloquenti in coloro che non hanno familiarità professionale con la macchina. E aggiunge: « Essa conserva ai loro occhi tutto il fascino di una realtà misteriosa e terribile. Ma nello stesso tempo essa nasce con il marchio infamante di quella che Thorstein Veblen chiamava la " contaminazione manuale ", il segno del lavoro utilitario, " servile " ».

Di qui la natura emotiva e passionale che definisce l'antimacchinismo: il grido "eroico" di Carlyle, il sarcasmo di Ruskin, il senso del catastrofico romantico ed escatologico di Bernanos, la reductio ad absurdum di Friedrich Georg Juenger e dei suoi ripetitori odierni, che sono legione».

Del resto Elémire Zolla nella prima parte del suo Eclissi dell'intellettuale ci ha a suo tempo offerto un'antologia di scritti e di episodi antitecnologici e antindustriali di poeti, di romanzieri e di nomi di cultura in genere: da Gasparo Gozzi che indirizzava i suoi lamenti al futuro dio e regolatore della civiltà industriale, l'orologio, il quale, secondo lui, rendeva impossibile un convegno amoroso, ribelle per natura alla tirannia dei minuti, a William Blake le cui fosche profezie tecnologiche sono affdate al poema I Quattro Zoas, scritto fra il 1795 e il 1804, a Dickens che in Tempi difficili, del 1854, dipinge la tetraggine dei primi quartieri industriali inglesi. Ma l'elenco potrebbe continuare ancora: il Balzac delle Illusions perdues, il Melville di Redburn, il Poe dell'Uomo nella folla; e poi Baudelaire, Dostoevskij, Eliot.

Osserva giustamente il Ferrarotti che l'avversione per la macchina e le acquisizioni tecnologiche non sono riconducibili a una vera e propria ideologia; si tratta più di una reazione psichica, di una disposizione d'animo, che di una dottrina formulata razionalmente. Si tratta di un meccanismo di difesa messo in opera inconsciamente da chi possiede una vocazione estetica e un abito umanistico. «L'antimacchinismo», rivela Emmanuel Mounier, «è meno una dottrina che una corrente affettiva e passionale».

Fin qui si è posto l'accento sull'avversione tecnologica da parte dei letterati. Ma non mancherebbero esempi in direzione opposta. Con una sensibile variante: che mentre l'artista e il filosofo nutrono nei confronti del loro antagonista una specie di meravigliato orrore, chi milita nel campo della scienza, della tecnica e dell'industria sembra avere minor curiosità per ciò che avviene nella cultura umanistica. «La pittura, la scultura, la musica, le forme più alte della letteratura, mi lasciano pressoché indifferente. Ammetto in astratto che Shelley fu un genio come Newton o Leibniz ma, mentre comprendo e godo fin nei minimi particolari l'opera scientifica di Newton, ho difficoltà ad afferrare in tutta la sua estensione la grandezza di Shelley o di Keats»: è l'eloquente dichiarazione di C. D. Broad, uno dei più originali pensatori inglesi della prima metà del nostro secolo che ha dedicato pressoché l'intera sua opera ai problemi della scienza.

Forse ultimamente si sta assistendo al formarsi di una meno rigida demarcazione dei confini: più facilmente che per il passato è dato rintracciare nomi interessati a problemi scientifici e tecnici che sanno coltivare anche le loro attitudini estetiche. Forse è il caso di citare i due più famosi «apprendisti stregoni» dei nostri giorni, Oppenheimer e Teller, padri rispettivamente delle bombe A e H, che non disdegnano di scrivere o di aver scritto dei versi, oppure Wiener, padre della cibernetica, il quale non perde occasione nei suoi saggi critici di elevare peana all'indirizzo della cultura umanistica.

È possibile, oltretutto auspicabile, che gli anni futuri vedano un sensibile assottigliamento della «terra di nessuno» che separa tecnologia e umanesimo: per il progresso umano le due dimensioni culturali non possono seguitare a vivere separate. I tempi sono maturi per una futura, speriamo prossima, interrelazione e complementarità. Capita sempre più spesso di leggere articoli, saggi e libri che affrontano

il problema da disparati punti di vista. Questo volume del Ferrarotti ne è un tipico esempio. Secondo l'autore « il punto di massima debolezza dell'antimacchinismo come rifiuto del mondo moderno e della cultura di massa è che, mentre condanna la tecnica e deplora i fenomeni di massa in nome dei valori culturali come tali, non si avvede che tali valori appunto entrano in crisi e sono chiamati in causa dalla meccanizzazione e dalla società di massa. Il problema che l'antimacchinismo denuncia è reale, ma il suo atteggiamento di auto-compiaciuto esorcismo è contraddittorio e sostanzialmente elusivo ».

L'antimacchinismo che è il simbolo a cui si può ridurre la contrapposizione fra macchina e uomo, e fra tecnologia e umanesimo, si avvia sempre di più ad assumere un patetico aspetto romantico: « la letteratura di protesta contro la tecnica e le macchine ha troppo spesso un carattere retrivo e restauratore, guarda con soverchia nostalgia e con sospetto romanticismo verso il mondo idilliaco degli artigiani e dei pastori e scorge nella tecnica e nelle macchine non una conquista umana o un processo di liberazione antropologica da antiche schiavitù e pesanti vincoli, bensì l'espressione e il simbolo di nuovi servaggi », notava recentemente Remo Cantoni.

Diamo dunque a Cesare quello che è di Cesare. Il Ferrarotti afferma giustamente che il mondo della tecnologia non ha nulla di demoniaco e che anzi la macchina va considerata come strumento del dominio dell'uomo sulla natura: essa « razionalizza il processo sociale reale, ossia incide non solo sui modi tecnici della produzione, nel senso dell'organizzazione della vita produttiva a livello delle imprese, ma anche sulla più grande società extra-aziendale e sulla sua cultura, sui simboli e sui valori che la definiscono e la costituiscono in "ordine sociale" ». E qui non sarà affatto superfluo notare come le parole del sociologo coincidano e siano complementari a quelle dello scrittore. Vengono infatti spontaneamente alla mente le parole con cui Vittorini concludeva il suo discorso su Industria e letteratura: « La realtà industriale è dal mondo degli effetti messo in moto a mezzo delle fabbriche che può prendere i significati suoi. La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto ».

La presa di coscienza del nuovo mondo da parte dello scrittore, che assume forme diverse e non sempre immediate e univoche, si può dire che sia ancora ai primi stadi, né è possibile sapere dove condurrà. Tale presa di coscienza sembra comunque contrassegnata da una buona dose di fiducia. Scriveva Saint-Exupéry: « Ci siamo appena installati in questo nuovo paesaggio di centrali elettriche e di miniere. Cominciamo appena ad abitare questa casa nuova che non abbiamo ancora finito di costruire. Tutto è cambiato così rapidamente intorno a noi: rapporti umani, condizioni di lavoro, costumi. Ogni nuovo progresso ci ha allontanati un po' di più da abitudini che ormai avevamo acquisito, siamo veramente emigranti che non hanno ancora fondato la loro nuova patria. Nell'esaltazione dei nostri progressi ci siamo serviti degli uomini per creare strade ferrate, erigere fabbriche, scavare pozzi di petrolio. Avevamo dimenticato che facevamo tutte queste costruzioni per servire gli uomini. È necessario render viva questa casa nuova che non ha ancora volto. La verità per l'uno è stata il costruirla, per l'altro abitarla. La nostra casa diventerà senza dubbio a poco a poco più umana ».

Non bisogna fermarsi agli aspetti più immediati e superficiali che la realtà industriale e la tecnologia suggeriscono: le modificazioni strutturali dell'ambiente e del modo di lavorare determinate dagli

interventi tecnici, le decisioni economiche, gli investimenti finanziari costituiscono, come rileva l'autore, una visione insufficiente e ingannevole. Il processo non si arresta qui: esso oltrepassa il livello morfologico e arriva al cuore stesso della società. La tecnologia rappresenta una rottura che non si confina all'ambito delle attività tecniche o economiche o finanziarie. Si tratta, asserisce il Ferrarotti, di una rottura esistenziale: cambia il tipo dei rapporti umani, il senso del tempo, il concetto di durata e di valore, l'atteggiamento mentale. È per questo che un esame approfondito dell'argomento si presenta arduo.

La prospettiva varia freneticamente e lo studio più attendibile può avviarsi solo su una ricerca di tipo interdisciplinare, dove sociologia, psicologia, antropologia culturale, economia e storia, opportunamente impiegate, contribuiscano con le loro metodologie associate alla migliore delimitazione e valutazione del processo in questione. E per concludere si può invitare chi ancora è titubante in sede umanistica a non identificare la tecnologia col diavolo che del resto, non lo si dimentichi, è sempre meno brutto di come lo si dipinge.

LAMBERTO PIGNOTTI

Documenti

L'APPRODO-TV N. 14

in onda l'11 maggio 1963

Riteniamo interessante per il lettore pubblicare l'intero copione di una edizione televisiva dell'Approdo.

Abbiamo scelto il numero 14 in onda l'11 maggio 1963.

Nel copione sono riportati i testi affidati alla presentatrice Edmonda Aldini; quelli sincronizzati a illustrazione dei testi filmati; le interviste. Scarse le indicazioni della colonna video, del resto facilmente ricostruibili per i lettori.

In calce all'intero copione, da un'altro numero dell'Approdo il testo dell'intervista fatta in studio da Giuseppe Ungaretti al Maestro dell'informale Jean Fautrier: si tratta di una intervista improvvisata di cui si riproduce il testo registrato.

Il lavoro di ricostituzione dei testi qui pubblicati è stato curato dalla Segreteria di Redazione dell'Approdo televisivo, dott.sa Lucia Campione.

Dopo la sigla

ALDINI *in campo*

copertina del libro

copertina del libro

copertina del libro

fotografie di GADDA

copertina del libro

copertina del libro

copertina del libro

Siamo al nostro quattordicesimo appuntamento con *L'Approdo*. Argomento più importante per stasera, il Premio Internazionale degli Editori vinto da Carlo Emilio Gadda per *La cognizione del dolore*: un riconoscimento di vasta risonanza internazionale che pone il nostro scrittore in primo piano nell'interesse mondiale. Ha vinto davanti a una giuria composta di critici, scrittori, editori d'ogni parte del mondo, in lotta con i nomi più famosi della letteratura d'oggi.

In una nota che Gianfranco Contini ha premesso alla recente ristampa dell'*Adalgisa* di Carlo Emilio Gadda, nella collana «Nuova Universale Einaudi», si legge: «La fama di Gadda, nato a Milano nel 1893, fino ad anni recenti scrittore per iniziati, si è dilatata dopo la pubblicazione in volume (1957) di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* fino alla misura di una vera popolarità. Anche un simile ampliamento leggendario — continua il Contini — rende omaggio ad una sostanza autentica di poesia».

Tale la sorte di Gadda: dopo volumi che in decenni non riuscivano ad esaurire le tre o quattrocento copie, dopo anni materialmente durissimi, il successo di pubblico, gli editori che se lo contendono, i premi letterari più importanti.

Di Gadda negli ultimi mesi è apparsa la ristampa dell'*Adalgisa*, che s'è detta, quella del suo primo libro *La Madonna dei filosofi*, e due nuovi titoli: da Garzanti i racconti dal 1924 al 1958 sotto il titolo *Accoppiamenti giudiziosi* (e la maggior parte di essi costituivano quelle *Novelle dal ducato in fiamme* vincitrici di un Viareggio anni fa); da Einaudi il volume *La cognizione del dolore*. Laureato in ingegneria al Politecnico di Milano, Gadda ha combattuto nella prima guerra mondiale. Il suo primo libro è uscito nel 1931. Del '34 è *Il castello di Udine*, forse il più bel libro italiano dedicato alla guerra del '15: e si aggiudicò il Premio Bagutta. Dapprima diviso tra gli interessi letterari ed il suo lavoro di ingegnere; in seguito si dedicherà solo alla

narrativa, ai saggi, alle traduzioni. È vissuto a Firenze, ma nel dopoguerra si è trasferito a Roma dove ha lavorato alla RAI per qualche anno. La sua ricerca narrativa affonda in ampie ragioni e motivazioni umane, il suo stile trae da una profonda cultura umanistica e storica, da precise conoscenze tecniche e scientifiche che, da una colorita curiosità ed un gusto attento per le lingue e i dialetti. Nel suo lessico la antica prosa italiana si mescola al dialetto milanese, a quello romano, napoletano, alla dolente malinconia del linguaggio di tutti i giorni, in un risultato sorprendente per ironia, per esplosione polemica, per cupa drammaticità.

Carlo Emilio Gadda è ospite dei nostri studi e risponderà alle nostre domande.

Cartello Letteratura a cura
di G. CATTANEO.

Totale dello studio con telecamere e giraffe, alternato a primi piani di GADDA che risponde a domande fuori campo.

Domanda: Come spiega la sua quasi improvvisa notorietà dovuta soprattutto al *Pasticciaccio*, rispetto alla lentezza e alla reticenza del suo destino letterario?

Risposta: La critica si era veramente interessata fin dagli inizi del mio lavoro, ma soltanto più tardi è stato possibile portare questo lavoro a conoscenza di un più vasto pubblico e in ciò credo che devo la mia improvvisa notorietà al lavoro e alla generosità degli editori che si sono occupati di stampare i miei libri.

D.: È uscita in questi giorni *La cognizione del dolore*: vuole dire qualcosa sul significato del libro? Perché la cognizione del dolore?

R.: Il titolo *La cognizione del dolore* è da interpretarsi alla lettera. Cognizione è anche il procedimento conoscitivo, il graduale avvicinamento a una determinata nozione. Questo procedimento può essere lento, penoso amaro, può comportare il passaggio attraverso esperienze strazianti della realtà. La morte di un giovine fratello caduto in guerra può distruggere la nostra vita. Si ricordino i versi disperati di Catullo. Moralmente il titolo è troppo lontano da ogni forma di gioia e d'illusione che mi possa valere il consenso di chi deve pur vivere: di

ciò chiedo perdono a coloro che vivono e che ancora vivranno.

D.: Si sente responsabile dei vari esperimenti linguistici che da qualche anno imperversano nella narrativa italiana?

R.: Non sono ovviamente responsabile delle azioni e dei fatti voluti da altri.

D. Perché i suoi diari di guerra sono firmati di tanto in tanto Carlo Emilio Gadda duca di Sant'Aquila?

R.: Un gioco, o meglio un sogno fanciullesco. Ducato e contea erano due ciliegi eretti nel vento, strapazzati dalle crude raffiche del tramontano. Il diario fu pubblicato « tel quel », senza darmi la possibilità di rivedere e correggere lo scritto. Nessun mistero al riguardo.

D.: Le sarebbe piaciuto essere duca?

R.: A parole, nel vaniloquio giovanile, nella stoltezza di un sogno meramente verbale; in realtà, dopo aver acquisito e meditato una certa esperienza della vita, ho visto l'impossibilità di poter rallegrarmi di una situazione del genere.

D.: Per esempio potrebbe offrire qualche vantaggio... ricevere, non so, un sovrano in incognito.

R.: Il ricevere un sovrano in incognito sarebbe stata per me una scocciatura delle più formidabili.

D.: Nel volume degli *Accoppiamenti giudiziosi*, dove sono documentate le soste ambientali e linguistiche di un cammino narrativo di oltre trent'anni, vi sono alcuni racconti di ambiente fiorentino: potrebbe dirci qualcosa di questa esperienza?

R.: Il volume di racconti è realmente una sequenza di stazioni che testimoniano i vari passaggi di un'anima attraverso l'esperienza non sempre lieta del mondo. Non credo nel progresso di un'anima se non in misura strettamente cognitiva. Nei miei racconti non si deve cercare un progresso tematico se non qualche approfondimento di scrittura. Anche il linguaggio è una eco delle varie stazioni, delle varie soste.

D.: E sui racconti di ambiente fiorentino? Ce n'è qualcuno anche del contado.

R.: A questo riguardo Contini ha scritto con lo spirito e la ironia che gli sono propri, di un pianerottolo fiorentino sul

quale avrei inutilmente sostato. Egli esclude che i brevi racconti fiorentini del volume arrivino a rifare la parlata di chi vive e parla a Firenze. Gli sono grato della elegante negazione, del giudizio limitativo che risponde a realtà.

D.: Nelle varie ère in cui le è accaduto di vivere, ce n'è almeno una che ricorda con una certa nostalgia?

R.: L'età adolescente è ricordata sempre con qualche nostalgia: nel mio caso tale nostalgia si colora di tonalità romantico-paesistiche profonde e determinanti il carattere. Il paesaggio e le sue alberature mi hanno affascinato mentre gli umani mi hanno tuttalpiù ispirato simpatia e affetto.

D. Ha mai sognato lo stato ideale perfetto in cui vivere dopo aver contribuito a crearlo?

R.: Ho pensato e sperato di poter scrivere e pubblicare la mia Utopia, ma il tempo si è dissolto senza neppure poter tentare il lavoro. L'Utopia aveva già un titolo: *Viaggio siderale di XY*, quasi un presagio delle attuali favole interplanetarie. Venivo officiato dai marziani a metter in piedi lo stato utopico.

D. Uno dei suoi autori prediletti è Manzoni, vorrebbe accennare a qualche motivo della sua ammirazione?

R.: Il motivo precipuo della mia ammirazione per il Manzoni è da ricercare nel preciso e assoluto spirito di realtà con cui lui ha ritratto i caratteri, specialmente i caratteri degli umili.

D.: C'è un personaggio che le è particolarmente caro?

R.: Tra gli umili certamente io sento una simpatia per il personaggio di Don Abbondio, il quale non ha altro torto di fronte alla morale illustre se non quello di aver ceduto alla violenza e al terrore della violenza.

* * *

FILMATO:

Panorami dell'isola di Corfù
- abitati - coste - esterni del-
l'*Achilleion* - SPEAKER

A Corfù, durante le battaglie per l'attribuzione del premio degli editori, abbiamo intervistato alcuni tra i maggiori narratori italiani su Gadda. Una prima considerazione davvero consolante: la franca ammirazione, la simpatia e l'impegno di scrittori importanti su un loro collega, senza alcuna limitazione per rivalità o gelosia di mestiere. Ascolterete che cosa pensano

dell'opera di Gadda Guido Piovene, Elio Vittorini, Alberto Moravia.

GUIDO PIOVENE *in giardino*. Due domande a Guido Piovene.

D.: Come si spiega che Gadda sia arrivato al successo presso il pubblico e gli editori dopo trent'anni di importante attività letteraria?

R.: Io credo che questo sia un decorso abbastanza normale. Prima di tutto non è mai avvenuto che un'opera di Gadda uscisse e cadesse nel silenzio perché anche quando scriveva le sue prime opere, c'era una cerchia di persone che le tenevano in grande considerazione. Soltanto, direi, si era un poco formata l'idea, allora, che Gadda fosse uno scrittore eccellente, anzi uno dei nostri migliori scrittori, ma di una qualità un po' bizzarra, un po' eccentrica, fosse una specie di grosso outsider della letteratura italiana. Oggi è successo, direi, un fenomeno che del resto non è nuovo neanche nella letteratura italiana recente; abbiamo visto due grandi scrittori come Svevo romanziere e come Saba poeta, che in un primo tempo sembravano periferici, sembravano appunto dei grandi outsiders, e che improvvisamente sono diventati gli scrittori centrali del loro momento. Così io credo stia succedendo per Gadda, perché è un momento di profonde revisioni, un momento in cui una letteratura troppo esteriore non gioca più, è un momento in cui, a mio parere (e questo è un parere molto personale), ciò che veniva chiamato genericamente realismo, è in piena crisi, in cui veramente si torna a cercare dei valori profondi e dei valori che non sono soltanto italiani, ma che sono europei, e in cui anche quindi lo scacchiere della letteratura, l'essere centrali o l'essere periferici, l'essere sulla via maestra o essere outsiders, viene profondamente modificato in chi tenta di fare la storia letteraria del momento. E perciò io sono convinto che adesso ci si accorge che Gadda è lo scrittore centrale della sua generazione, uno degli scrittori più centrali di oggi, lo scrittore forse per cui passano le vie profonde della nostra letteratura, in cui avvengono gli appuntamenti decisivi che valgono per ciascuno di noi.

D.: Un brevissimo parere ora sulla *Cognizione del dolore*.

R.: *La cognizione del dolore* è per me il più bel libro di Gadda:



3 - Max Ernst: *La città intera* (1935-36)



6 - Max Ernst: *Il Padre Reno* (1933)

Esterno. In giardino ELIO
VITTORINI

è un grande libro tragico. Il suo tema è questo: quando l'uomo arriva alla conoscenza, questa conoscenza è dolore per se stessa, un dolore da cui non si torna più indietro perché il conoscere in se stesso è soffrire. Credo che questo libro porti Gadda, come dicevo, a un'altezza veramente tragica; il tema in fondo è lo stesso della grande tragedia greca: credo che con questo libro, e del resto con gli altri che si porta dietro, Gadda sia sulla linea centrale della letteratura europea, non solo, ma credo che Gadda cominci adesso la sua espansione e che attraverso di lui si dovrà passare per molti e molti anni.

D.: A Vittorini chiediamo di riassumere per noi il suo intervento fatto in seno alla giuria del premio a proposito delle famiglie dei narratori e di Gadda.

R.: Io ho detto semplicemente questo: che bisogna distinguere, e ricordarsi che accanto ai libri che si possono considerare come beni di consumo, ci sono i libri che invece hanno l'importanza di essere mezzi di produzione, e che a questi dobbiamo rivolgere la nostra attenzione e il nostro ringraziamento perché sono quelli che interessano la storia della letteratura e della cultura insieme, e che finiscono per avere significato culturale. Mi spiego meglio con una metafora più diretta, quella di cui mi sono servito in questi interventi: occorre cioè fare un'altra distinzione, distinzione tra una letteratura che ha una funzione venosa (ricordiamo che le vene riportano il sangue già sfruttato verso i polmoni), una letteratura cioè priva di ossigeno, che usa quello che è stato fatto da altri, e una letteratura che ha funzione arteriosa (quella cioè di portare il sangue ricco a nutrire la vita degli arti). Ora con questa distinzione appunto, ho cercato sommariamente di dimostrare che Gadda esercita questa funzione arteriosa non soltanto per l'Italia, ma in un senso internazionale. E questo senza aver voluto offendere nessuno: io di Gadda potrei dire tante cose: è del '31 il mio primo articolo su Gadda, io ero un ragazzo, Gadda aveva allora 40 anni circa... un altro è del '34, poi l'ho sempre seguito con un'insistenza che non significa fedeltà... Gadda era ignorato da tutti e a me sembra che ora sia arrivato il momento giusto in cui lui possa trovare nella cultura italiana tutto il suo valore, tutta la sua importanza.

Giardino. ALBERTO MORAVIA D.: A Moravia: come inquadra nell'ambito della narrativa contemporanea l'opera di Gadda?

R.: Gadda è uno scrittore, un artista che ha precorso i tempi, ed è per questo che i suoi anni sono quelli di oggi e non quelli nei quali cominciò a scrivere. La figura di Gadda è molto importante sia in Italia che in Europa: egli sta a significare la crisi del realismo, diciamo così, oggettivo nel romanzo. Mentre molti scrittori credono ancora in una realtà oggettiva, altri cercano di afferrare la realtà attraverso la modificazione del mezzo espressivo: Gadda è appunto di questa seconda categoria, egli cerca di ricostruire, di ricreare la realtà non già attraverso un realismo, diciamo così, di stampo ottocentesco, o anche più tardi, ma, attraverso la modificazione del linguaggio, attraverso una ricerca, diciamo così, materista, di rifare col linguaggio la materia degli oggetti di cui parla. Gadda è un umorista, è un uomo che ha il senso del comico; gli umoristi autentici sono rarissimi, la gente che vede la vita tragicamente è piuttosto frequente, anche tra gli scrittori, ma i veri umoristi sono rari, e Gadda è poi una cosa ancora più rara. Io direi che gli scrittori si dividono in due categorie: coloro per i quali un generale è un uomo prima di tutto e poi un generale, coloro per i quali un generale è un generale. Ora Gadda è uno di quei rari scrittori per cui un generale è un generale, cioè la cui umanità è completamente esaurita nella sua funzione, diciamo così, nella sua materia esterna, nella sua apparizione nel mondo: e questo è un fatto piuttosto raro, come ho detto, che Gadda ha in comune con pochi altri umoristi con Gogol per esempio.

D.: Come si pone nell'opera di Gadda *La cognizione del colore*?

R.: *La cognizione del dolore* prima di tutto è un libro molto bello, uno dei più belli di Gadda, e senza dubbio il più importante, soprattutto per i critici. Nella *Cognizione del dolore* Gadda ci dà la chiave di tutti gli altri libri. *La cognizione del dolore* è una specie di enorme frammento, un quadro dei rapporti tra un figlio e una madre. Ora non è un mistero che Gadda ha ritratto se stesso in questo figlio, e *La cognizione del dolore* è la descrizione molto esatta di una nevrosi, da complesso di Edipo, direi; ora io dico che *La cognizione del dolore* è la chiave degli

altri libri di Gadda perché la nevrosi agisce in questo modo, censura cioè, produce una specie di censura sui fatti, e si scarica sul linguaggio. In altri termini, con *La cognizione del dolore* si capisce perché Gadda lavori tanto sul linguaggio, proprio in un senso di alta nevrosi, di nevrosi che produce poesia, non una nevrosi comune, ma il nodo, la chiave della letteratura di Gadda. In Pascal c'è una frase abbastanza interessante che dice: « Diseur de bons mots, mauvais caractère » cioè « persone spiritose, cattivi caratteri », ora il cattivo carattere che è proprio di Gonzalo, il figlio della *Cognizione del dolore*, è che è proprio, in fondo, anche a Gadda, un cattivo carattere per modo di dire, un carattere insofferente, un carattere violento, un carattere impetuoso, un carattere nevrotico, spiega la fuga, l'evasione nel linguaggio, nell'umorismo, nel tatuaggio del linguaggio in senso umoristico.

* * *

Esterni di Corfù - ville - giardini - vedute della costa
- SPEAKER

Ed ora qualche cenno di cronaca, qualche breve intervista sull'andamento del premio svoltosi a Corfù, in una cornice incantevole, come provano le immagini che vi mostriamo, di mare, di boschi, di insenature. I lavori delle giurie sono stati seguiti per conto dell'*Approdo* da Giancarlo Vigorelli.

Due premi in palio: uno, per un inedito, intitolato Premio Formentor, con la decisione lasciata agli editori di sette nazioni, e con l'impegno di tradurre entro un anno in tredici lingue il libro prescelto. È toccato quest'anno a Jorge Semprun, scrittore spagnolo che vive in Francia, per il suo romanzo *Il grande viaggio* in corso di pubblicazione presso Gallimard. L'altro, il gran premio internazionale, per un'opera narrativa di valore mondiale apparsa di recente. Decidono sette delegazioni: oltre a quella italiana, la francese, inglese, tedesca, scandinava, americana e ispano-americana.

Interno della sala di riunione. Totali della sala e gruppi di intervenuti. Primi piani dei giudici e delle delegazioni

Le immagini che state vedendo si riferiscono all'ultima drammatica seduta, nel corso della quale due candidature si scontrarono con vivacità: quella di Gadda e quella dello scrittore americano Nabokov, noto per essere l'autore di *Lolita*. Terzo favorito il cubano Carpentier. Dopo una serie di votazioni a vuoto, la candidatura italiana di Gadda ha prevalso con quattro

voti: oltre al nostro, quello tedesco, spagnolo, scandinavo. Per Nabokov tre voti: quello francese, americano e inglese.

Tra le personalità che avete intravisto in questi interni, ancora gli italiani Calvino, Levi, Emanuelli e Porzio, il tedesco Ensenberger, i francesi Butor, Caillois, Paulhan, la scrittrice inglese Murdock, eletta presidentessa del premio.

GIULIO EINAUDI *all'aperto*

Una breve intervista ora all'editore Giulio Einaudi, organizzatore italiano dell'iniziativa. L'intervista è stata fatta alla vigilia dell'ultima seduta.

D.: Vuole dirci quali sono le sue previsioni.

R.: Le previsioni sono molto difficili perché evidentemente la discussione si concentra su uno scrittore per ogni letteratura, per cui in questi primi giorni sono emersi dei nomi e per l'Italia, con grande consenso internazionale, quello di Gadda per il suo volume *La cognizione del dolore*. Altri candidati molto quotati sono scrittori americani, francesi e spagnoli. Naturalmente durante il voto si chiariranno ancora ulteriormente le posizioni, perché lì si verrà a una descrizione comparata e allora evidentemente i meriti dell'uno e dell'altro emergeranno, soprattutto visti in quello che è lo spirito del premio. Il premio dovrebbe essere non la consacrazione di uno scrittore già noto universalmente, ma l'indicazione di uno scrittore che deve essere conosciuto in tutto il mondo. Riteniamo, la delegazione italiana ritiene che il nome di Gadda sia quello che potrebbe essere più utile, più giustamente, nella linea del premio internazionale.

D.: Non crede che questo premio corra il rischio di far posto a ragioni editoriali, anche a discapito di ragioni letterarie?

R.: Questo non dovrebbe succedere, e bisogna dire che l'esperienza degli altri anni esclude questa possibilità. Ricordo che negli altri anni la delegazione portò nel '61 come candidato Gadda con un libro edito da Garzanti, nel '62 sostenne Jonson con un libro edito da Feltrinelli, che quest'anno il libro sia edito da Einaudi non ha nessun significato in questo senso.

Esterno della terrazza con tavolini. VIGORELLI e intervistati seduti. Dietro, veduta della baia con isoletta

VIGORELLI: Abbiamo lasciato l'albergo Miramare dove si svolgono i lavori del premio, e ho fatto un gesto di violenza. Ho preso la presidentessa Iris Murdock e l'ho portata qui, alle porte della città di Corfù, in faccia all'isola di Bocklin, l'isola della morte, dove il grande pittore si era ispirato.

SPEAKER: Vigorelli intervista ora la Murdock in francese. La prima domanda si riferisce a che cosa la presidentessa del premio pensa di Gadda, dopo gli accesi dibattiti che si sono svolti in commissione. Fino a questo momento i premi non sono stati ancora assegnati.

Primo piano di I. MURDOCK MURDOCK: Beh, per ora ho letto solo un libro di Gadda, ed è il *Pasticciaccio*. E lo lessi nella traduzione francese, e mi sembra sia una buona traduzione. Pure lei la giudica buona?

VIGORELLI: Sì, il meglio che si è potuto fare.

MURDOCK: Sì, non è molto facile tradurre lo spirito di Gadda, anzi credo sia quasi impossibile. Ma comunque il libro, anche in francese, mi piacque molto, e ne rimasi molto colpita. Tentai poi di leggere altri suoi lavori in italiano, ma non riuscii perché era troppo difficoltoso per me.

VIGORELLI: Mi permetta la domanda, signora Murdock, ha qualche lavoro in preparazione?

MURDOCK: Sì, entro un mese uscirà un mio romanzo, e mi sto accingendo ad iniziarne un altro.

VIGORELLI: I suoi libri sono stati tradotti in italiano?

MURDOCK: Credo che soltanto uno dei miei libri sia stato tradotto e pubblicato in Italia, sì, *I gatti ci guardano*.

*Esterno giardino. VIGORELLI
e DACIA MARAINI seduti*

SPEAKER: A proposito del Premio Formentor per inediti, un piccolo passo indietro. L'altr'anno lo vinse Dacia Maraini ed intorno al suo nome nacque un certo caso letterario in Italia. Puntualmente a un anno di distanza ecco pronte le tredici traduzioni del suo libro ed ecco Dacia Maraini intervistata da Vigorelli.

VIGORELLI: Tocca proprio a me, che l'altr'anno sono passato per il nemico numero uno di Dacia Maraini, presentarla qui a Corfù nel giorno del suo premio: contemporaneamente il 1° maggio, in tutto il mondo si può dire, è uscita la traduzione della sua opera *L'età del malessere*, premiata l'anno scorso. Ecco l'edizione italiana, la tedesca, francese, l'edizione finlandese, l'edizione spagnola, la portoghese e brasiliana, ecco l'edizione americana, l'inglese, la canadese... credo che nessun letterato, nessun scrittore, abbia avuto una introduzione così rapida. Dicevo, è toccato proprio a me il presentarla, il che prova

anzitutto che fra di noi si è ristabilita la più cordiale pace e che, se non altro, in letteratura si può essere *frères ennemis*. E in questo momento io mi sento più *frère* che *ennemi*. Dunque, si sente un po' schiacciata da questi tredici volumi che d'improvviso le sono arrivati sul tavolo?

Primo piano di DACIA MARAINI

MARAINI: Moltissimo. Veramente mi sento molto emozionata.

VIGORELLI: Lei sente che c'è anche una possibilità di pericolo per il suo avvenire (non creda che sia questo che io le auguro) nel fatto di dover già fare i conti con un pubblico sparso, si può dire, in tutte le parti del mondo?

MARAINI: Sì, sento una grandissima responsabilità, e questo penso sia l'altro lato del premio. Da una parte la gioia di aver tutte queste edizioni, d'essere conosciuta, di poter lavorare tranquillamente, scrivere senza bisogno di trovarmi un altro lavoro per vivere; dall'altro lato il pericolo di perdermi in tutto questo. Però posso dire che questo premio lo considero veramente un inizio per il mio lavoro e non un punto di arrivo.

* * *

Esterni Corfù - mare - coste - motoscafo che si allontana -
SPEAKER

Con la soddisfazione della vittoria di Gadda la delegazione italiana che si è battuta con intelligenza e impegno, ha lasciato così, dopo una settimana di discussioni, il bel mare, gli olivi, le montagne di Corfù, la gentile isola che per quest'anno ha ospitato le giurie, i giornalisti, gli scrittori, i critici che hanno seguito i lavori del premio.

Cartello Notiziario

FILMATO - SPEAKER
copertina del libro

L'opera di Rosso di San Secondo viene presentata in una nuova raccolta dell'editore Cappelli, il quale in questi anni ha dato particolare impulso alla pubblicazione di testi teatrali e di studi e storie del teatro. Ecco, per esempio, un bel volume che contiene il testo dell'opera, ampie note critiche sul testo e sullo spettacolo e una ricca documentazione fotografica. Altri volumi sul teatro sono stati inclusi dall'editore Cappelli nella sua collana universale, mentre nella collana intitolata

copertina del libro

fotografie di ROSSO DI
SAN SECONDO

fotografia

« Documenti di teatro », è stata pubblicata di recente anche un agile, ma informatissimo studio su Rosso di San Secondo. Questo primo volume della nuova raccolta delle opere si apre con una prefazione di Francesco Flora e comprende i testi teatrali dal 1911 al 1925, dalle *Sintesi drammatiche* e poi *La tunisina* e *Marionette che passione*, fino alla *Canicola* e alla *Scala*. Tra gli autori che nell'altro dopoguerra si proposero di riscattare il nostro teatro dalla modesta esistenza provinciale in cui viveva, Rosso di San Secondo fu certamente uno dei più dotati di volontà rinnovatrice. Come Pirandello, anche Rosso, che qui vediamo giovanissimo con la sua famiglia, partì da un'ispirazione regionale per mezzo della quale riuscì a prospettare le ansie che allora inquietavano la grande cultura europea.

Eccolo, autore ormai affermato, con Tatiana Pavlova e Renato Cialente.

La bella addormentata che, essendo del 1919, figura in questo primo volume della raccolta, fu uno dei drammi prediletti da Rosso.

Marionette che passione segnò con la rappresentazione che se ne dette a Parigi nel 1923 la scoperta autorevole e ufficiale dello scrittore che pochi mesi dopo raggiunse un vero trionfo a Roma.

* * *

FILMATO:

Interno della sala del ricevimento - folla - primi piani di intervenuti

Copertina del volume - pagine interne con disegni

Durante un cocktail offerto sulla terrazza di un grattacielo milanese, la SEDA — Società editrice per la divulgazione dell'arte — ha presentato un'opera che non ha precedenti nell'editoria nazionale. Si tratta di una pubblicazione che esemplifica l'attività grafica di Renato Guttuso dal 1934 a oggi. Le trenta riproduzioni di disegni a matita e a inchiostro sono tecnicamente così accurate da poter essere scambiate con gli originali. È dunque il caso di parlare di fac-simili più che di riproduzioni. A Renato Guttuso, in occasione della presentazione al pubblico di quest'opera di così straordinario pregio, ha rivolto qualche domanda il critico d'arte Mario De Micheli autore del saggio introduttivo del volume.

In mezzo alla folla, GUTTUSO e DE MICHELI seduti su un divano DE MICHELI: Ecco Renato, questa è la prima copia del tuo libro. GUTTUSO: È inutile che facciamo finta che me lo fai vedere ora perché io l'ho già visto.

DE MICHELI: Ecco Renato, questo è il primo disegno con cui si apre il libro: è un disegno del '34.

GUTTUSO: Sì, è il primo che abbiamo recuperato, pubblicabile, perché ce ne sono anche di precedenti. Questo è un disegno che io ho fatto in Sicilia al ritorno dal mio viaggio a Roma. Infatti ci sono, mi pare, stilisticamente, dei rapporti con quella che si chiamava allora la scuola romana: questo gusto del segno molto frantumato, molto sensibile esteriormente. Mi fa piacere rivedere questo disegno perché è un disegno di trenta anni fa, ormai.

DE MICHELI: Roma è stata per te un elemento decisivo della tua educazione artistica?

GUTTUSO: Ma sai, l'elemento decisivo della mia educazione o maleducazione artistica, in fondo è stato il mio paese, è stata la Sicilia. A Roma e a Milano ho fatto delle esperienze, esperienze di vita soprattutto ed esperienze di cultura, ma non credo che né Roma né Milano abbiano modificato quella che secondo me è la piccola ragione che c'è alla base di tutto quello che ho fatto, che è una ragione molto semplice e molto limitata anche geograficamente alla mia terra, al mio paese, direi alla mia casa.

Disegni del volume - SPEAKER Questo nuovo volume antologico della SEDA che segna una tappa importante nel cammino dell'editoria d'arte in Italia, offre ora il modo di aver sempre a disposizione — racchiusi come in una piccola galleria personale — alcuni dei più bei fogli disegnati da Guttuso, riprodotti con tale fedeltà da permettere quell'esame e quello studio che ogni vero amatore di disegni esige.

* * *

ALDINI in campo

Renato Guttuso è il pittore cui è dedicata la nostra micromostra di oggi, nella quale sono raccolti cinque lavori commissionatigli dalla RAI in anni diversi: rispettivamente questa illustrazione « Per i trii di Beethoven », questo bozzetto per il « Fra Gherardo », quest'altro per il « Rigoletto », ancora quest'altra

illustrazione ispirata al quartetto Cetra, e infine questa tipica composizione ispirata alla « Domenica della buona gente » di Giagni e Pratolini.

Quello che caratterizza Guttuso nella sua ormai trentennale attività è la prepotenza aggressiva e spesso addirittura la violenza polemica con cui egli ha sempre rifiutato di qualificare il proprio modo espressivo in senso puramente formalistico, secondo la moda prevalente degli ultimi decenni. Se una definizione fosse necessaria, diremmo che a Guttuso si addice piuttosto l'etichetta inattuale di contenutista; e questo a significarne la resistenza costante che egli ha opposto contro il processo di disintegrazione astratta in senso generico, al quale, sotto molti aspetti, appaiono riducibili le esperienze pittoriche più rumorose succedutesi nel nostro secolo.

Questa sua posizione anticonformista è negli stessi nomi di maestri esemplari che Guttuso idealmente si è scelto e che sono, oltre a Picasso, Van Gogh, Delacroix, Courbet, Goya: tutti artisti che hanno arricchito di sensi ora fantastici e surreali, ora allucinanti, ora romantici, ora trionfalmente naturalistici, il sentimento comune di una realtà incontestabile. La coerenza con la quale Guttuso è rimasto fedele all'impegno aspro nella difesa di questa programmatica predilezione, costituisce comunque un dato che già gli va riconosciuto sul piano storico.

*Cartello Arti figurative a
cura di S. GIANNELLI*

ALDINI in campo

Il servizio conclusivo del nostro numero di stasera è dedicato al pittore Giacomo Balla, che deve soprattutto la sua importanza e la sua odierna rivalutazione al contributo importante da lui dato al movimento futurista. Giacomo Balla è morto nel 1958. Era nato a Torino nel 1871.

* * *

FILMATO:
Traffico - tram - ciclista

« Soli di fronte all'esercito delle stelle nemiche... sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai... ». Scriveva così nel 1901 Filippo Tommaso Marinetti.

Il futurismo nasceva con il mito del movimento, della velocità, dei tram e delle biciclette.

Allora non era facile distinguere tra l'automobile, l'aeroplano, il movimento degli astri e la pedalata lenta, arcaica del ciclista. E tuttavia, a parte la retorica ingenua, era giustificato — allora — il tentativo di superare in qualche modo la riproduzione statica, fotografica della realtà, e di darne una nuova immagine poetica e dinamica.

Serie fotografie

Già negli ultimi decenni dell'Ottocento la stessa fotografia aveva tentato, con successo di analizzare il movimento fino allora quasi inafferrabile: un'esigenza seria dunque, non una follia.

Gli stessi studi compirà, intorno al 1910, Giacomo Balla, il pittore torinese di cui è stata allestita una grande mostra a Torino. Pittore « minore » è stato detto: ma un precursore in questo campo di ricerche. E se l'essere minore comporterà un minore grado di retorica futuristica, tanto meglio infine.

Rondini

Dalla bambina che corre... al volo delle rondini: temi quasi idilliaci, lontanissimi dalle varie « aereopitture di eliche imperiali » degli ultimi singulti futuristici alla vigilia della seconda guerra mondiale.

In una sala della mostra, la DRUDI GAMBILLO e GAR- RONI seduti

GARRONI: Da qualche anno del futurismo ci si sta occupando seriamente al di fuori della vecchia retorica: nel '58 è uscito il primo volume degli archivi del futurismo, pochi mesi fa è uscito il secondo volume. Questi archivi del futurismo raccolgono una larghissima documentazione sia scritta sia iconografica appunto sul futurismo, e l'opera è stata curata da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori. Immagino che sia stato un lavoro massacrante a raccogliere tutto questo materiale.

DRUDI: Un po' lungo perché abbiamo impiegato quasi otto anni.

GARRONI: Ma è un'opera da specialisti soltanto.

DRUDI: No, io ho sentito della gente che si è divertita a leggerlo, perché indica un costume, un'epoca che è passata ed è quindi interessante.

GARRONI: A proposito di Balla in particolare leggevo a pag. 50 questa cosa che mi pare notevole anche come indicazione della

psicologia di quel tempo, di Balla in particolare. Qui scrive Balla: « È necessario dunque non fermarsi a contemplare il cadavere tradizionale, ma rinnovarsi creando un'arte che nessuna macchina potrà imitare e che solo il genio creatore artistico concepirà. Il futurismo, forza fatale di progresso e non di moda, crea lo stile delle forme astratte andamentali, sintetiche, suggerite dalle forze dinamiche dell'universo ». Qui c'è proprio questa singolare connessione del futurismo con il mondo della macchina.

DRUDI: Sì, la macchina è servita al futurismo per liberare dal passatismo e creare delle cose nuove.

GARRONI: Quindi amore e odio nello stesso tempo. Esaltazione della macchina, ma anche paura della macchina.

DRUDI: Sì, paura che riesca a far tutto da sola.

Da Enrico Crispolti e dalla Drudi Gambillo è stata appunto curata, fuor di ogni retorica, la mostra torinese.

Totale della mostra

*copertina del libro - CRISPOLTI
e GARRONI seduti*

GARRONI: Ecco, questa è forse la prima copia del saggio su Balla che Enrico Crispolti ha scritto recentemente e che tra poco sarà distribuito. Adesso vorrei farti una domanda un po' strana e cioè vorrei pregarti di riassumere in pochissime parole il significato di questo saggio su Balla.

CRISPOLTI: Ti posso dire che questo è il primo studio completo dell'opera di Balla e in questo senso il suo significato è proprio di far conoscere un pittore conosciuto di nome, ma di fatto sconosciuto nelle opere, credo anche agli studiosi, almeno in buona parte sconosciuto.

Può stupire soprattutto del pittore torinese che il suo primo periodo sia piuttosto realista, o addirittura verista, con evidenti preoccupazioni sociali.

*Autoritratto
Quadri realisti*

Donne

Ma questo è appunto il tempo, in Italia, delle prime, più sentite esigenze sociali in arte: che vanno del resto benissimo d'accordo con un gusto francamente piccolo-borghese. Non manca qualche indulgenza a una delicata sensualità e, nello stesso tempo, ai delicati affetti familiari, senza ombra di furori e di sdegni. Stiamo assistendo, nei primi anni del Novecento, all'affacciarsi dei buoni e casalinghi italiani d'estrazione piccolo-borghese, al mondo del lavoro, delle lotte sociali, dell'indu-

Cantieri

Riquadri

stria, al mondo moderno, in una parola. Per cui possono benissimo coesistere, in questa fase pre-futuristica, furori e delicatezze, denuncia ed elegia.

CRISPOLTI e GARRONI *cam-
minano nelle sale*

GARRONI: E come mai è stato dato tanto spazio al Balla pre-futurista?

CRISPOLTI: Proprio per dimostrare che questo periodo di Balla non ha importanza solo in funzione pre-futurista, come maestro appunto di altri futuristi, ma come una delle personalità più importanti del divisionismo italiano, la cui opera dà un contributo, mi sembra, fondamentale, per chiarire proprio la polarità realistica del divisionismo italiano che si contrappone, e in certi artisti addirittura, si alterna a quella simbolista.

GARRONI: Oggi Balla è senz'altro dalla parte del realismo.

CRISPOLTI: Senz'altro, come si può vedere, arriva a una forma di chiarezza e di minuziosità analitica pure in una sintesi generale molto precisa dell'immagine, con queste ricerche, per esempio, sui graffiti di carattere popolare infantile o questa analisi quasi microstrutturale della parete.

GARRONI: Ma quale può essere il rapporto tra il Balla realista e il Balla futurista?

CRISPOLTI: Credo che si dovrebbe far attenzione proprio allo strumento del Balla realista più che ai suoi temi. (Del resto i temi stessi sono i temi del mondo moderno) e cioè a questa forma di oggettività analitica, di ricerca precisa e circostanziata di fronte alla realtà. In questo senso l'analismo di Balla si ritrova nei suoi quadri futuristi ed è appunto l'elemento che caratterizza poi la diversità dei temi affrontati contemporaneamente.

GARRONI: Già, perché, in fondo tutta questa serie di quadri che abbiamo visto è dedicata alla scomposizione del movimento di un'automobile: quindi, a suo modo, si tratta di realismo.

CRISPOLTI: Sì, di una forma di realismo analitico, ma c'è anche l'aspetto dell'analisi della luce come in questa serie di quadri che danno come risultato fra i primi quadri astratti dell'arte contemporanea.

Vortice

Interventismo

Spiritismo

Vestiti

Arredamento

Autocaffè

Esterno della galleria - cancellata - V. VIALE e GARRONI in piedi

Nascono queste opere stimolanti e precorritrici: ma altre volte ecco i cedimenti più provinciali verso la retorica nazionalista e interventista. Questi quadri, inneggianti alla guerra, per chi non lo sapesse, sono tutto un tripudio tricolore: e del resto i futuristi stessi non esitavano, con preoccupante candore, a definirsi guerrafondai. Finita la guerra, in via di esaurimento il primo futurismo, era quasi inevitabile che si andasse a cascare nello spiritualismo, anzi nello spiritismo, come testimoniano queste « trasformazioni di forme in spiriti ». Cose che paiono innocue e che in altri, tuttavia, daranno addirittura lo spunto a pericolosi farneticamenti: dopo la patria, lo spirito, poi il mito della razza, infine la follia.

Ma in Balla per fortuna l'evoluzione porta piuttosto a esperimenti astratti, e via via a un gusto dolcemente decorativo.

Ritornano a galla e si chiariscono vecchi motivi sostanzialmente ornamentali, giochi, bizzarrie da scapestrati di buona famiglia, l'abito futurista e l'arredamento futurista.

Di nuovo l'universo futurista — come essi dicevano — era un universo molto decorativo, gaio, curioso, ma sostanzialmente piccolo-borghese, legato a filo doppio, con qualche stravaganza in più, al tradizionale modo di vita delle classi borghesi. Nessuno dei veri problemi del mondo moderno viene qui affrontato: c'è solo grazia, buon gusto (o pretese di buon gusto), estro e una disperata nostalgia di ottocentesca intimità.

L'ultimo Balla ritornerà, dopo il '30 circa, ai suoi temi veristici, senza più il mordente di una volta. Che cosa è rimasto della velocità, delle odi alla guerra, dello spiritismo di una volta? Solo un nome stravagante: autocaffè. Il che non esclude (al contrario anzi) che si tratti di una mostra interessantissima che giustifica ampiamente il fervore che Vittorio Viale ha messo nel promuoverla.

GARRONI: In questi ultimi anni, professore, il museo civico di Torino ha avuto un'attività straordinaria in fatto di mostra, mi pare.

VIALE: Questa di Balla è la diciottesima in tre anni e mezzo, ma prima di Balla ci sono state mostre come quella di De

Staël, di Bacon e tante altre che hanno documentato variamente tutta l'attività attuale dell'arte moderna.

Cancellata - strada - traffico

Una mostra illuminante dunque, che ci ha fatto conoscere meglio un episodio notevole della nostra cultura artistica recente.

In fondo, a modo suo, tra errori e smarrimenti, l'Italia si è affacciata così alla cultura d'oggi.

* * *

ALDINI in campo

Arrivederci a sabato prossimo alla stessa ora, e buona domenica. Se il tempo ci assiste, probabilmente al mare o in campagna. Magari portando un buon libro con noi.

DALL'APPRODO-TV N. 12

in onda il 27 aprile 1963

UNGARETTI: Sono ancora qui per i miei 75 anni: credo ne abusi un po', ma Fautrier è venuto apposta per festeggiarmi ed è giusto che io gli manifesti la mia gratitudine e nello stesso tempo gli esprima la mia ammirazione per quello che ha fatto perché i miei 75 anni avessero una cornice di bellezza. Generosamente, quando ha saputo che Le Noci voleva pubblicare in riproduzione litografica i miei manoscritti delle ultime poesie, generosamente ha offerto in regalo a me e a Ponge, che li ha tradotti, ventotto tempere eseguite per l'occasione e che agevolarono, arricchendoli, la vendita di ventotto esemplari del libro ormai esaurito.

Io dovrei dire due parole, prima d'interrogare Fautrier, intorno all'arte moderna. Sono cinquant'anni, sono cento anni, dal tempo dell'Impressionismo, che l'arte moderna sta operando per dare all'artista mezzi certo non equivalenti a quelli che ha lo scienziato nella trasformazione della società e del mondo, ma mezzi atti a rappresentare o a interpretare la società e il mondo che alla percezione dei nostri sensi si vanno continuamente trasformando per opera della scienza. Capisco le difficoltà di fronte alle quali si trova un artista: l'arte non è uno strumento di precisione come quello che si fonda sui calcoli, capisco che il compito dell'artista d'oggi non è un compito facile e che egli possa trovare anche chi l'accusi di non essere un uomo che tenga conto della vocazione umana dell'artista. Quando io guardo *Guernica* di Picasso e vedo il toro che si avventa, mostrando ora qua ora là nei fori della rete, il muso stralunato, l'occhio orrendo, e vedo nelle stesse maglie poi affacciarsi l'uomo sereno che aspetta paziente il mostro per affermare l'umana libertà, sempre alla fine vittorioso, questi effetti anche se sono raggiunti con mezzi non accademici, so che sono

dovuti a una grande conquista umana. Quando io guardo gli *Otages* di Fautrier, e sono le pitture nelle quali si vede come durava fatica a spezzare le sue catene la passione di libertà della Resistenza, so che il pittore ha compiuto opera umana in modo stupendo. Quando io guardo un quadro di Burri e vedo che, ritornato dai campi di concentramento nazisti, egli mostra come un bubbone che si vuota, la fantasia di quei carnefici, e mostra il sangue e il fuoco che furono il prezzo della libertà, come un'eruzione imposta da un disumano cratere, io sento che Burri è profondamente umano.

E ora interroghiamo FAUTRIER Je veux vous demander d'abord: il y a en ce moment-ci un art qui est un retour à Dada et qui a grand succès: je ne sais plus de quel nom on l'appelle en Amérique: vous allez nous le dire et je voudrais savoir quelle est votre opinion là-dessus.

FAUTRIER: Senti, Ungaretti, je parle mal l'italien: je comprends peut-être un peu la peinture, c'est un art. D'abord est-ce que le Pop-art est un art? Il me paraît à peu près aussi important que les monuments américains en plastique à côté des monuments de l'ancienne Rome. C'est à peu près cela: ils ne dureront même pas l'espace d'un moment.

UNGARETTI: Et voici ma seconde demande: nous avons visité ensemble, ou revisité ensemble la Chapelle Sixtine: vous avez été fortement ému par la peinture de Michelange. Voulez-vous nous en dire les raisons?

FAUTRIER: C'est très difficile: je suis allé à la Chapelle Sixtine, j'étais venu en Italie depuis longtemps, au moins sept ou huit fois: j'ai eu peur, j'ai eu peur de Michelange, j'ai eu peur de la Chapelle Sixtine: pourquoi? Parce que les reproductions photographiques de la Chapelle Sixtine, si on n'a pas vu la Chapelle, sont telles qu'on a une impression de mélodrame, de choses jetées à la face, de raccourcis, de choses dramatiques, c'est épouvantable; et enfin je suis venu avec Jacqui et j'ai dit: il faut qu'on aille, il faut tout de même qu'on aille voir cette Chapelle Sixtine, enfin Michelange existe... et je suis allé et... c'est extraordinaire. Cet homme qui en effet n'a fait que du drame, qui a fait des raccourcis, qui a fait du mélodrame: et tout est plat, tout est magnifiquement arrangé pour

la décoration de quelque chose; il n'y a aucune chose qui heurte, c'est une œuvre considérable. Il est évident que les fameux peintres américains n'apprécient plus ça, non, ils sont beaucoup trop modernes. Je ne sais pas si je suis plus ou moins moderne, ou plus vieux, mais c'est une chose étonnante, parce qu'elle est calme, parce qu'elle est raisonnable, il n'y a pas un excès, pas un seul excès dans aucun geste, et j'ai été absolument étourdi.

UNGARETTI: Et bien, il-y-a peut-être encore une demande à faire, c'est la dernière: vous visitez, voilà depuis assez longtemps, souvent l'Italie: que pensez-vous de ce pays et de son peuple?

FAUTRIER: Ça c'est beaucoup plus long et beaucoup plus difficile que de régler la question de Michelange. Là aussi j'ai eu peur, j'ai eu peur pour des raisons bien précises: d'abord en France on imaginait les Italiens comme des gens qui ne faisaient jamais rien, qui se promenaient avec des chemises comme ça, avec des tailleurs et qui ne faisaient jamais rien, un peuple qui ne fichait rien; je me suis aperçu d'une autre chose. Ensuite je dois dire que je n'aime pas beaucoup les ruines, je n'aime pas beaucoup les morceaux de colonne que l'on met là pour les touristes et qu'on vient visiter: pour cela j'ai eu peur d'aller en Italie, et j'ai eu peur, mais vraiment peur pendant vingt ans: j'ai eu peur des Italiens, j'ai eu peur de leurs ruines, et maintenant, quand je suis à Rome, ces ruines me réveillent et me montrent ce qu'était Rome autrefois, la puissance de Rome qui était faite à la main, brique par brique, et que les monuments de Rome sont beaucoup plus imposants que les plus grands monuments américains faits en plastique parce que c'était fait à la main... mais j'ai eu peur, j'ai eu peur pour des raisons stupides, il faut le dire. Ce que je pense de l'Italie je ne peux pas le dire, ça demanderait deux heures et demi de télévision, mais je peux dire une seule chose: quand je viens, et je viens souvent, je rentre avec mes accumulateurs gonflés à bloc, je rentre avec... pas des visions, avec une charge énorme sur une vie qui est belle, dans un pays qui est beau, très beau, et c'est un petit pays comme le mien, et j'aime les petites pays, j'aime beaucoup mieux cela; alors je rentre, maintenant quand

je vais rentrer, j'aurai pour deux années de choses en moi par les contacts avec des gens humains, avec des gens qui comprennent, qui sont intelligents, qui voient immédiatement les situations, qui savent le dire et qui travaillent aussi et qui travaillent beaucoup, et beaucoup plus qu'on peut l'imaginer. Je ne fais jamais de compliments, vous savez parfaitement bien qu'on m'appelle l'enragé parce que je dis mes opinions. Mais l'Italie, mais ça fait dix années que j'y viens mais depuis cinq ans c'est devenu un grand pays, un grand parmi les petits pays évidemment; il n'y a pas de pays en Europe où il-y-a un tel dynamisme: vous n' imaginez pas, moi qui viens de Paris, mais vous trouvez ici des gens qui sont ouverts à tout, qui immédiatement s'engagent à tout, et qui sont même pauvres et qui s'engagent...

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Intrico e decisione in Fortini

Nell'ordine della macerazione, dell'intrico di tensioni culturali stratificate e contraddittorie, il caso di Franco Fortini è provvisto di forti caratteri paradigmatici: come del resto esemplari restano lo scatto e la decisione per mezzo dei quali tenta di spezzare questo nodo gordiano *Una volta per sempre*, secondo il titolo della sua più recente raccolta poetica ('58-'62) nello « Specchio » di Mondadori. Dunque la poesia di Fortini è arroccata su due fronti, su quello del « presente » e su quello del « futuro ». Nel presente, intanto, è implicita « la scelta della tradizione » che per altro è « scelta di una discendenza »; ma l'abile strategia avvolgente della classe al potere è riuscita ad incapsulare e sterilizzare qualsiasi denuncia, protesta, ribellione, sicché « come certe agitazioni sindacali, coloro che nelle lettere si propongono fini simili son già previsti nei bilanci ».

Per paradossale reazione Fortini ha propugnato nei suoi ultimi scritti una letteratura del disimpegno, della mistificazione, del buffonesco ermetismo non-collaborazionista; così lo scrittore non potrà essere impiegato in alcun modo e

potrà *salvarsi*, senza ricorrere alle soluzioni drastiche di non scrivere più o di non pubblicare. *Salvarsi* sostanzialmente vuol dire impegnare il futuro, assumere una responsabilità verso « i giudici naturali », i destinatari dell'avvenire del pensiero e della poesia, cioè il proletariato.

Naturalmente finché non sarà rinnovato il sottofondo istituzionale della società, vera trasformazione della poesia non potrà darsi: ma i principali mutamenti sono divinabili come profezia, per cui l'indicazione implicita dei propri destinatari non resta soltanto lo strumento di comprensione dell'opera poetica ma diventa « un decisivo momento stilistico della sua composizione »: « Si tratta solo di riaffermare le frontiere, i limiti della poesia e insieme la sua destinazione estramurale, la contraddizione di cui solo può esistere, il suo essere una *conseguenza* che si vuole *causa*; una immagine del passato che si fa proposta di avvenire; un libro aperto che chiede al lettore, per inverarsi, di venir chiuso ».

Rivoluzione permanente, rifiuto dell'omogeneo (per cui tutti pensano allo stesso modo, giovani e vecchi, ex-tutto ed ex-nulla, tutti progressisti e a sinistra, con vivaci battaglie dissimulate ecc.), preliminare operazione ideologica e politica nello spartire il qui e il là, il « noi » e il « loro », compagni ed avversari: ecco alcuni dei motivi più

insistenti che hanno costituito l'ossatura delle ultime prese di posizione fortiniane. Fra l'altro con una scopertissima tensione allo stile « illustre », nutrito dal ricordo della grande retorica del Sartre *engagé* intorno al '47, dalla dura moralità di Brecht, sempre così insperata nei suoi paradossi, dalla frequentazione intensa di una certa cerchia di ideologi applicati alla letteratura (Lukács giovane e Goldmann, Barthès e Gorz), per non parlare dei poeti che per svariati tramiti ha indicato a sé più congeniali, come Eluard e Noventa. Ne deriva un tono concitato, all'altezza dei concetti assoluti e grandiosi che Fortini, contrariamente ai più ormai paladini della prudenza e del terra-terra, convoca a popolare le sue meditazioni: « E non negare mai la propria parola, dove ci sia possibilità vera di recare offesa salutare agli offensori e giusta ingiustizia agli ingiusti ».

Non per niente i principali *mots-clés* sono, anche nelle poesie di *Una volta, verità e vero* (« È tutto chiaro ormai, / le parole dei libri diventate / tutte vere », « Tu che i miei anni stessi hai misurato / ostinato al tuo vero, insegnami il sentiero ... », « Dunque era vera la verità », « Com'è chi per sé vuole più verità / per essere agli altri più vero ... Oh, la mia verità è necessaria, / dissolta in tempo e aria ... », « ... come le canzoni dei vinti insorti che a sera / sui nostri giradischi distrassero noi dall'orrore / e dalla verità. », « ... Da allora tacque / la verità ma aspetta », « Mai così belli i visi e veri i pensieri », e poi *ira, pazienza, orrore, speranza, pietà, dolore*. E qui si dovrebbe riprendere un discorso che abbiamo ormai svolto troppe volte, cioè si dovrebbe dire come nel marxista Fortini operi geneticamente un forte sentimento religioso. (di ascendenza ebraica), che lo avvicina agli altri due poeti della generazione di mezzo, a Pasolini a Zanzotto (anche se in Pasolini il regresso nella sfera del sacro avviene piuttosto a fini emotivi) e lo oppone alla generazione epigrammista-indistinta, « tecnologica », immediatamente successiva, che ha operato una totale dissacrazione della realtà. La lettura, commossa e partecipe, che Fortini ha dato del bassaniano *Giardino dei Finzi-Contini* è episodio ben sintomatico, come provano gli interrogativi di *A Cesano Maderno*:

*Perché parli di loro? Ti senti ebreo,
tu che non l'hai voluto? Non sai cos'è
questo che ti distrae e ti assottiglia
o che ti guasta generando invidia*

*per chi ha una casa immobile e padri
dei padri e figli dei figli cristiani? ...
Cene di pane ancora senza lievito. Non è
perduto il mondo eterno, è ancora nascosto
dove non passano più
i muli e dove sola la vipera vive.*

Espressionismo brechtiano (« Vedi cani maestri con grembiali di cuoio / scaricare quarti umani per le celle / refrigerate e crusca / sotto i ganci cromati ... »), elegiaco impegno eluardiano (anche se l'uso del complemento di materia, riconducibile ad uno stilema di Eluard, non ha qui minimamente la frequenza che raggiungeva in *Poesia e errore*), qualche abile ossimoro alla Pasolini (« dietro il pianto superbo e la debole ira »), financo il ricordo di qualche frase tagliente con cui Pavese colluttava con se stesso nel diario (« Che cosa aspetti », « Sono stato capace / di qualche parola »). Tutto qui il sottofondo di interrelazioni che la memoria del lettore riesce a stabilire: il resto appartiene alla pronuncia o, meglio, alle pronunce conquistate da Fortini nel suo lavoro poetico, contraddittorio e contraddetto, a volte cristallino nella sua evidenza razionale, altre oscuro ed involuto nei suoi tropismi, sempre teso, serio, nobile. Esaminando le varianti che di diverse poesie ci vengono offerte, nel passaggio dalla prima pubblicazione in riviste come *L'Approdo*, *Nuova corrente*, *Rendiconti* ecc. a questa raccolta, parrebbe di poter concludere che la scarsa penetrabilità di alcune composizioni, specie nelle « transizioni », è dovuta ad un processo brachilogico ed ellittico interno al discorso stesso del poeta.

Prendiamo pure *Nella steppa*, la cui prima redazione (A) apparve in *Rendiconti* 2-3 (1961), 81, per poi passare nella raccolta (B) con un esteso rimaneggiamento al centro:

- (A) *e in valli d'ossa e rughe
dimenticate le centrali potenti dei laghi
che a miliardi di volts trapassano questi riposi
dimenticati i fucili dispersi
di rivolte derise, e la pietà
di noi che ci ha divisi,
e, fuori all'agro del vento, ogni grazia,
chi nel deserto è giovane ...*
- (B) *e in valli d'ossa e rughe o modula
dalle potenti centrali dei laghi
che a miliardi di volts trapassano questi riposi,
che sera viene?
Giorni immensi, a chi apri, venti,
chi nel deserto è giovane ...*

Evidentemente gli accenni ai « fucili dispersi », alle « rivolte derise », alla « pietà », che sono tasti toccati e ritoccati durante tutto lo svolgimento di *Una volta per sempre*, sono lasciati qui cadere per concedere loro più vasto spazio altrove; ma è la domanda « che sera viene? » che lascia imbarazzati circa il suo senso e la sua opportunità. Tuttavia, se teniamo presente che nella redazione di *Dunque ricominciare*, apparsa in *Nuova Corrente* 25 (1962), 39, come risposta ad una poesia di Pagliarini, basata su una sottile e un po' sibillina distinzione fra « crepuscolo della sera » e « crepuscolo del mattino », si parla del « crepitio degli uccelli / prima di sera ... », mentre nella stesura definitiva dal titolo *La casa nuova* si passa a « prima di notte », allora non appare azzardata l'ipotesi che qui abbia funzionato quella legge della variantistica che si chiama del « compenso a distanza », che in questo caso serve addirittura all'illuminazione reciproca di due testi distinti.

C'è in Fortini, come abbiamo accennato, una situazione dilacerata nei confronti del presente, di doppia opposizione (contro gli avversari e contro gli amici che « non l'hanno riconosciuto »: vedi *Il comunismo*); la scelta diventa impossibile, il nulla è in agguato. Qui il solito corto circuito della poesia moderna, cioè strappare il nulla al silenzio, semanticizzare l'insignificante, fare della negatività un momento stilistico della propria poesia. *Non posso* raggiungere esiti di grande

interesse, con il « solo mutamento è questo verso / che va e viene, ripete, in sé diverso / ed eguale, monotono, cadenze / immotivate ... », il segno configura l'asemantico mediante una regressione (quasi wittgensteiniana) dalla dinamicità del verbo all'immobilità del sostantivo (« ... Scherno è lo schernire, / morte il morire, degna d'ira l'ira ... ») e mediante una serie di rime e assonanze che concatenano un testo tendente alla dispersione (*corte-forte, indicare-fissare, feroci-croci, verso-diverso, cadenze-assenze, pietà-realtà*, ed anche *aste-queste, ciabatte-scatti*). La nuda asserzione negativa, viceversa, dovrebbe sfociare in un vicolo cieco (« E a mezzo della pagina che leggi, / a mezzo della lettera che scrivi, il no per sempre / ed il mai più »), se non fosse controbilanciata da una spinta di segno contrario (« La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi »). Va bene, scrivere, ma come scrivere? In *Astuti come colombe* (*Il Menabò* 5) dichiarava Fortini: « Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana, ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilite. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi ». E poi chiudeva una « cronaca della vita breve » (*Questo e altro* 1) dal titolo *Celatus prodeo* (che costituiva un intelligentissimo sviluppo di certe idee che Barthès aveva accennato nel *Degré zéro* a proposito della scrittura romanzesca: « Toute la Littérature peut dire: "Larvatus prodeo", je m'avance en désignant mon masque du doigt. Que se soit l'expérience inhumaine du poète, assumant la plus grave des ruptures, celle du langage social, ou que ce soit le mensonge crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée ... »): « È forse venuto o tornato il tempo di vivere travestiti e scrivere acrostici? Di vivere e scrivere da mentitori. Da buffoni. Da maschere. Non per disperazione ma per speranza. È la vedova Begbick, in Brecht, a consigliare: "Dunque non dire proprio il tuo nome.

A che serve? — E perché così a voce alta, quello che pensi? Dimenticalo. — E poi, veramente, cos'era? ... ».

Parrebbe chiaro che Fortini stava elaborando una poetica complessa e rischiosa, evidentemente quella che per ora ha portato al polittico della *Poesia delle rose* (1962) di comprensibilità veramente ardua nonostante la traccia che lo stesso poeta offre in nota al lettore-collaboratore: « Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile » (*Il Menabò* 5).

Intanto resta da stabilire che cos'è una *rosa* per Fortini: ebbene, letteralmente quella con le spine ecc.; ma nella sua poetica ermetica e allegorica dovrebbe essere legata ad un simbolo polivalente, incentrato soprattutto nella profezia e nella prefigurazione, perseguite dalle sue poesie, del grande *avvento* (il che forse non risulta dall'accento in *Le radici*, letterale, « come la rosa nella sera dell'orto, / quanto ci punge, quanto si disegna / vera e a sé giunge chiara / la storia tremenda... », ma certo in *Il museo storico*, cioè nella poesia della gente che presto « sarà nel socialismo » l'indicazione è abbastanza scoperta: « ... Dai vetri dei musei guarderanno i giardini / alti di luce e ai muri la nostra rosa dipinta », ed ancor più nell'epilogo di *Ultime sulle rose*: « Esercizio della ragione e sentimento / sono due cose e vivacemente si legano / come la rosa è forma di mente e stupore »).

Per un tentativo di lettura tematica delle sette poesie sulle rose, il primo taglio da operare è quello che prevede le prime quattro da una parte, le ultime tre dall'altra. Secondo una partizione, che potrebbe attagliarsi benissimo al movimento surrealista (come Fortini c'insegna), da una parte vi è il mondo « notturno » della biologia, dell'esistente, dell'inconscio, dall'altra vi è il mondo « diurno » della verità, della ragione, della storia. Ora ci sembra che i nn. 1, 2, 3, 4 si svolgano di notte (« nei ceppi a notte ... come i cuori vorrebbero non venisse / mai giorno ma sempre i fari ai tornanti... », « Smaglia le carni la rosa, si sbrana, / che al mattino intatta deriderà », « ... sono anime / ma storte, nane, sotto il ferro lunare »), mentre i nn. 5, 6, 7 di giorno. Notte

vuol dire morte, mito, ironia, mistificazione inferno, allegorie, demenza, scissione della verità, giorno vuol dire « uno il vero », « univoci i nomi, la scienza possibile / e lenta, il sole che imbianca Indo e Nilo, / il dente della storia impercettibile ». Nella chiave dell'avvento, l'intento fortiniano è quello della saldatura dei due momenti, anche se il primo è minaccioso per la sua vocazione disgregatrice. Mondo ai confini del preindustriale e del sottoproletariato pasoliniano « nel parco immenso arido romano », mondo della comunicazione meccanica, mondo dell'inferno e della resurrezione, l'espressione è folgorante e orgiastica, al limite del concettismo. Sopra ogni cosa l'amore e l'amicizia:

*Quando da qui si guarda l'età del passato
veramente diventa possibile l'amore.
Mai così belli i visi e veri i pensieri
come quando stiamo per separarci, amici.*

In *Non è vero* c'è un bel verso: « Se un gesto ricordava il buon uso dell'amore », che per altezza potrebbe accostarsi a quelli di chiusura *A Mosca, all'Hotel Metropol*: « Ed era come / quando ragazzo tremavo al mattino / sottile e santo e non sapevo ancora / quanto male si può patire e vincere ». In *cauda* due dubbi, uno riguardo al progetto di *trobar clus* attuato in certe parti da Fortini, che vorremmo risolvere positivamente con l'assioma seguente di T. W. Adorno: « Un linguaggio chiuso, che richiede sempre nuove interpretazioni, può fornire l'autorità che fa di una proposizione o di un'opera il patrimonio dei posteri »; l'altro riguarda il piano elevatissimo (morale e stilistico) di queste poesie, per il quale vorremmo avanzare un lieve sospetto, in chiave che giuriamo del tutto metaforica, con alcune parole da *La Chute* di Camus: « Les hommes ne sont convaincus de vos raisons, de votre sincérité et de la gravité de vos peines que par votre mort. Tant que vous êtes en vie, votre cas est douteux » (anche se non sappiamo bene neanche noi quale potrebbe essere per il nostro Fortini un'augurabile prova del fuoco siffatta). Perché se quello che abbiamo letto in *Una volta per sempre*

fosse tutto « vero », Fortini ha diritto a qualcosa di ben diverso da una frigida analisi, somigliante alla nostra.

Naturalizza di Bellintani

Dato che per necessità le parole della poesia debbono essere essenziali, niente di più evidente che esse tendano a parlare dei « pensieri dominanti », cioè vita, amore, morte, o meglio amore della vita che fa presto a convertirsi in amore della morte. Di quale vita e di quale morte ci parla, dunque, Umberto Bellintani in *E tu che m'ascolti* (Mondadori 1963)? Direi della vita dei *paria*, con un'umile violenza che solo a sprazzi si lascia irretire e consolare dal canto, della morte delle membra umane, sia come sfumato mistero sia come affascinata contemplazione del disfaccimento, carne e sangue rosi e succhiati dai vermi, ossa che s'inceneriscono e perfino perdono il ricordo della luce che videro.

C'è molta naturalizza in quest'ultimo Bellintani, poeta-contadino che ha ormai dimesso ogni complesso d'inferiorità rispetto alla cultura, ma sa ancora calarsi senza mediazioni nei poveri personaggi di sua conoscenza. Si potrà forse anche dire che Bellintani è un mistico, di « diretta violenza cristiana », ma si dovrà avvertire che è un mistico alla buona, che sa manovrare con semplicità il suo bestiario mortuario ed allineare le sue attendibili meditazioni sul passaggio dall'essere al non essere:

*Così, mia vita, hai travolto il transitorio scorrere
degli aridi momenti. E il domani
non ha più senso, né la morte
e qui un passar dall'essere al non essere, e neppure
grotta che sbocca sulla ridente vallata.*

Poeta di eccellente livello si mostra nella « corallità » del lamento dei « servi della gleba, *paria* », per cui la morte è riposo, mentre la luna risplende inutile in mezzo al cielo e non cava dagli occhi che sudore, « antica stella che illumini nei boschi / a maggio il canto malinconico dei cuculi »:

*Non siam che miseri lombrichi nella mota,
siam concime, la ruota, la carrucola
e non v'è pena che noi non si conosca,*

Ma per alcune parti non si scomodano invano i mistici medievali, anche lo Jacopone più violento (quello che per via dell'offesa dei vizi umani si fa implacabile offensore, quello dal temperamento sanguigno che fissa l'occhio implacabile sulla morte corporale). Ma fra il misticismo di un Juan de la Cruz e quello di Bellintani, corre la stessa differenza che passa fra una « notte oscura » e una modesta « sera » campagnola. Dio è « forse soltanto un dolcissimo rapporto / fra noi e il tutto », il « buono della vita » la suprema appetizione etica. Bellintani spesso è prosastico, difetta nella scansione ritmica dei suoi temi. « In questo nostro mondo, dove ogni essere grida pietà, su questa terra letteralmente coperta da una selva di crocifissi, dove ogni inchiodato sulla croce, ebete, sghignazza, bestemmia e implora e sputa sul corpo del compagno il suo dolore fattosi ira e veleno, quando mai una mano pietosa vorrà avvicinarsi a schiodare uomini e la specie d'innumeri animali? ... ». Un testo straordinario, il secondo alla memoria di don Primo Mazzolari, che con insospettabile arbitrio abbiamo trascritto senza rispettare la divisione in versi di Bellintani: al limite diremmo che non ci sembra nemmeno un *poème en prose*. Forse Bellintani ha bisogno di coniugare violenza e visionarietà l'unico suo tono possibile di scrittore, che possa classificarsi piuttosto fra i poeti che fra i prosatori, come può avvenire subito dopo, nella terza poesia per don Mazzolari:

*Questa marea di formiche, questa marea
che ti entra dalla bocca e fa oceano
infine nel sangue;
questo piccolo essere patogeno
che si moltiplica all'infinito e ti rode
senza posa ...
E tu che lo nutri, sentiti felice
quale una madre che allatta i suoi piccini,
come una magra scrofa divorata,
come la mammella che si vuota ...*

Un po' elementare, ma il movimento poetico qui esiste: l'incatenatura è data dal processo anaforico, la scansione dall'equivalenza di verso e sintagma. La poesia per Bellintani è una difficile conquista, forse rappresenta il premio allo sforzo, che egli compie incessantemente, di diminuire il più possibile l'intervallo, l'intercapedine che sempre esiste fra l'uomo e lo scrittore. Certo non è poeta quando si dichiara e sottolinea poeta, e costruisce e varia quei *refrains* che avranno anche una labile suggestione, ma ad una rilettura si sfaldano («Era aspro il deserto. / Era dura la vita nel deserto. / Ma il cuore portava il sole ... Era aspro il deserto. / Era dura la vita nel deserto. / Ma l'occhio portava il verde ...»), o ancor peggio quando ai ritornelli («Si giunse di sera a San Galgano. / In aperta campagna. All'imbrunire. / / Odore di mucche, odore delle cene ... a San Galgano si giunse all'imbrunire / odore di mucche, odore delle cene») aggiunge le squisitezze e le smancerie che un uomo della tempra di Bellintani dovrebbe lasciare alle signore intelligenti («E fu infinita la gioia nel silenzio / sotto le arcate a contemplare il firmamento / in compagnia di tanta desolazione / e in sé contesta infinita poesia»). C'è da domandarsi come possa dire «infinita la gioia nel silenzio», «contemplare il firmamento», «tanta desolazione», «infinita poesia», chi con semplicità sbalorditiva sa modulare in *La sera amorosa* (dunque stesso tema) tre periodi di questa portata:

*Più amata del sole che squilla sui casali
è la sera che striscia amorosa sulle erbe il corpo
e s'incanta sulle acque del pallido fiume.*

*Ha movenze ondulate di veste zingana
che nel moto rivedo di quella carovana.
E non appena la sente venire
coll'odore delle erbe e degli stagni fumanti,
il bove del vicino risolveva
al cielo il capo e ritrova il suo muggito.*

Ma bisogna riconoscere che la geografia sentimentale di Bellintani è molto estesa, con possi-

bilità di allacciare una serie di coordinate che annullano lo spazio e il ricordo («A te che piangevi / così umana in un lacero fazzoletto, / di qui tendo le mani»). Lo stile è più spesso conveniente (come quello con un lume di fanciullesca malizia, a tratteggiare Spartaco, l'astuto bricconcello, che «va a zonzo per boschi e per le siepi / a franger nidi», oppure quello umanamente compreso a tratteggiare l'«età ingrata» di Antonia), che stridente (come in *Lamento d'Africa*, che mescola il «peregrino» al quotidiano: «... e se tu erri per l'Africa, nemmeno il formichiere / pavido trovi a zonzo per le lande / assolate e l'ombrese foreste»). Rispetto alla figura poetica del Bellintani notorio, bisogna dare atto che assistiamo con *E tu che m'ascolti* ad una esplosiva dilatazione, che oltre i momenti della vita familiare, della riflessione sulla morte decomposizione e mistero (con annesso bestiario), si prova con successo in certo descrittivismo oggettivo e intensamente partecipato che in una poesia come *all'aperto* può richiamare certo Sinisgalli (per es. quello di *Mi nascondo al sole* in *Cineraccio*) oppure in certi lievi scherzi dettati da estro paterno come in *I ragnolini d'agosto*. Senza clangori di propositi rivoluzionari, Bellintani ha fatto centro spesso.

Viatico per «La Ginestra»

Vallecchi, che ha presentato alla cultura italiana, nelle sue collane di poesia e saggistica, l'intera produzione gravitante attorno all'avanguardia ermetica (fiorentina), nel suo corso rinnovato affida a due eminenti partecipanti a quel movimento (a vario titolo) una collana poetica, che in fondo tiene maggiormente conto dell'evoluzione dei tempi che della personalità «storica» di Carlo Betocchi e Mario Luzi: *La Ginestra* («che prende il nome da un fiore silvestre e comunissimo su tutte le pendici collinose e montane, ad esprimere la naturalezza dei propositi, il limite delle speranze» e che pensa «al naturale e all'autentico, più che allo sperimentale, per non dire l'artificioso»). Intanto offre i due primi prodotti *La vana rivolta*

di Arrigo Bongiorno (veneto del '30) e *I compagni invisibili* di Riccardo Alderuccio (nato a Salò nel '25, ma di discendenza siciliana): entrambi esplorano con puntiglio ed eccellente maturità stilistica la realtà regionale (veneta e siciliana), che resta la musa esclusiva del loro poetare.

Ma non si dica tutto ciò in contrasto col lavoro più recente di Betocchi (di cui si ricordi *Il vetturale di Cosenza*) o di Luzi (di cui si rileggano le poesie che questa rivista stampò nel n. 19 *Dal fondo delle campagne*), perché è facile accorgersi come la convergenza di interessi si attui sul piano dell'impegno sociale. Fra i due nuovi poeti, il Bongiorno ci appare il più mordente, polemico, umoroso e bene informato, mentre l'Alderuccio più colorito, più liricizzante ed immaginoso, con un fondo di mollezza e di indolenza mediterranea: ma entrambi tendono ad una chiarezza di dettato senza residui, ad una leggibilità al limite della corsività, ad una eliminazione dell'alone e del mistero.

Quella di Bongiorno è una sorta di sociologia in versi, che restituisce con giusta efficacia la miseria dei braccianti veneti, nutrita di pregiudizi e di coatta rassegnazione (il suo calarsi « in trance » nei personaggi più penosi della sua terra sarebbe apprezzabilissimo, se non tendesse sempre alle situazioni estreme, alla catastrofe), le donne spogliate del loro dono più prezioso, la femminilità della gioia di essere amate, i democristiani burocrati e corrotti. Il parallelo con Pasolini, proposto dallo stesso interessato, ci sembra un po' azzardato, comunque non tutto a suo favore.

La poesia di Alderuccio, a sua volta, è poesia tipica di un isolano, di chi cioè sente di parlare di una minoranza ad una maggioranza, punta sui dati differenziali per comunicare agli altri. Il linguaggio tradisce cultura e abilità, ma il continuo giudizio etico, il continuo interrogare e descrivere in giri strofici troppo larghi, non riescono a mascherare l'insicurezza di questa voce, che ci sembra ancora in fase di rodaggio, nonostante la ricchezza sentimentale che già sa spiegare.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia.

Scrittore rimasto tenacemente legato « alla sua condizione d'uomo del Sud », come riaffermano puntualmente le brevi presentazioni dei suoi libri sui risvolti delle copertine, Leonardo Sciascia si è adoperato in più modi per rappresentarla in una molteplicità di aspetti. Ha puntato sul documento sociale e sull'atto di accusa, sul quadro satirico di ambiente contemporaneo e sulla romanzesca ricostruzione storica. Per le *Parrocchie di Regalpetra* era apparso a Piovene una delle « punte » del neorealismo, identificato, secondo un giudizio singolare fino al paradosso, non tanto nelle opere di scrittori veri e propri ma nelle indagini di esperti in maieutica, capaci di ricavare dagli esponenti di un determinato gruppo sociale un resoconto veridico della loro situazione storica da ammannire poi ai lettori senza particolari accorgimenti stilistici ma semplicemente depurata del superfluo e resa del tutto comprensibile. Il sospetto che lo Sciascia fosse uno scrittore oltre che un meticoloso documentarista era balenato anche a Piovene che lo aveva associato al Dolci nella ricerca del perfetto neorealismo. Questa qualità era presto confermata da *Gli zii di Sicilia* che in tre racconti dedicati ad argomenti assai diversi rivelavano nell'autore disposizioni a cimentarsi con la realtà siciliana da più lati ma con gli stessi caratteri letterari e un analogo incalzante ritmo narrativo. In particolare ne *Il Quarantotto*, quando ancora mancava l'esempio del *Gattopardo*, si abbandonava il mondo contemporaneo per una incursione in un passato borbonico e risorgimentale, avventura che avevano tentato prima del Lampedusa altri scrittori, siciliani di nascita ed anche di adozione come il De Roberto. Per quanto poco propenso alle rievocazioni storiche lo stesso Verga, dal 1896 al 1907 e oltre, aveva atteso alla *Duchessa di Leyra* consultando diligentemente diari di vita palermitana, giornali, memorie di corte e resoconti sull'ordinamento della Casa Reale.

Con *Il Consiglio d'Egitto* (Ed. Einaudi) lo Sciascia ha presentato due personaggi storici, protagonisti di vicende ben distinte: l'abate Vella coi suoi codici apocrifi che provocarono una controversia colorita «degli opposti interessi dell'aristocrazia e della corona» e quel Francesco Paolo Di Blasi che ebbe dal Caracciolo «l'incarico di compilare una raccolta delle prammatiche del Regno» autore del saggio *Sulla legislazione di Sicilia* dove è tracciato «un piano di radicale rinnovamento sociale che avrebbe sconvolto interamente il sistema vigente» e che doveva pagare con la testa il tentativo di «instaurare nell'isola un governo democratico». Ma dall'accostamento di queste due storie annodate dal labile filo della contemporaneità deriva al *Consiglio d'Egitto* una sensibile frattura. Gli incontri fugaci fra i due che potevano aver avuto luogo nella realtà non erano sufficienti, sia pure arricchiti opportunamente dalla frequentazione del Di Blasi da parte del Vella, «a prender lumi sul costituzionalismo siciliano»; lo Sciascia vi ha aggiunto gli elementi di una reciproca stima che culmina nel giudizio del Di Blasi sulla «allegra» impostura dell'abate e in una sorta di adesione del Vella all'idea rivoluzionaria e nel suo sgomento di fronte al sacrificio di quel giacobino che aveva in simpatia «per quel che di diverso, di altro da sé, di ardore, di onestà, di chiarezza, riconosceva in lui: quasi una possibilità, remota e irrealizzata, della propria vita». Ma la storia del Vella impostore è ilare e quella del Di Blasi, «il solo credente nella religione illuministica che possa annoverarsi nella Sicilia settecentesca», è seria e tragica: di qui la necessità di adottare due stili diversi fatti alla fine confluire a un punto di relativa convergenza. Ma la verità storica ha i suoi diritti e gli accorgimenti del narratore non bastano a rendere plausibile l'avvicinamento fra due personaggi che non hanno nulla di comune: nell'atteggiamento finale del Vella, non giustificato da ragioni psicologiche sufficienti, è la nota più stridente del racconto. Le due vicende restano così sostanzialmente separate e soltanto in quella dell'abate l'autore è riuscito a esprimere pienamente le proprie qualità. In una animata scenografia da operina del Sette-

cento dove non manca nemmeno all'inizio la figura del «turco» si susseguono episodi divertenti in una prosa compiaciuta e colorita: l'ambasciatore del Marocco curvo sulla Vita del profeta destinata a diventare *Il Consiglio di Sicilia*, il cappellano intento a decifrare un sogno, la giornata del Vella, la partenza del Vicerè. L'autore si è servito accortamente di dati precisi come la stesura del codice nel dialetto di Malta trascritto in alfabeto arabo o le parole del Di Blasi («quegli orribili nomi di mio e di tuo») estratte dal suo saggio *Sopra l'egualità e la disuguaglianza* e lasciate cadere in una conversazione. Gli ingredienti storici sono assaporati con tale fantasioso diletto che il libro dà l'impressione a volte di una invenzione pura. Finché il protagonista è l'abate, l'avvocato Di Blasi, razionalista sottile e galante uomo di mondo, si intona perfettamente all'atmosfera del racconto. Ma a un certo punto si trasforma nel personaggio principale e ha inizio un'altra storia che è meno riuscita dell'altra nonostante l'impegno dell'autore. L'aspetto tragico del libro non è convincente quanto quello ameno e frivolo e l'insistenza su particolari atroci non basta a provocare una autentica tensione drammatica in contrasto con la parte lieta del romanzo. Di questo libro si è parlato come di un-«Antigattopardo» contrapponendo allo scetticismo del Lampedusa sulle «magnifiche sorti e progressive» l'atteggiamento dello Sciascia sulla linea del radicalismo politico e culturale isolano. Ma si tratta di discussioni oziose, dati i termini di raffronto troppo estrinseci: al *Gattopardo* pervaso di vero senso tragico è inutile avvicinare questo divertimento minore, questo capriccio melodico.

Lessico familiare di Natalia Ginzburg

«Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziere, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato». Così è detto nella «Avvertenza» premessa a *Lessico familiare* (ed. Einaudi). Nel corso della sua infanzia e adole-

senza la Ginzburg si era proposta « sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno » a lei. *Lessico familiare* « è, in parte, quel libro », un ritratto di famiglia animatissimo e reso concreto soprattutto da quel repertorio di parole e frasi che hanno una consistenza spessa, un vecchio sapore casalingo. La Ginzburg ha raggiunto perfettamente sotto questo aspetto quello che voleva ottenere e non esiste un titolo più pertinente a definire un libro che prende vita proprio da quell'impasto curioso e ilare di vocaboli di un significato particolarissimo, con un residuo di voci venete, e di espressioni vivide e pregnanti. « Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo ». È un'opera composta unicamente di ritratti perché della Torino della sua infanzia e giovinezza all'autrice interessano solo le persone, completamente distaccate da uno sfondo cittadino, da un ambiente naturale quasi del tutto assenti. Le figure che campeggiano con una evidenza straordinaria sono quelle del padre e della madre mentre i fratelli in quel quadro di vita tumultuoso e caotico sono afferrati per quel tanto che può rimanere impresso in una sorella più giovane: nella ripetizione di un ritornello senza senso, nella mania dei vestiti, nei ritardi continui a cena. Si tratta di un punto di vista verosimile e legittimo come è del tutto naturale la cura nel fermare amici e conoscenti in immagini di grande precisione. Adriano Olivetti, Pavese, Einaudi, Balbo sono colti per esempio con una attenzione ferma, con una verità rigorosa. *Lessico familiare* è una cronaca disordinata, imbastita con tutto quello che viene in mente, ripescato a caso dal fondo degli anni, con « esili barlumi e schegge ». Gli avvenimenti pubblici, visti nei riflessi domestici, non hanno un rilievo più importante dei piccoli fatti privati e quotidiani; le traversie dei fratelli arre-

stati per antifascismo o sfuggiti in circostanze drammatiche alla polizia non hanno uno spicco maggiore dei loro passatempi e delle loro scene infantili. Tutto questo è estremamente plausibile, soprattutto nella prima parte del libro, fino agli anni della guerra. Ma la narrazione prosegue e la persistenza di un quadro familiare sostanzialmente inalterato convince molto meno; la testimonianza non può essere più quella di una ragazzina e del resto gli avvenimenti sono stati troppo terribili perché i personaggi del romanzo continuino a ripetere le stesse parole e gli stessi gesti, perché possano essere osservati con lo stesso sguardo. Nella prima parte del libro è ricordato spesso Terni fra gli amici di famiglia; più tardi si dice semplicemente che è morto. Ma Terni, riuscito a sopravvivere alla guerra e alla persecuzione, si era ucciso. Era un uomo colto e fine, uno scienziato di valore, amava la sua famiglia e non aveva preoccupazioni economiche. Quanto era accaduto lo aveva turbato al punto da spingerlo al suicidio quando il pericolo si era ormai dileguato e si poteva riprendere in parte fiducia nella vita. La conclusione del libro, con un ritorno allo sfoggio delle parole e delle espressioni consuete, con quegli stessi volti di persone care non mutate dagli eventi trascorsi, se rinnova la suggestione del « lessico familiare », può lasciare anche perplessi. Forse è un modo di difesa di chi ha visto e sofferto molto: la difficile serenità del testimone conquistata a duro prezzo.

Due libri di Carlo Emilio Gadda

Opera che « circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla responsabilità morale dell'autore, gli hanno indi proibito nonché di condurre a compimento (perficere) ma nemmeno di chiudere », *La cognizione del dolore* (ed. Einaudi) risente assai più del *Pasticciaccio* della incompleta attuazione del « meditato disegno di lavoro ». Vi difetta quel senso delle proporzioni che soltanto lo svolgimento e la chiusa del romanzo avrebbero forse provveduto a ristabilire o almeno

a denunciare nei suoi veri squilibri e che non manca invece nel *Pasticciaccio* anche se dopo una prima parte organica il tessuto narrativo si rompe e il racconto si scompone apparentemente in una serie di episodi, di sogni, di deliri, riuscendo però a mantenere sostanzialmente un certo ordine generale. La *Cognizione* non è comunque da avvicinare al *Pasticciaccio* che, nonostante si avverta di continuo l'intrusione dell'autore, presenta al suo confronto una narrazione oggettivata al massimo. La *Cognizione* è soprattutto un terribile sfogo autobiografico e anche il suo paesaggio naturale, a differenza della Roma del *Pasticciaccio*, è coinvolto in una antica rabbia che comprende l'antipatia per i suoi rozzi abitanti, «calibani gutturaloidi», la beffa per le ville liberty, floreali, corinzie, pompeiane, angioine, ecc., disseminate per i suoi colli nella spensierata età borghese, l'esasperazione per le spese sostenute dalla famiglia a «tegmentare di costosissimo fomento (strame equino) le radici de' peri, al primo diacciare di Capricorno», a mantenere una di queste ville, «piuttosto sciatta, e ad un tempo stranamente allampanata», fornita di «due torri, e due parafulmini». La trama della *Cognizione* si può esporre, sia pure malamente, in poche righe: dopo il quadro di un paese immaginario del Sudamerica, «così simile, per molti aspetti, alla nostra perduta Brianza» e le notizie sulle associazioni di vigilanza della notte e la storia del vigile ciclista Gaetano Palumbo, si arriva all'episodio centrale della visita medica al protagonista preceduto dalla passeggiata del «buon dottore» che ripensa a «quale cattiva stampa circondasse» quel personaggio, «così appartato, e così lontano da tutti, a Lukones, che lo si sarebbe detto un misantropo; o, peggio, un nemico del popolo» e dal suo incontro con la gozzuta Battistina. L'epos popolare sulle furie diaboliche di Gonzalo e la sua voracità insaziabile è trattato con tutte le risorse di uno scrittore innamorato dell'eccesso. Segue il lungo colloquio fra Gonzalo e il medico dove è l'espressione delirante di una nevrosi incontenibile. Al ritratto del figlio nella prima parte del romanzo si contrappone nella seconda quello della madre dissegnato, più che da un narratore, da un poeta-

saggista angosciato e implacabile nel frugare una materia dolorosa e sacra, oggetto di rancore ma anche di amore disperato, finché col ritorno a casa di Gonzalo si riapre il capitolo inesauribile delle sue manifestazioni nevrotiche. È facile oggi parlare della nevrosi di Gadda sulla base di documenti come questi; l'autore è il primo a rendersene conto con una consapevolezza assai più chiaroveggente e sottile dell'acume dei suoi critici: una nevrosi studiata con incredibile minuzia ma anche vista nella sua dipendenza dalla «dis-socialità altrui», nel suo procedere «dagli altrui errori di giudizio e dalle altrui, singole o collettive, carenze di contegno sociale», dalla follia e cretineria «degli altri». Nessuno più di Gadda sarebbe in grado di tracciare da patografo una storia un po' insolita della letteratura italiana rivelando dietro i simulacri degli spiriti magni, di penati venerandi come il Manzoni le anomalie psichiche più bislacche, le più distorte e freudiane psicopatie. L'autoritratto non è una novità della *Cognizione del dolore* perché Gadda lo ha tentato più volte come dimostrano i suoi racconti ora presentati nella edizione Garzanti degli *Accoppiamenti giudiziari* dove la stessa crudeltà riservata alla signorina Eleonora di Socer *generque* o al Vanzaghi de *La cenere delle battaglie* è applicata dall'autore a se medesimo. Il compiacimento e l'orrore per i lamentevoli particolari fisici degli altri si riversano nel feroce autoritratto che nella *Cognizione* è dettato dalla più esasperata ossessione masochistica.

Dato che il romanzo si svolge nel sudamericano Maradagàl, l'autore ricorre allo spagnolo come nelle novelle al milanese, al fiorentino, al romanesco e qualche spruzzo di veneto e ligure, ma la *Cognizione* è l'ennesima riprova che Gadda è un grande scrittore in lingua. Come le espressioni dialettali trascritte nei racconti non hanno molto più rilievo delle frasi in inglese di Mrs. Valiant, protagonista de *Il bar*, così lo spagnolo non aggiunge nulla alla splendida prosa della *Cognizione* dove più delle esercitazioni spagnolesche sono da ammirare le traduzioni dal lombardo, soprattutto nella parlata della gozzuta Battistina. L'esem-

pio più felice di contaminazione linguistica fra italiano e spagnolo è, con pochi altri, il « cro-consuelo », versione lukonese del gorgonzola contro il quale l'autore sfoga la sua avversione per il « maledetto formaggio »: « È una specie di Rochefort del Maradagàl, ma un po' meno stagionato: grasso, piccante, fetente al punto da far vomitare un azteco, con ricche mufte d'un verde cupo nella ignominia delle crepe, saporitissimo da spalmare con il coltello sulla lingua-ninfea e biasciarlo poi per dei quarti d'ora in una polta immonda bevendoci dentro vin rosso, in restauro della parlantina adibita ai commerci e recupero saliva ».

Le novelle, opportunamente ripubblicate, possono costituire, a parte la perfezione e la bellezza di molte, un aiuto alla comprensione del romanzo, a capire come le presunte digressioni si vedano, a distanza, ricomporsi in una compatta struttura

narrativa dominata da una logica stringente anche nell'assurdo. In questo modo la Triennale milanese col suo incubo novecentista e la parentesi ciceroniana nel *San Giorgio in casa Brocchi*, la tirata antifoscoliana degli *Accoppiamenti giudiziari* e il « Trionfo dei soddisfatti borghesi al ristorante » della *Cognizione* si amalgamano nel gran « calderone » del racconto e finiscono per esibirsi non soltanto come le divagazioni e i capricci di un virtuoso di eccezione ma come parti inseparabili di un organismo vivente. Con la sua crescita abnorme e le sue sproporzioni architettoniche, ma col suo saldissimo tessuto stilistico, l'incompiuta *Cognizione del dolore* può rivelare qualche pecca soltanto in particolari minimi, trascurabili di fronte alle infinite meraviglie di questo superbo e disarmonico edificio solitario che una lunga tradizione letteraria di espressionismo dialettale non riesce certo a spiegare e a sistemare in modo persuasivo.

GIULIO CATTANEO

LETTERATURA FRANCESE

Non sarebbe proprio cortese fare confronti fra quello che avviene nella letteratura francese e in quella italiana, è per questo che ci limiteremo a confrontare soltanto la forza, la presenza, il desiderio di lavoro. Non c'è dubbio che da questo punto di vista noi strappiamo facilmente la botiglia che sta in cima all'albero della fortuna.

Che cosa succede, dunque, in Francia? Guardiamo le novità. La prima è di uno scrittore ormai alle porte della vecchiaia, famoso, preoccupato della propria fortuna pubblicitaria, il Montherlant. Il libro è un romanzo, un romanzo che viene dopo ventiquattro anni di silenzio e dopo una robustissima parentesi teatrale che ha dato allo scrittore una sorta di classicità, al punto da farlo entrare fra i primi nel numero ristretto dei classici per la scuola; il titolo è *Le chaos et la nuit*, l'editore il Gallimard. Novità sospetta ed equivoca, in quanto Montherlant ha tentato di travasare nel quadro del romanzo temi e motivi dello scrittore

di teatro e di saggi. Anzi più che di vero e proprio romanzo si dovrebbe parlare di una macchina ambiziosa, sfacciata ed estremamente disinvolta, fatta apposta per nascondere appena un giudizio universale alla Papini. Beninteso, di proporzioni ridotte e senza rinunciare a un velo d'eleganza che è d'obbligo in quella letteratura. Insomma un giudizio amaro e che addirittura vorrebbe essere spietato, assoluto sugli uomini, sulla vita, sulle nostre passioni: sul pane delle nostre vicende terrene. Per far passare la sentenza, Montherlant si serve di un piccolo trucco e mette in scena un anarchico spagnolo che dopo la sconfitta del trentanove si rifugia in Francia e sceglie di vivere nel silenzio e in una specie di poetico e violento riserbo. Ma è un vero spagnolo o piuttosto non è una maschera che cerca di mettersi Montherlant? Vale, secondo me, la seconda ipotesi: lo scrittore ha costruito una maschera con i suoi gusti, soprattutto col frutto della sua *Weltanschauung* e i

colori dei suoi risentimenti e il catalogo delle sue bizze e della sua sorda polemica di «isolato». Anarchico a modo suo lo è sempre stato, soprattutto quando faceva il romanziere: sarebbe stato sufficiente confrontare l'amaro della maschera con lo spettacolo che il mondo gli offriva. Si aggiunga che alla fusione avrebbe contribuito il suo dominio ideale, la Spagna. Anche qui però non si può fare a meno di chiedersi: di quale Spagna si tratta? Diciamo che è una Spagna molto fantastica, immaginata nello studio parigino dello scrittore e messa insieme a forza di letture e di ricordi — lontanissimi — di viaggio. Il risultato per quello che riguarda il protagonista era in tal modo segnato: non si sarebbe andati al di là di una rappresentazione di forza, casuale, del tutto esteriore. Se tutt'al più c'era un punto di realtà funzionante, bisognava indicarla nella passione delle corride che a loro modo sono la festa della violenza, dell'anarchia e dell'isolamento. L'uomo contro il toro, vale a dire l'uomo contro la vita, contro gli altri, contro Dio stesso. Altrettanti temi che sono affrontati di sbieco nel romanzo: purtroppo il personaggio di Montherlant non va al di là della compiacenza, del mondo delle statue, della vocazione monumentale. Per fare scattare la macchina, Montherlant è costretto a servirsi di un piccolo trucco: il richiamo in patria dell'anarchico Celestino, le sue delusioni di fronte allo spettacolo sconcertato di una corrida, il tradimento della figlia che accetta la nuova Spagna di Franco. Mescolando tutte queste cose si dovrebbe avere la risposta finale, la famosa sentenza per cui la vita non è mai comprensibile ma preda della notte e del disordine e dove al posto della speranza si trova la malafede e il disinganno.

Il romanzo è stato giudicato per quello che è, uno scacco. Un monumento fatto a pezzi, non tanto dall'arte dello scrittore che qui assume un carattere di rottura per stanchezza, quanto dall'insufficienza spirituale di Montherlant che ci appare come uno spirito in ritardo, legato a pronunce e situazioni che non hanno più corso tra di noi. Troppe cose sono successe dal tempo delle *Jeunes filles* e il Montherlant ha un bel dire che

dalla notte si passa alla notte attraverso il regno del caos: non basta la maschera, ci vuole il segno della passione. Ora Montherlant raccoglie quello che ha seminato: non si costruisce per esclusioni, per somme di solitudini. Anche uno scrittore è obbligato a pagare la sua strada nel mondo. In altro modo, in qualsiasi altro modo si arriva a fare un monumento delle proprie ambizioni, vale a dire a scavare nella cenere e nel disinganno ma senza mai ferire o soltanto toccare gli altri: i lettori che poi sono soltanto in questo caso gli uomini.

Un discorso del genere o parte di questo discorso lo potremmo riprendere per Julien Green e per il suo libro di memorie, *Partir avant le jour* (ed. Grasset) ma sarebbe un'illusione e, in ultima analisi, un errore. È vero che non usciamo neppure con Green dal mondo della solitudine ma però c'è in lui una frazione di dolore che riscatta tutto. Dove Montherlant costruisce con pose, ambizioni, sottrazioni, Green lavora con delle passioni e passioni che possono assumere dei toni tragici, una consistenza drammatica. Il libro è stato immediatamente avvicinato al gidiano *Si le grain ne meurt* ... e sarebbe stato ben difficile non cedere alla tentazione. Accettiamo anche noi la proposta, aggiungendo però che si tratta di due esperienze diverse. Gide, quando decise di pubblicare le sue memorie, obbediva ancora una volta a una sua precisa polemica: c'era la preoccupazione di scoprire la verità ma sarebbe stato ben arduo vedere fino a che punto questo desiderio sosteneva l'urto dell'altra sua volontà, denunciare, mettersi in mostra, insegnare attraverso la propria vicenda umana. Green fonde le sue istanze, se le fonde: e questo perché prima di tutto è preoccupato di andare alle sue origini e di sorprendere nello specchio appannato della realtà la sua prima immagine di uomo. È un ritratto che non teme di essere cupo, fatto d'ombre, così come la sua memoria non teme di restare aggrovigliata alle mani della madre. Ancora: Gide andava avanti per suoni esatti, distinti mentre Green sembra immobile sotto il peso di una musica di cui avverte tutta la segreta persuasione ma ha paura di sviscerare, di mettere il mondo in pezzi e dimenticare.

Certo l'arco che va da *Adrienne Mesurat* a *Partir avant le jour* è abbastanza vasto: ciò nonostante, Green dà l'impressione di essere ancora in quel mondo, caso mai è cresciuta per lui la parte dell'amarezza, dello sconforto. E questo forse rende al suo libro un altro peso, il segno di un'invenzione necessaria, di una vocazione rispettata.

Potremmo aggiungere alla rapidissima cronaca

il volume enorme di Jean Dutourd, *Les horreurs de l'amour* (ed. Gallimard), un'altra speculazione monumentale ma questa volta nelle cose inutili della vita, e la bella prova di Pieyre de Mandiargues, *La motocyclette* (sempre Gallimard) che dà la misura della maturità piena di questo scrittore d'eccezione. Non parleremo più di Dutourd, ripareremo di Mandiargues.

CARLO BO

LETTERATURA INGLESE

Testimoni ciechi

Ha trovato da poco veste italiana un romanzo di Richard Hughes, *La volpe nella soffitta* (tradotto da Ester Negro e pubblicato da Rizzoli) che già in Inghilterra e in America ha fatto scalpore, tanto scalpore che si sono richiamati per lui i nomi di Tolstoj e di Stendhal. La storia di Hughes è in un certo senso significativa: scrittore non tanto lento quanto di ispirazione saltuaria, e spesso distratto da vagabondaggi nella vita, Richard Hughes aveva già pubblicato due romanzi di notevole successo, *Un ciclone sulla Giamaica* e *Nel pericolo*, a distanza di dieci anni l'uno dall'altro nel 1928 e nel 1938; ed ora, dopo quasi venticinque anni di relativo silenzio (un libro di racconti e due per bambini), riappare di nuovo sulle scene letterarie, e con un romanzo decisamente d'impegno, anche se non « impegnato » nel senso letterario odierno della parola. *La volpe nella soffitta*, infatti, non è che il primo volume de *La vicenda umana*, una vasta trilogia o tetralogia che (nelle parole dell'autore) « vuole essere un ampio romanzo storico sui nostri tempi, culminante nella seconda guerra mondiale ». Prima di dire se davvero *La volpe nella soffitta* possa porsi fra i classici del romanzo moderno, accanto a *Guerra e pace* e a *Il rosso e il nero* sarà meglio attendere che l'opera sia completa, poiché solo allora si potrà giudicare della portata del sentimento dell'autore, della sua *Weltanschauung*, del valore effet-

tivo dei suoi simboli; ma è interessante intanto che la critica inglese abbia già fatto un paragone, e dichiarato così la propria speranza. L'esperienza dell'*Ulisse* di Joyce si è conclusa in Inghilterra all'inizio della seconda guerra mondiale: all'avvento della pace non hanno infatti avuto più seguito là né il tentativo di continuarla compiuto dalla Woolf, né quello di superarla fatto dallo stesso Joyce con *La veglia di Finnegian*. In Inghilterra (ma non in America e in Francia e nemmeno in Italia — si pensi a Carlo Emilio Gadda) gli scrittori « arrabbiati » e « impegnati » hanno di fatto condotto a una stasi quell'attenzione ai problemi strutturali del romanzo che era stata essenziale alla generazione precedente, senza tuttavia proporre esperienze altrettanto valide: nella storia del romanzo inglese la guerra e il dopoguerra hanno di fatto determinato una soluzione di continuità; e la critica inglese chiama ora Richard Hughes a colmare quel vuoto: Richard Hughes che si era tenuto in disparte sia dall'esperienza dell'*Ulisse* sia da quelle immediatamente post-belliche. Di qui la resipiscenza della critica e il richiamo alla classicità: in un certo senso, infatti, Richard Hughes è di tradizione classica, sebbene la sua sia una classicità tutt'altro che ignara dell'opposta « avanguardia ».

Abbiamo già detto che per giudicare veramente di questa moderna classicità bisognerà attendere la fine dell'intera vicenda: de *La volpe nella soffitta*, infatti, non sono compiuti che i primi episodi,

il prologo nel Galles, dove Augustine vive solitario in un vecchio castello, e il primo atto in Baviera, dove egli giunge nell'autunno del '23, proprio ai giorni del *putsch* hitleriano; altre storie, e forse più significative per il romanzo, rimangono ancora in sospeso e lasciano insoluta la prospettiva totale. Però, fatta questa riserva, si potrà fin da ora dare atto all'autore almeno della sua potenza narrativa, la quale è innanzi tutto potenza di scenografo (si pensi alla marcia nella palude con una bambina morta in spalla, alle Alpi Bavaresi coperte di neve); è subito dopo potenza corale (si pensi al banchetto del Gran Siniscalco e alla marcia di Ludendorff); è finalmente potenza di toni (si pensi alla chiamata di Mitzi attraverso la cecità e all'autoimpiccagione di Wolff). Su questo piano, un'analisi di seminario troverebbe facilmente le immagini tematiche che strutturano l'intera composizione, come per esempio il tema della palude nel Galles, il tema del gelo in Baviera, quello del fuoco nelle scene hitleriane; l'esame del testo inglese poi potrebbe anche riconoscere immagini addirittura tonali, e perfino dei « movimenti », tanto la struttura del romanzo è apertamente sinfonica (wagneriana, è stato detto) fino da questo primo volume.

Si pongono così le premesse del grandioso, ma le premesse soltanto, perché ancora non sono chiariti né la grandezza relativa dei personaggi, né il valore proprio dei simboli. Fra i personaggi, infatti, solo Augustine già campeggia ovviamente come testimone cieco di avvenimenti più grandi di lui, ma è incerto però se si apriranno i suoi occhi; Mitzi, che vien subito dopo, potrebbe anche sparire, cieca davvero nella sua religiosa

luce interiore, e sparire in una scia di accorto rimpianto anche nostro; di tutti gli altri la funzione è ancora più incerta. Per i simboli poi, il discorso è ancor più complesso, poiché non solo noi non sappiamo quale verità deriverà ad Augustine da questi suoi « anni di apprendistato », ma non sappiamo nemmeno se per l'autore vi sia una verità derivabile da tutta questa vicenda umana, storia o romanzo che sia. Per esempio: la « volpe nella soffitta » potrebbe essere Wolff, potrebbe essere Hitler, potrebbe essere l'Es di ogni Io, il male satanico, l'odio dialettico (vedi capitolo 26 della prima parte), ma potrebbe essere anche soltanto la volpe rossa che di fatto s'aggira per il castello di Lorientburg: anzi, Hughes, interrogato in proposito, propende per questa opinione. Ma anche se dovessimo dimettere per sempre l'idea di una chiave allegorica per tutto il romanzo, resterà come dato positivo acquisito il valore evocativo, strutturale, di quei simboli, non più allegorici, o non soltanto allegorici ma sempre espressivi.

Diremo allora che per Richard Hughes il piano casuale dell'esistenza quotidiana dichiara sì un ordine proprio ma non lo spiega, lasciandoci solo un sottofondo, di terrore immanente. Poiché il senso dell'ordine dell'universo all'uomo sfugge, così anche gli sfugge la verità ultima di cui sono simboli e l'uomo stesso, e il suo agire, e le cose che lo circondano. Nel romanzo rimangono le immagini e i temi, illuminati della loro bellezza d'arte; ma la tragedia è avvenuta davvero: viene fatto di domandarsi se anche noi, come Augustine, non fummo testimoni ciechi del nostro tempo.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Una novella di Günter Grass

Dalla fine della guerra sino al 1950 e nelle sue ultime propaggini sino al 1955 si è avuta in Germania la cosiddetta « poesia delle rovine », che,

manifestatasi prima nella lirica, era poi passata nella narrativa, sia pure in diverse sfumature. Poi il miracolo economico, la situazione, che pur tra incertezze ed allarmi continui, si erano venuti consolidando sempre più, hanno fatto volgere gli

scrittori verso una *Stimmung* diversa, anche perché, ad insistere troppo sopra uno stesso tono, si rischiava di diventare monotoni. Ma se c'era un legame comune tra tutta questa produzione varia — di forma e di valore — questo era rappresentato proprio da una certa drammaticità, con cui veniva raffigurata una realtà o esteriore o interiore. Oggi, a 18 anni dalla fine della guerra, stupisce di trovare ancora uno scrittore che a questo mondo in rovine si ispira evidentemente e riesce a raggiungere un successo mondiale: Günter Grass. *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*) comparso da poco anche nella versione italiana (Feltrinelli, Milano, 1962) è stato sin dal suo apparire uno dei libri più venduti; se ne è fatta anche una edizione popolare (da Fischer, Francoforte sul Meno, 1962-63) di cui sono andate vendute in poco tempo più di 100.000 copie; la traduzione francese ha avuto uguale successo ed una simile diffusione viene attesa per la traduzione inglese e americana che sono comparse da poco. Gli è che Grass non torna al raccolto tono drammatico che dava vita alle varie manifestazioni della « poesia delle rovine » ma mentre non è secondo a nessuno nella figurazione di certe crudeltà, presenta tutto con un certo distacco ironico. La morte di una persona vien raffigurata come il giuoco del nano sul famoso tamburo di latta. Non c'è gradazione nella valutazione dei fatti: tutto viene coperto di ridicolo, senza neanche che questa amarezza senza fondo abbia un qualche impegno morale. In conclusione Grass nella sua opera più conosciuta e diffusa ci appare un cinico.

Naturalmente negargli un vivo talento di narratore, specie dopo il successo ottenuto in tutto il mondo, sarebbe, oltre tutto, anche stupido. Non si riesce a suscitare l'attenzione di qualche milione di lettori per nulla. Tra le tante cose che si sono dette di lui, c'è anche quella che egli « non conosce tabù »; ed è esatta. Solo va aggiunto che è anche, per lui, la cosa più naturale del mondo perché non esiste per lui nulla non dico di sacro, ma neanche di rispettabile. Si è detto anche che egli ha « il gusto feroce di raccontare » e anche questo è esatto. Solo che c'è

da aggiungere anche qui, che non si tratta di ferocia. Per uno che considera alla stessa stregua un fatto atroce o un particolare divertente, non è giustificata una variazione di tono nella narrazione. Il suo stile rimane uguale in una situazione come nell'altra: brioso, vivace, non alieno da dialettalismi e quindi molto interessante sotto questo aspetto, Grass riesce, qualunque cosa narri a non lasciar mai sopita la curiosità del lettore. E questa è certo una delle ragioni del suo successo. Ma se si guarda nel fondo del suo spirito, si penserebbe piuttosto che sia un uomo profondamente deluso dalla vita; che abbia creduto una volta in qualcosa; che abbia poi perduto con dolore questa fede e non sia più capace di credere in nulla. Questa è almeno l'impressione più profonda che lascia *Il tamburo di latta*.

Ma accanto all'opera che gli ha procurato il maggior successo va immediatamente messa una novella che, in certo senso non può esser disgiunta da quella. Per un monte di ragioni: prima di tutto perché vi si riconosce lo stesso stile, la stessa vivacità di presentare gli avvenimenti, poi perché anche questa novella, scritta dopo *Il tamburo di latta*, si svolge interamente nella città di Danzica. Pare che l'autore abbia voluto anzi sottolineare la parentela esistente tra queste due sue opere — di mole differente — facendo apparire, sia pure marginalmente, il personaggio del nano, di Oskar Matzerath, ben quattro volte in questa novella intitolata *Katz und Maus* (*Gatto e Topo*, Luchterhand, Berlino, 1962). Anche qui il titolo è, per così dire, un po' ermetico, come quello di quasi tutti i capitoli di *Il tamburo di latta*. Non si tratta naturalmente di una figurazione favolistica, in cui i personaggi siano animali e neppure di una impostazione simbolica, in cui due figure si trovino in un rapporto come, per esempio, il gatto e il topo. La spiegazione del titolo è tipica della tecnica narrativa di Grass. Il « topo » è costituito da un enorme pomo d'Adamo che si muove in continuazione sul collo di un compagno di scuola dell'autore, che qui ha il nome di Pilenz. Questa caratteristica fisica di un giovane, che è rimasto nella memoria di tutti i suoi compagni come una

specie di essere eccezionale, lo ha naturalmente sottoposto a una quantità di sberleffi, di scherzi, il più clamoroso dei quali è appunto quello di avere fatto aizzare un gatto a saltar addosso a quel pomo d'Adamo che si muoveva su e giù sul collo del ragazzo semiaddormentato su di un prato. Ma il titolo è solo una trovata divertente, che serve a presentare e a concludere in certo senso il racconto. In realtà si tratta di raffigurare un personaggio eccezionale, non solo per certe sue caratteristiche fisiche, ma per la sua maniera di comportarsi, per certe sue fisime, presentate come tali, ma con una certa simpatia. Il racconto s'impenna sopra la capacità di tuffarsi di questo Joachim Mahlke, dapprima considerato addirittura incapace di nuotare; egli, nei suoi tuffi, penetra in un relitto di una nave polacca affondata a suo tempo e poi arenatasi senza possibilità di recupero, ove trova un sacco di oggetti che conserva gelosamente e alla fine entra addirittura nella cabina di comando, che, per uno strano caso, affiora tutta chiusa alla superficie e dove il giovane crea una specie di rifugio segreto, ove lui solo può giungere. Sullo sfondo si hanno le varie vicende della guerra europea, trattate, al solito, con un distacco assoluto (l'annuncio della morte del fratello di Pilenz, che fa la parte del narratore, vien dato come una nota di cronaca e serve solo per aver certi buoni per comprare dei ceri). Mahlke vien richiamato alla fine sotto le armi e, con la sua solita precisione, riesce a distruggere ben 40 carri armati russi, per cui viene anche decorato. In questa occasione torna a Danzica, ma è seccato dalla guerra e da tutto il resto. Non torna più dalla licenza e si rifugia, come aveva fatto pochi anni prima, con l'aiuto anzi la complicità dell'amico Pilenz, nella cabina della nave polacca affondata. Da quel momento non se ne sa più nulla. È scomparso e nessuno più lo rivede. Non mancano anche in questo racconto episodi di una crudezza eccessiva e, come pare a volte, assolutamente gratuita. Ai nostri giorni un racconto, un romanzo non sembra più « moderno » se non contiene qualche episodio spinto, anche se spesso non ne è giustificata artisticamente l'apparizione nella struttura del lavoro. Così,

anche qui assistiamo a un episodio, difficilmente immaginabile nel mondo italiano, di un gruppo di ragazzi, che, quasi per sport, in riva al mare, sopra uno scoglio, si danno a pratiche onanistiche sotto gli occhi compiaciuti di una ragazzina, che par si diverta allo spettacolo, soprattutto nell'istituire dei confronti. Si sa che quando ci si mettono, in fatto di crudezza di particolari, i tedeschi si lasciano indietro molti. Grass lo ha confermato anche in questa novella. C'è però da dire che il cinismo tipico del *Tamburo di latta* qui sembra lievemente attenuato da un solo fatto: la evidente simpatia che l'autore — o Pilenz se si vuole — dimostra per il protagonista; il tono qualche volta affettuoso e perfino patetico che la narrazione raggiunge in certi momenti. Non sembra insomma che Grass voglia insistere nel suo cinismo integrale. Questo è, sia pur nei limiti che può avere, il dato più interessante di questa novella, così strettamente legata per altro verso al mondo e allo stile del famoso *Il tamburo di latta*.

Notizie di poeti

La bibliografia sta diventando sempre più una scienza difficile. Sopra un tema non si può seguire sempre tempestivamente tutto quel che si va pubblicando nel mondo. Una volta uno studioso, che dedicasse molte ore del giorno alla lettura, poteva dire di conoscere tutto quel che era stato scritto non solo in Italia, ma in Germania, in Inghilterra, in Francia e anche in America, nonché in Spagna e in Scandinavia, sopra un dato argomento. Oggi l'impresa è divenuta difficile, non solo perché certi contributi sono scritti in lingue difficilmente accessibili — anche in turco, in ebraico, in russo — ma perché le pubblicazioni sono tante mai che non si fa a tempo ad averne neppure notizia. Vero è che i lavori che contano non sono mai molti; si assiste anzi con un certo senso di disgusto a una specie di moltiplicazione delle copiatore: la maggior parte degli scritti sopra un dato autore, è costituita da rimasticamenti, spesso neanche ben fatti, di un'opera fondamentale, magari scritta cinquant'anni fa. Ma

questo non si può affermare se non si è sprecato il proprio tempo nella lettura di un volumetto o di un volumone. Perciò, a un certo momento, invece di elencare una quantità di opere sopra uno stesso argomento, come vien fatto di osservare in certi studi, irti di note che non dicono nulla, conviene soffermarsi, anche in una rassegna, su qualche opera o volume che abbia una consistenza vera oppure risulti comunque interessante per il lettore avvertito.

In questo campo par che rientri il quarto volume delle opere complete di Rainer Maria Rilke (*Sämtliche Werke* Band IV, Insel-Verlag, 1961), particolarmente nutrito: si tratta di un libro di oltre 1000 pagine in carta velina. Vi si trovano riuniti gli scritti dal 1893 al 1902 in prosa e — una parte veramente interessante — tutto il teatro dell'autore delle *Elegie Duinesi*. Come si sa, Rilke, che fu amico e ammiratore della Duse, tentò diverse volte anche il teatro, ove il suo genio, però, si muoveva con una certa difficoltà, essendo la sua natura intimamente e profondamente quella di un lirico. Nonostante questo la sua opera teatrale, proprio per quel lirismo che la pervade, risulta a suo modo interessantissima. Oltre a una quantità di frammenti inediti o rari, il volume porta in fine, una raccolta di 6 poesie in lingua russa, scritte nel 1900 e dedicate a Lou Andreas-Salomé, per ricordo del viaggio fatto in Russia. Vi sono anche altri abbozzi in russo e alcune varianti — in complesso varrà un giorno la pena di istituire forse un confronto tra queste lontane liriche russe e i *Vergers* scritti in francese negli ultimi anni — nonché un abbozzo di lirica italiana, per vedere come la musicalità spontanea e potente di Rilke si trasferisse per opera dello stesso autore in lingue a volte così diverse. Questa è una curiosità, naturalmente, ma nel volume si incontrano una quantità di pagine trascurate e non molto note del grande poeta tedesco, per cui, da ora in poi, non ci dovrebbe essere biblioteca, pubblica o privata, che mancasse di questa edizione, tra l'altro signorilmente rilegata e presentata.

Un poeta difficile, che sta attirando sempre più l'attenzione di un pubblico, che, a quanto pare,

aumenta di giorno in giorno in tutta l'Europa, è Gottfried Benn. In Germania c'è da segnalare un grosso volume di Else Buddeberg (Metzler, Stoccarda, 1961) una studiosa ben nota per aver già pubblicato un lavoro delle stesse proporzioni su Rilke. Anche qui la sua indagine — la Buddeberg segue in parte la filosofia di Heidegger e soprattutto la sua maniera o mania di interpretare i poeti — è prevalentemente di carattere speculativo e Benn, questo nihilista cosmico (le due parole sembrano far a pugni tra di loro, ma a chi conosce il poeta non appariranno così fuor di luogo) dalle affermazioni perentorie e contraddittorie pare fatto apposta per invogliare una interprete del genere della studiosa tedesca. Ma si tratta comunque di un lavoro quanto mai interessante, portato a termine con grande impegno, pieno di serietà, direi quasi, se fosse permesso, troppo serio. Accanto a questo volume di grande impegno scientifico c'è da segnalare due opere invece di almeno relativa divulgazione. Si tratta in primo luogo di una scelta di prose, liriche, lettere e documenti (G. Benn *Lyrik, Prose, Briefe und Dokumente*, Limes-Verlag, Wiesbaden, 1962 a cura di Max Niedermayer), in cui, insieme a pagine rare si trovano anche certe testimonianze sul poeta, che difficilmente si riescono a rintracciare, di personaggi di primo piano nella critica o nella poesia tedesca, come Ernst Stadler, uno dei maggiori poeti espressionisti, Carl Sternheim, Oskar Loerke, E. R. Curtius, George Grosz, il famoso pittore, Max Rychner, Max Bense, Walter Jens, Reinhold Schneider, Johannes R. Becher, un altro poeta espressionista, Hermann Hesse e altri. Per chi non abbia la voglia o il tempo di sfogliare tutta l'opera di Benn che si sta pubblicando integralmente presso lo stesso editore, questo volume riassuntivo è quanto mai utile, e perciò lo segnaliamo qui. Un altro volumetto divulgativo viene offerto da Walter Lennig in una, riuscitissima collezione di monografie, succose, ricche di materiale iconografico (G. Benn in *Rowohlts Monographien* n. 71 Reinbek presso Amburgo, 1962). Accanto a Benn compaiono, nelle illustrazioni, tutti i personaggi più importanti della Germania

letteraria del suo tempo e di un certo orientamento; alla fine del volumetto una precisa cronologia delle opere e della vita del poeta, nonché un'ampia bibliografia rendono ancor più prezioso questo apparentemente modesto lavoro. Del resto Benn si sta conquistando un suo pubblico anche in Italia; dopo le traduzioni di Traverso e gli studi di Pensa e di Maione ecco comparire un volume di saggi di grande importanza per la comprensione della posizione ideale del poeta espressionista (G. Benn, *Saggi* a cura di L. Zagari, Garzanti, Milano, marzo 1963). L'opera è preceduta da una acuta introduzione di Hans Egon Holthusen e meriterebbe un lungo discorso da sola. Qui l'abbiamo voluta segnalare — è uscita da pochissimo tempo — per avvertire i fedeli della poesia espressionista e moderna in genere di questa nuova possibilità che si offre loro.

Non occorre una grande acutezza per accorgersi che i poeti e ancor più i pittori dell'Espressionismo sono in gran favore presso il pubblico di tutta Europa. Val quindi la pena di segnalare anche l'apparizione di una scelta di poesie di Else Lasker-Schüler, col testo tedesco a fronte, a cura di Giuliano Baioni, che vi ha premesso una lunga introduzione e un breve ma succoso commento (E. Lasker-Schüler, *Poesie*, Nuova Accademia, Milano, 1963). È la prima volta che questa eccezionale poetessa tedesca, che si può considerare una specie di araldo dell'espressionismo poetico, appare in una versione italiana di vaste proporzioni. Il volume particolarmente lussuoso, è anche ornato di disegni della scrittrice e ha dunque tutti i requisiti per aver successo presso quei lettori che si interessano ancora alle vicende della poesia, in tutto il mondo.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

Crepuscolo del premio Pulitzer

Il premio Pulitzer costituisce forse uno degli ultimi memorabili bastioni della *genteel tradition*, una roccaforte eretta per coprirne la retroguardia. Risale al 1918, e sembra davvero un'epitome di un'era e di un ambiente, anche se la fortunata definizione di Santayana risulta oggi un poco elusiva. Il mecenate Pulitzer rientra, infatti, senza sforzo nei paradigmi ovviamente paternalistici della cultura come la classe dirigente americana la vedeva al culmine della rivoluzione industriale, quando le pareva doveroso offrirle la sanzione della propria pseudo filosofia, fondata sui principi sacri dell'onestà commerciale, del progresso nel quadro della propria struttura — ove la tematica settecentesca si fondeva con il massiccio influsso del determinismo sociale — dell'ottimismo e, ben s'intende del patriottismo e della limpidezza morale.

Disgraziatamente, fu appunto in quegli anni che le giovani generazioni americane, dopo l'esperienza

deludente della guerra — nella quale alcuni avevano creduto come in una sorta di lavacro rigeneratore, e che altri avevano fino all'ultimo avversato — si avviavano a una revisione di valori per molti versi affrettata, indiscriminata o ingenua, ma certo poco rispettosa degli idoli nei quali poteva credere il signor Pulitzer. Così le giurie dei Pulitzer succedutesi negli anni fino ai giorni nostri si sono trovate da un lato a fare i conti con le premesse programmatiche del premio fissate dal mecenate, e dall'altro con la realtà di una cultura che in quegli schemi rientrava a prezzo di sforzi non indifferenti, o non rientrava affatto. A un certo punto, quando con insolito atto di coraggio arrivarono a offrire il riconoscimento a quello che allora pareva un pericoloso ribelle, Sinclair Lewis, con *Arrowsmith*, ne ricevettero in cambio uno schiaffo, perché il premiato rifiutò vistosamente la distinzione.

Non si negherà certo che il Pulitzer, pur frenato dalle remore anacronistiche di cui si diceva, sia

privo di meriti. Molte delle sue scelte si sono rivelate più serie e coerenti di altre, ad esempio, del Nobel. Ma l'equivoco rimane, come ci sembra fatale che accada, in misura maggiore o minore, in qualsiasi premio letterario, e non saremo noi a stupircene o a gridare allo scandalo. Se dedichiamo qualche attenzione ai Pulitzer del 1963 è per un motivo diverso: che essi rivelano e confermano, cioè, l'esistenza di una spaccatura in seno alla cultura americana, di dimensioni maggiori che non in passato, e tale da qualificare una parte di quella cultura come condannabile e inaccettabile dalla parte opposta. Per un inatteso paradosso, il Pulitzer torna alle origini, legittimando le intenzioni moralistiche, di ordine, del suo fondatore, con quasi cinquant'anni di ritardo.

Il primo rilievo che si presenta spontaneo quest'anno viene suggerito dalla constatazione che i due premi di maggior prestigio, per la narrativa e la poesia, sono andati letteralmente a due ombre: William Faulkner e William Carlos Williams. Nel caso del primo, non ci sembra fuori luogo dire che i giudici del Pulitzer gli hanno reso un cattivo servizio. Faulkner aveva vinto già una volta il Pulitzer con *A Fable*, di gran lunga il suo libro meno riuscito o, per essere più espliciti, un cattivo romanzo. Ora il premio viene assegnato a *The Reivers*, l'ultima opera dello scrittore, un *pastiche* accorto, spesso spiritoso, degno di una rilettura per mostrarne la complessità e la vibrazione che porta sino al limite dell'impalpabile quella sorta di ritmo verbale, di sussurro che conoscevamo, ma con altre nervature, in *The Hamlet*; comunque, una tappa secondaria, anche se l'estrema, nella carriera di Faulkner.

The Reivers rimane un ripensamento, una visione senza orrori dettata quasi dall'appressarsi della morte, ma, ciò che apparentemente i giudici del Pulitzer hanno apprezzato in particolare, è un libro volto al passato, ove la presenza esecrata della Rivoluzione Industriale come sembra annunciarsi apocalitticamente al termine di *Absalom! Absalom!*, viene ignorata, o, se si preferisce, elusa. Esso rientra dunque negli schemi dettati dal mecenate quasi mezzo secolo fa, e lascia intendere

che il riconoscimento giunge allo scrittore di avanguardia soltanto quando questi si è liberato dei suoi strumenti più rivoluzionari. Quando Faulkner aveva scritto *The Sound and the Fury*, il problema immediato era stato per lui non di concorrere a un premio, ma di trovare un editore. E il Pulitzer non annovera al suo attivo nessuna « scoperta ».

Il discorso che si può fare a proposito di Williams conduce a conclusioni in parte affini. Williams risultava ormai, con Frost, il poeta « ufficiale » dell'America, non nel senso che ne esprime l'ideologia — supposto che esista — ma in quanto la sua voce era andata atteggiandosi poco per volta come la modulazione stessa di una parlata che voleva tradursi in linguaggio poetico nuovo e insieme tipico, caratteristicamente qualificato. Itinerario paradossale e non privo di ingenuità, questo di Williams: egli non aveva mai fatto mistero di voler cogliere con il maggior margine di precisione possibile le risonanze del linguaggio genuinamente « americano », con il rischio implicito di perdere di vista la poesia. Rimproveri gli erano venuti da molte parti, e rammentiamo come ancora due anni or sono Allen Tate ci dicesse con disappunto che molti critici assecondavano l'equivoco indagando sulla americanità di Williams e non sulla reale consistenza del risultato poetico, a suo avviso scarso. Ora, entrambi gli atteggiamenti sono a nostro avviso troppo rigidi. La ricerca di nuove scansioni e di nuove soluzioni metriche era diventata per Williams una sorta di ossessione, ma d'altro canto qui egli si trovava sul suo terreno naturale, assai più che nei grandi affreschi simbolici, che negli slanci epici in cui si rivelava ancora l'influsso congiunto di Pound e di Hart Crane, e il cui frutto alquanto diseguale si trova nel lungo e spesso insistito *Paterson*. Nel 1953 (ci informa il Thirlwall in una nota apposta a *Pictures from Breughel*, l'ultima raccolta di Williams) il poeta aveva insistito sul fatto che il giambo, metro chiave nella tradizione inglese, non si addiceva all'« American speech », lo tradiva e lo distorceva, e aveva aggiunto: « La chiave della poesia mo-

derma è la *misura*, che deve riflettere il flusso della vita moderna... L'uomo e il poeta debbono tenere il passo del mondo in cui vivono». Non a caso Williams aveva lodato con calore il saggio della Salt, il quale altro non è se non una sottile e un poco pedante esegesi di carattere metrico.

Williams non si discostava molto dalla lezione di Pound, ma la riferiva a un campo forse più ristretto e peraltro stimolante. A un dato momento, grazie a uno dei miracoli che riescono ai poeti, ciò che poteva sembrare una fissazione si risolse in un'autentica scoperta, e il « piede variabile », il « verso sciolto » che già era stato sperimentato in *Paterson* si piegò alle esigenze di *Asphodel*, la lunga e mossa elegia che Auden ha definito « una delle più belle poesie d'amore scritte in inglese ». *Asphodel* è appunto la composizione che chiude le *Pictures from Breughel*, apparso nel 1962, a meno di un anno dalla morte del poeta, cosicché non si può dire che il Pulitzer abbia premiato una carriera, un epilogo, come nei confronti di Faulkner. Williams ha terminato in bellezza, più e meglio di Frost o di Cummings, ma rimane da chiedersi fino a che punto i giudici del Pulitzer abbiano pensato a lui per evitare di inoltrarsi sul terreno per loro scabroso della poesia delle ultime generazioni, non quella dei giovani e raffinati accademici che pullulano un po' dovunque, ma dei Whittemore, dei Creeley, dei McClure, ove l'intenzione di rompere con la monotonia e il conformismo del « writing well », per dirla con Auden, conduce a risultati controversi ma degni di interesse. Senonché il desiderio di non compromettersi ha certo prevalso, e il sospetto che ci si trovi alle soglie di una rottura, se pur non rivoluzionaria né gratuita, ha fermato la mano dei giudici della Columbia.

Le verifiche fornite dal Pulitzer in questa direzione sono numerose. Il premio per la critica letteraria conferito a Leon Edel per la sua monumentale biografia, tuttora in corso, di Henry James rivela infatti una scelta per nulla rischiosa. Edel aveva ottenuto già il National Book Award, e nessuno vuol mettere in dubbio che le sue ricerche jamesiane degli ultimi anni siano benemerite e fruttuose. Ma l'inclinazione tutta anglosassone per

l'elemento biografico in sede critica andrebbe oggi finalmente corretta e revitalizzata, poiché il rischio di forzare la mano al critico innata nel biografo rimane costantemente là a minacciare la riuscita finale. Nel caso specifico, mentre il primo volume del *James* di Edel si informa a un equilibrio non comune e reca contributi di prima mano, il secondo viene sovente compromesso dalla giustapposizione forzata dei due strumenti, per cui, tanto per fare un esempio, nell'analisi delle *Bostonians* l'insistenza sul dato meramente biografico a scapito di una indispensabile impostazione problematica costituisce un'intrusione e porta a un inevitabile vicolo cieco. La critica letteraria americana sta attraversando un periodo di stasi, ma con un poco di coraggio i giudici del Pulitzer avrebbero potuto fornire indicazioni meno piatte e risapute.

Altrove siamo decisamente al gioco di prestigio e al più puro trasformismo. Si pensi: il premio per un'opera nella quale, secondo le intenzioni del defunto mecenate, si additi ai lettori un personaggio e se ne illustrino le virtù per così dire plutarchiane, tali da incoraggiare il patriottismo, il senso civico e altre edificanti prerogative, è toccato a W. A. Swanberg per una biografia di Randolph Hearst, intitolata *Citizen Hearst*, vera e propria indiscriminata apologia del defunto magnate e notoriamente finanziata dalla sua tuttora potentissima e influente famiglia. Hearst, per chi non lo sapesse, si identifica in modo abbastanza trasparente con il *Citizen Kane* del notissimo film di Orson Welles, e rimane uno dei personaggi più controversi della storia americana del Novecento. Hearst fu uno dei grandi *tycoons* la cui influenza politica non fu inferiore all'immenso potere economico: di volta in volta anglofobo, nazionalista, isolazionista, tenace avversario della Società delle Nazioni, non senza venature filonaziste e antisemite. Non siamo troppo sicuri che lo Swanberg sia andato a rileggersi certi implacabili e irriverenti giudizi di Mark Twain contenuti nella parte ancora inedita dei *Notebooks*, ma il satrapo Hearst (che si era fatto costruire in California un castello *à la manière* europea, riempiendolo però di tutti gli articoli

di cattivo gusto cari ai nuovi ricchi della sua epoca) merita oggi uno studio che, se farà bene a liquidare la tradizione libellistica, non dovrà certo percorrere la strada dell'agiografia. Per questo scopo ci sono già i giornali della catena diretta da Randolph Hearst Junior.

Sullo stesso piano va posto il riconoscimento toccato al direttore del *Miami News*, Hal Hendrix, il cui maggiore titolo di merito, stando alla motivazione del premio, sta nell'aver denunciato con pertinacia l'installazione di missili sovietici a Cuba. Per ristabilire l'equilibrio un altro direttore di quotidiano (il Pulitzer nacque come premio di giornalismo), Ira Harkey jr. del *Pascagoula Times* — Pascagoula si trova nello stato del Mississippi — ha ricevuto uno dei tanti Pulitzer per il suo atteggiamento coraggioso nella lotta contro la segregazione razziale.

Per la musica, il premio a Samuel Barber conferma l'indirizzo cauto e conservatore della giuria; ma la prudenza non ha impedito lo scoppio di una piccola bomba. Si trattava, infatti, di assegnare il premio per il teatro, e il candidato più autorevole sembrava essere il giovane commediografo Edward Albee, in particolare per la sua ultima opera, *Who is Afraid of Virginia Woolf?* che da molti mesi tiene con grande successo il cartellone a Broadway. Albee aveva già ottenuto poche settimane innanzi il premio per la miglior commedia rappresentata ogni anno a Broadway e l'altro dei critici drammatici di New York (con lui sono stati premiati i due attori principali, Uta Hagen e Arthur Hill, e il regista, Alan Schneider). Esisteva ed esiste un consenso pressoché generale, comunque, sul fatto che *Who is Afraid of Virginia Woolf?* è la miglior commedia dell'anno e uno dei traguardi più consistenti del giovane teatro americano. La giuria del Pulitzer, con decisione per lo meno sorprendente, non ha assegnato il premio asserendo che nessuna opera lo meritava. Due membri della giuria stessa hanno allora rassegnato le dimissioni, dichiarando pubblicamente che la rinuncia era stata dettata da ragioni che nulla avevano a che fare con l'arte. La commedia di Albee si svolge nel *campus* di una piccola università americana, ed in effetti non

sembra molto tenera nei confronti di un certo ambiente, tanto da far temere che il giudizio di un gruppo di persone espresso proprio da una università non sia alieno da pregiudizi personali.

Il sospetto è autorizzato non soltanto da quello che hanno affermato i dimissionari, ma dalla specificità stessa della motivazione. Raramente il teatro americano ha mostrato varietà di tematica e ricchezza di motivazioni come nell'ultimo lustro. Lo sanno anche gli spettatori italiani, i quali due anni or sono videro all'opera l'eccellente complesso del *Living Theatre* di New York che aveva in repertorio *The Connection* di Jack Gelber; una ulteriore conferma può venire dalla notevole antologia di teatro americano che Furio Colombo ha curato di recente e l'editore Bompiani pubblicato. Si obietta che il Pulitzer fu assegnato pochi anni or sono a un testo spregiudicato e corrosivo come *La gatta sul tetto che scotta* di Tennessee Williams, ma occorre fare una distinzione. Se si va oltre l'audacia apparente del *verbiage* di Williams ben poco rimane, e la satira, la critica di società si rivelano alquanto generici e superficiali. Con Albee, con Gelber, l'ironia morde con ben altra intenzione ed altra violenza: la rottura si opera non soltanto sul piano del linguaggio teatrale ma su quello del rifiuto ideologico. Come Albee ha avuto occasione di chiarire in aprile nel corso di un dibattito televisivo sul cosiddetto *Teatro dell'assurdo* (la definizione risale allo Esslin ed è per forza di cose limitata e provvisoria) al centro della sua ultima commedia si colloca la satira, già evidente nell'*American Dream*, di uno stereotipo di donna asessuata o mascolinizzata, la cui controparte viene fornita dall'uomo frustrato e ridotto a difendersi con le armi crudeli ma vuote di un risentimento masochistico-donna che impersona una crisi di valori umani e di rapporti individuali. Ridotta l'area di operazione, Albee ha finito per riallacciarsi a una tematica non nuova nella letteratura americana, e che trova nelle jamesiane *Bostonians*, cui ci si riferiva poco prima, uno dei suoi punti di forza.

L'obiezione che si può muovere ad Albee (a parte l'inconcludenza del titolo, che, meno definito e programmatico di altri suoi, con l'ecce-

zione della *Zoo Story*, e che peraltro si iscrive nella gratuità di comportamento dei personaggi) è che James, seguendo la rigida strategia del «punto di vista», il disegno coerente delle sue «figure nel tappeto», riuscì a toccare, sia pure con qualche rilevante zona d'ombra, una compattezza e una conclusività che manca nel teatro del giovane commediografo. Questi rifiutando con recisione di conferire peso alla parola, in cui non crede, e concentrando la sua attenzione sul gesto, si trova costantemente alle prese con l'insidia dell'arabesco e del vuoto in cui i suoi eroi muovono, tanto da rimanerne quasi contaminato. Ma *Who is Afraid of Virginia Woolf?* ci sembra molto più bloccata, e meno dispersa di altre cose sue, «aperta» ma avviata a un autentico *dénouement*, con un sapiente equilibrio tra satira e ironia, tra paradosso e senso tragico.

L'*epoché* della giuria del Pulitzer si risolve di fatto in una manifestazione di impotenza e in una scelta negativa. Alla luce dei risultati di quest'anno, esso sembra alla soglia di annegare nel conformismo e di mantenere il solo, desolante richiamo che contengono le fascette pubblicitarie degli editori.

Ricordo di Van Wyck Brooks

Alla sua morte — avvenuta a settantasette anni il primo maggio scorso — Van Wyck Brooks ha meritato un editoriale dell'autorevole *New York Times*, quasi a sanzione del suo ruolo di pontefice delle lettere americane. Non sappiamo fino a che punto una simile prospettiva sorridesse al Brooks di cinquant'anni or sono, quando sembrava che la giovane avanguardia americana avesse trovato un compagno di strada anche nel mondo accademico, un Mencken meno rumoroso ma più solidamente fondato. La carriera di Brooks si pone così come istruttivo punto di riferimento per chi voglia tracciare ancora una volta la cronistoria non nuova dei rivoluzionari che divengono conservatori col procedere degli anni.

Quando *America's Coming of Age* apparve si era alla vigilia della prima guerra mondiale, e

la cultura americana, dopo l'ubriacatura deterministica spenceriana, darwiniana e la grande avventura pragmatistica, stava scoprendo Nietzsche, Freud e Bergson, nel tentativo dichiarato di liberarsi di un'antica ipoteca puritana, di affrontare da un nuovo angolo visuale la realtà, di dare all'uomo di lettere una nuova autonomia, una nuova libertà e di affrancarlo dalla posizione scomoda e ingrata di strumento ai margini della società costituita.

L'arco della predicazione «rivoluzionaria» di Brooks si apre con questo libro, procede con *Letters and Leadership*, che è del 1918, e tocca verosimilmente il suo apice con *The Ordeal of Mark Twain*, del '20. Gli rimane da scoprire un altro grande idolo, Spengler, che a suo modo non lo abbandonerà più neppure dopo il progressivo *rappel à l'ordre*, culminato con il ciclo sulla cultura della Nuova Inghilterra, in particolare *The Flowering of new England* e *New England: Indian Summer*.

Il titolo del primo libro di Brooks era di per sé quanto mai significativo, e rivelava posizioni programmatiche che, nella sostanza, esasperavano — se pur capovolgendoli — alcuni presupposti romantici. Nella sua polemica contro la *genteel tradition* (allora il bersaglio d'obbligo, anche se più tardi, nelle *Opinions of Oliver Allston*, il critico doveva denunciare la inadeguatezza della definizione di Santayana, a suo avviso «tirata in tante direzioni da diventare inutile come un vecchio elastico») e la condizione mortificante della cultura nella ipocrita società degli affari, Brooks legittimava, e persino allargava — come del resto tanti altri — l'artificiale vuoto nella tradizione letteraria americana, rifiutando senza appello ogni diritto di cittadinanza alla cultura puritana. L'uscita di minorità si prospettava come matura alle soglie di un conflitto che, già lo si disse, alcuni combattevano vigorosamente e che altri speravano potesse agire da bagno purificatore, salvo a confessare le conseguenze del crollo dell'illusione pochi anni più tardi, da Cummings a Hemingway, a Dos Passos.

Uscire di minorità significava allora conferire autonomia, parità di diritto, legittimazione di critica e di rifiuto, di accettazione alla cultura

degli Stati Uniti. La rivolta tradiva spesso una ingenuità disarmante, e oscillò tra il polo dei « progressisti » che volevano trasferire nella letteratura il radicalismo delle loro prese di posizione politiche e i « reazionari » che, come Mencken, postulavano la nascita di un'ipotetica aristocrazia, conseguente e consapevole, non immemore delle inclinazioni e dei suggerimenti di Tocqueville, in luogo di quella materialistica e miope dei « self-made men », con il peso del suo materialismo paternalistico. « La nostra fede ancestrale », scriveva Brooks in *Letters and Leadership*, « nell'individuo e in ciò che è capace di realizzare... come la misura di tutte le cose ci ha spogliati della istintiva reverenza umana per quei divini serbatoi di esperienza collettiva, la religione, la scienza, l'arte, la filosofia, la dedizione disinteressata ai quali è quasi la misura della felicità più alta ». La cultura americana, frutto del materialismo, era completamente mancata al suo compito di estendersi, di « fertilizzare le sue stesse radici ». Ecco allora la porta aperta all'ambiguo e pericoloso mito dei giovani, cui Brooks si associava (« giovane » fu per molti anni parola chiave per i teorici radicali, da lui a Stearns e a Bourne); spettava alla Giovane America, con iniziali maiuscole, di « vivere creativamente, vivere compiutamente, vivere nel nome di qualche grande e generale proposito... ». La visione del futuro si esprimeva nei termini di una facile e pittoresca retorica: « Diventeremo un popolo luminoso, vivendo nella luce e facendo parte agli altri della nostra luce ». Così il giovane ribelle si appropriava involontariamente della parola d'ordine dell'America missionaria cui Teodoro Roosevelt, espressione della società da lui detestata, aveva offerto nuovo slancio e un nuovo sommario armamentario ideale. Nel '21, in *The Literary Life in America*, Brooks paragonava lo scrittore americano a Sansone in procinto di liberarsi delle catene impostegli dai Filistei per lanciarsi alla conquista del mondo. Non molto diversamente — ha osservato Malcolm Cowley — la pensava Dreiser, e proprio nel 1921 Harold Stearns, in quella sorta di breviario che è *America and the Young Intellectual*, gli dedicava un capitolo (« Van Wyck Brooks, Critic and

Creator ») riconoscendo nel suo libro su Twain un nuovo e fondamentale punto di arrivo.

Clemens usciva dalle pagine di Brooks — e Stearns lo indicava puntualmente — sbarazzato della sua maschera di buffone di corte, di *entertainer* ufficiale, di paravento dell'ottimismo ipocrita della società dominante. Il critico aveva il merito di additare il Twain tragico, pessimista, fustigatore del mondo contemporaneo e dei suoi fallimenti, ciò che costituiva davvero un fatto nuovo. Ma poi, incapace di andare oltre, Brooks faceva del fallimento di un mondo il fallimento personale dello scrittore, ritornando al luogo comune del fanciullo, del creatore frustrato dall'ambiente, di un individuo che non aveva saputo veder chiaro nelle motivazioni della sua confusa rivolta e che era rimasto prigioniero dei suoi simboli e dei suoi miti incompiuti, annegato dalla « gentility » della società in cui era chiamato a vivere. Per questa e per altre ragioni *The Ordeal of Mark Twain* divenne in pochi anni un libro illeggibile e tendenzioso, pur contenendo qualche suggerimento degno di nota. La testimonianza di Malcolm Cowley, che in una prefazione scritta per la ristampa del 1948 mostrava di credere ancora nella vitalità del libro, manca di distacco e a suo modo di disinteresse. Del resto, già Stearns aveva acutamente osservato che Brooks era sprovvisto di un impianto problematico, di una *Weltanschauung*, tanto da rimanere condizionato dai termini della tradizione che mostrava in superficie di ripudiare.

La predizione di Stearns si avverò. Brooks si era fermato a mezza strada, lasciandosi poco per volta incantare dalle ombre maestose del mondo complesso della Nuova Inghilterra dell'Ottocento, senza risalire peraltro alle sue origini, alla sua ispirazione più remota. Come Russell Lowell o Longfellow o Eliot Norton, egli aveva messo una sottile e non trascurabile frequentazione con la cultura europea, che andava da Amiel a Leopardi, al servizio della « genteel tradition », magari vivificata e rivissuta con nuovo animo, ma non trascesa. L'operazione risolutiva dell'innesto dell'apporto europeo in fase creativa sul tronco americano era spettata a Pound e attendeva la rifinitura di Edmund Wilson sul piano della critica

militante. Per ricorrere a un riferimento che non ci pare ingiustificato, Brooks si presentava come un « vociano » impegnato, che fosse passato, armi e bagagli, con precisa convinzione alla *Ronda*.

Quando, attorno al '30, la cultura americana rivelò una nuova, autonoma creatività dopo il decennio inquieto del dopoguerra, Brooks si rifiutò di riconoscerla e di accettarne l'importanza e il significato. In questa presa di posizione negativa Brooks fu del tutto coerente. Nel 1940, parlando allo Hunter College (la conferenza venne pubblicata l'anno successivo col titolo *Our Literature Today*) egli dichiarava che la vita del tempo presentava « una grande confusione ». « Noi viviamo », osservava, « in un mondo assai infelice ». Soltanto in Frost e in Mumford, Brooks vedeva ancora preservata, ma limitatamente, una forma di salute mentale. In Hemingway, in Dreiser, in Joyce, persino in T. S. Eliot, egli scorgeva una forma di compiacimento della sconfitta, una resa di fronte al destino. Faulkner e Dos Passos gli sembravano sprecare il loro ingegno non comune: « Pare che essi si divertano a prendere a calci il mondo per mandarlo in pezzi... ». I libri di Wolfe mostravano soltanto, ai suoi occhi, un poetico vagare nel buio, come il culto — vedi caso — di *Huckleberry Finn*, « unicamente libro di ragazzi, per ragazzi, scritto da un ragazzo ». L'umore di tutti questi scrittori veniva definito « una sorta di idealismo capovolto ». E, rifacendosi alla lotta per eliminare il provincialismo dalla scena letteraria americana cui egli aveva pure tentato di recare decenni innanzi un suo personale contributo, invitava piuttosto i giovani a riscoprire la provincia, la terra, per gettare i semi di una nuova e genuina rinascita.

Opinions of Oliver Allston, che è del 1941, reca a ben vedere il suo estremo messaggio, e mostra che il suo confine estremo rimaneva il supremo traguardo di « consciousness » toccato da Hawthorne, da Thoreau, da Emerson, dagli Adams. Dopo, era il disordine, il caos, ma Brooks sembrava ignorare il tormento e le angosce nascoste nelle pieghe di quella « consciousness ». La consapevolezza, asseriva, è il bene supremo dell'intellettuale e dello scrittore, e dove le condizioni esterne lo frenano nel conseguimento di un simile traguardo, l'intellettuale « cerca il nutrimento dove può, con il risultato di essere sempre nutrito impropriamente e di disprezzare anche il proprio sangue e la propria carne ».

Gli intellettuali americani mancavano, ai suoi occhi, di elevazione, di complessità, di dimensioni; il futuro spettava ai determinati, ai combattenti, ai « tough-minded ». Viceversa, troppi scrittori americani, da Twain a Hemingway, erano ragazzi ben decisi a rimanere tali, e quindi amputati dalla realtà.

L'involuzione di Brooks non contiene in sé nulla di sorprendente: è un ritorno alle origini, al mito dell'ordine, dell'equilibrio, della visione aristocratica della società peculiare non dei grandi personaggi della Nuova Inghilterra, ma dei minori, dei « bramini » di Cambridge. Egli chiudeva il suo libro con *Allston*, e diveniva un personaggio ufficiale, dedicandosi a un'attività spicciola di prefatore e di illustratore. Aveva un pubblico, riconoscimenti graditi anche se non sollecitati, una solenne quanto malinconica consacrazione. Era tornato se stesso, vale a dire, esauritasi la ventata della ribellione e del radicalismo, un intelligente, colto, avveduto vittoriano, quale era sempre stato.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA ROMANZA

Realtà e fantasia

Chi si abbandonasse alle suggestioni del titolo che Anthime Fourier ha dato a un suo grosso volume, e cioè *Le courant réaliste dans le roman*

courtois en France au Moyen-Age, Paris, Nizet, 1960, potrebbe facilmente esser tratto in inganno. Nessuna indagine generale sul realismo, del tipo, per intenderci, di quelle di Lukács o di Auerbach, e nessuna scoperta di una corrente narrativa con

una continuità consapevolmente voluta dai suoi aderenti. Il volume si compone invece d'una serie di capitoli dedicati a romanzi cortesi talora famosi (il *Tristan* di Thomas, il *Cligés* di Chrétien de Troyes), talora meno noti o senz'altro trascurati (*l'Eracle* e *l'Ille et Galeron* di Gautier d'Arras, il *Partonopeus de Blois*, il *Florimont* di Aimon de Varennes); capitoli che tuttavia si collegano assai bene, anche se per nessi alternativi e a frequenza varia. Ognuno di essi infatti, oltre a costituire una messa a punto originale, con buon numero di apporti nuovi, delle indagini precedentemente dedicate ai singoli testi, specie per ciò che riguarda le fonti, la cronologia, le relazioni con le opere affini, illustra via via gli atteggiamenti assunti dagli autori nei riguardi della contemporanea società aristocratica alla quale essi cercavano di procurare, con i loro poemi, i piaceri dell'evasione fantastica e insieme quelli dell'autoriconoscimento, mettendo in scena le narrazioni nei luoghi cari o noti per fama ai loro ascoltatori, trapungendole con le storie dinastiche di cui essi si dilettevano e con la descrizione delle cerimonie e degli svaghi ai quali essi si appassionavano (ai due poli, per dirla col Fourier, il « roman-évasion » e il « roman-miroir »).

Il richiamo della realtà può manifestarsi attraverso la ricerca di motivazioni possibilmente verisimili a vicende che la tradizione precedente ricollegava, con brusca efficacia, alle sorgenti del fato: ed ecco le ottime pagine dedicate dal Fourier alla versione della leggenda di Tristano messa a punto, con una vena di elegante razionalismo, da Thomas d'Angleterre. Altre volte, come si riscontra nell'opera di Chrétien, l'elemento favoloso, mitico anzi (le belle leggende celtiche...), viene contrappesato con finezza da una tesi attinente all'etica amorosa, oggetto di inesauribili analisi e casistiche nella società cortese del sec. XII. Tanto è vivo negli scrittori questo impegno nei riguardi dell'ideologia cortese, che spesso le loro invenzioni mirano in parte ad appoggiare e illustrare l'una o l'altra delle tendenze sviluppatesi in seno a questa ideologia. Così Gautier d'Arras riannoda le fila di un racconto di Maria di Francia, *l'Eliduc*, con l'intento non solo di renderne più

verosimili i passaggi (distruggendo, è evidente, tutto il fascino del *lai* originale), ma di proporre, alla vicenda dell'uomo che divide il suo amore tra due donne, uno scioglimento conforme alla sua visione morale. Poiché Gautier e Chrétien furono attivi, contemporaneamente, nella corte di Maria di Champagne, il Fourier mette in rilievo gli indizi di una possibile concorrenza tra i due poeti nell'esprimerne gli ideali comuni.

Le esigenze dell'ambiente, col succedersi delle ondate di cultura e di moda letteraria, ispirano poi ai poeti un sempre più intricato sincretismo tematico, che è ben visibile nell'*Eracle*, insieme poema agiografico, romanzo pseudo-storico, *fabliau* e repertorio delle risorse fantastiche dell'Impero d'Oriente; e che raggiunge forse la massima perfezione nel *Partonopeus de Blois*, dove la leggenda classica d'Amore e Psiche viene rivissuta dai protagonisti quasi-storici, e si sviluppa tra Occidente merovingio e Bisanzio, non senza forti residui del meraviglioso celtico. Le pagine dedicate dal Fourier a questo poema troppo trascurato sono sotto vari aspetti rivelatrici, e basterebbero a giustificare la lettura del volume. Il lettore italiano si troverà in un clima familiare: interventi soggettivi del poeta (che confronta le sue traversie amorose con quelle dei personaggi); presenza di venature ironiche; prevalenza dei tornei, con relative rassegne di guerrieri, sulle guerre e sui duelli; passione per la genealogia in funzione celebrativa; esaltazione classicistica della nobiltà: è il clima dei nostri poemi cavallereschi, in particolare dell'*Innamorato* e del *Furioso*, con un anticipo di tre secoli che non è difficile da spiegare, ma che riesce purtuttavia sorprendente.

Il volume porta l'indicazione: I, e il sottitolo: *Les débuts, ou la recherche de la vraisemblance*; speriamo che il successivo, o i successivi, non si facciano attendere troppo.

Dialecto, koiné, lingua

Rallegra il poter rinnovare le constatazioni più piacevoli; per esempio: che continuano con magnifico ritmo i contributi (edizioni e studi) alla storia

della nostra lingua, e che essi ormai si sono affermati come ausiliari, stimolatori e persino anticipatori delle ricerche di storia letteraria. Abbiamo tra le mani un volume di P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963 (Bibl. dell'« Arch. Rom. », Ser. II, 30), che si collega con una serie ormai nutrita di monografie linguistiche su singoli autori: del Cian sul Castiglione, dello Spongano sul Guicciardini, del Folena sul Sannazaro e sulle *Facezie* del Piovano Arlotto, della Corti sul De Jennaro, del Ghinassi sul Poliziano, del Raimondi sul Tasso prosatore. Nella serie predominano gli autori quattrocenteschi, ed è naturale, se si pensa che in quel secolo avvenne il decisivo confronto tra le *koinai* regionali e l'ideale, ormai condiviso quasi da tutti, d'una lingua letteraria italiana. Studiando questi autori, lo storico deve avere, anche più del consueto, lo sguardo vigile nella direzione del futuro (l'affermazione della lingua italiana) e in quella del passato (i dialetti e le *koinai* più o meno illustri), nonché, s'intende, verso il presente, nel quale l'ibridismo linguistico dello scrittore esprime l'equilibrio dinamico della sua concezione del linguaggio e dell'espressione artistica. Equilibrio che spesso si evolve, attraverso ripensamenti messi a profitto dagli autori nelle successive revisioni della loro opera: e allora è dato di misurare l'ibridismo linguistico in diverse sue fasi, con i loro vari equilibri.

Appunto per il Boiardo, il Mengaldo, pubblicando lo scorso anno le *Opere volgari: Amorum Libri - Pastorale - Lettere* (Bari, Laterza, 1962), aveva dimostrato che la tradizione degli *Amorum Libri* ha cristallizzato momenti successivi di stesura delle liriche: contiene cioè delle varianti d'autore il cui ordine di successione si può quasi sempre indicare in base allo « stemma » dei codici. Il volume del quale ci occupiamo è in un certo senso un commento minuzioso degli elementi messi in luce dalle operazioni ecdotiche; salvo che esso, naturalmente, non si limita a valutare le oscillazioni entro il sistema linguistico boiardo, ma caratterizza questo sistema entro quello più vasto in cui si svolse l'attività poetica del Boiardo. Le dense, informatissime premesse sia

al volume, sia ai singoli capitoli, sono pertanto sorrette dall'ampio apparato comparativo che affianca gli spogli sulla lingua del Boiardo rilevandone, per rassomiglianza o per contrasto, le peculiarità. È un altro capitolo dell'episodio letterario e linguistico emiliano che si può mettere dunque agli atti: nella triade Boiardo - Ariosto - Tasso, l'autore sinora più trascurato dagli studiosi, il primo, si trova ora alla pari, se non in vantaggio, rispetto agli altri. L'unitarietà dell'episodio — già indicata dalla riverenza con cui il secondo e il terzo di questi poeti guardò al suo rispettivo predecessore — si può controllare sulle pagine del Mengaldo. Si constata infatti quasi senza eccezioni che nessuno dei progressi da *koiné* a lingua letteraria fu oggetto di incertezze o subì ondate di riflusso: Boiardo, Ariosto e Tasso si diedero la mano lungo la retta temporale, orientati nella stessa direzione anche se via via arricchiti dai portati della cultura. Coerenza nella continuità, anche perché ambedue gli estremi del movimento si richiamavano a chiare e consapevoli motivazioni: le forme di *koiné* non venivano cioè commisurate a quelle toscane in termini di nobiltà o di correttezza, bensì connesse con quelle sfere del mondo cortigiano e letterario che esse avevano degnamente rappresentato ma dalle quali ci si stava lanciando verso altre di maggior raggio e con più lunghe risonanze. E vien fatto di vagheggiare una storia completa di questo episodio filinguistico, quale s'intravede in certi paragrafi del Mengaldo, là dove la bibliografia sull'Ariosto e sul Tasso (alla quale necessariamente egli ricorre, non essendo nei suoi intenti uno spoglio completo dei tre autori) gli fornisce la documentazione necessaria.

Per ora rallegriamoci di tutto ciò che ci offre questo volume, entro i tradizionali riparti degli studi linguistici: una descrizione esatta delle consuetudini fonetiche e morfologiche del Boiardo, illustrata dai motivi culturali che alternativamente motivano la scelta di forme ancora emiliane o di forme già toscane; un ampio esame della fisionomia sintattica e stilistica, tanto più arduo, quanto meno l'argomento è sottoponibile alle convenzioni d'un repertorio prefissato; uno

spoglio del lessico, vero e proprio referto, sulla base di derivazioni dai «classici» della lingua e di innovazioni latineggianti, di sintagmi tradizionali e di accostamenti nuovi, della cultura e della sensibilità verbale del Boiardo (spoglio, detto tra parentesi, del quale dovranno tener conto i futuri vocabolaristi).

Ormai sappiamo (ma anche qui giova ripetersi) che analisi linguistica e stilistica, sincronica e diacronica non possono svolgersi isolatamente dalla cosiddetta analisi estetica, e viceversa. Di questo il volume del Mengaldo dà un'evidente riprova, tanto è ricco di risultati anche in ordine alla valutazione poetica del testo. Noteremo, a scopo esemplificativo, le osservazioni sul «decorativismo a carattere manieristico» (pag. 141), che si costituisce su schemi lineari e giustapposti, conformemente al gusto tardogotico (pag. 146), e riempie lo spazio immaginativo di «emblem, figure e oggetti stilizzati» in cui concentra «petrosamente» i simboli del mondo affettivo boiardo (pag. 147); quelle sulla prevalenza degli «schemi ascensionali», tracciati secondo un ritmo di crescendo che risponde a una ricerca di tensioni e sottolineature espressive, a una valorizzazione degli scompensi tonali (pagg. 147 e 230); quelle sul gusto di «sceneggiare» la vicenda lirica, sottolineandone nel contempo la forte radice autobiografica (pagg. 159 e 309), o sulla funzione attribuita dal Boiardo alla replicazione musicale e all'anafora, cioè di riempire «il vuoto creato dalla carenza di nessi sintattici subordinativi» (pag. 214); infine, la motivazione delle reminiscenze classiche del Boiardo, che costituiscono «sfruttamento di *verba* con cui rafforzare la propria compagine linguistica e i propri strumenti espressivi» (pag. 271), e che perciò agiscono in modo abbastanza simile ai materiali danteschi, che invece i petrarchisti rigorosi avrebbero disdegnato (pagg. 303 e 317). Spunti che resechiamo dal contesto dimostrativo perché chi scorre queste righe sia indotto e riportarveli in una riposata lettura.

Naturalmente il Boiardo, o più ancora l'Ariosto e il Tasso, appartengono a una fase in cui l'elemento dialettale sta per essere sacrificato, volutamente, all'ideale di una lingua letteraria comune

(lingua dei produttori e degli utenti di poesia, degli ambienti coltivati insomma; la lingua nazionale aveva ancora da venire). Ma ogni tentativo di scrittura è, più o meno consapevolmente, e con diversi risultati, uno sforzo di universalità: sicché le scritture dialettali anteriori al Rinascimento costituiscono sempre dei tentativi, deboli o vigorosi, di *koiné*; e del resto esse si raggruppano intorno a focolai di cultura ai quali attingono la loro potenziale uniformità. È questo che rende ricchi di implicazioni storiografiche i moderni lavori di dialettologia, che d'altra parte, sul piano tecnico, sono ormai quasi sempre degni delle nostre migliori tradizioni dialettologiche.

In questi giorni, è il padovano del Trecento che viene alla ribalta linguistica per due edizioni, quella del *Libro agregà de Serapiom o Erbario Carrarese*, di G. Ineichen (Ist. per la collabor. culturale, Venezia-Roma, 1962), e quella della *Bibbia istoriata padovana*, di G. Folena (Venezia, Neri Pozza, 1962). Dell'*Erbario* sarà meglio parlare quando sia stato pubblicato il secondo volume, contenente lo spoglio linguistico e il glossario; ma la *Bibbia istoriata*, editorialmente splendida, merita di esser festeggiata subito. I codici Add. 15277 del British Museum di Londra, e 212 dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, contengono due grossi spezzoni, corrispondenti al Pentateuco e ai libri di Giosuè e di Ruth (è probabile che esistesse almeno un terzo spezzone con i Giudici, irreperibile), d'un'opera eccezionale per la sua composizione, oltre che per il suo valore artistico e linguistico. Si tratta di una illustrazione continua dei citati libri biblici, in quasi mille grandi miniature distribuite per lo più a gruppi di quattro per facciata, e accompagnate da didascalie in dialetto padovano: un vero tesoro per gli storici dell'arte, perché i miniatori lavorarono certo a diretto contatto (seppure non vanno identificati) con i pittori attivi a Padova in quei tempi, tra i ricordi giotteschi, i recenti modelli di Giusto de' Menabuoi e le direttive di Avanzo e Altichiero. (Nel volume i due codici sono riprodotti integralmente su tavole in bianco e nero; inoltre, trentadue fogli ripetono a colori le tavole più interessanti, e altri offrono un corredo comparativo

di miniature e affreschi padovani; lo studio della parte artistica è dovuto a G. L. Mellini).

Il modo in cui l'opera venne costituita è descritto così dal Folena: «In principio dev'esserci necessariamente un piano, un brogliaccio con la ripartizione del testo biblico in tante scene (...). Poi il lavoro è stato ripartito in una serie di fascicoli separati per ogni libro, e questi fascicoli affidati alla bottega dei miniatori e le carte suddivise in riquadri, ad ognuno dei quali in base allo schema sarà stato destinato un soggetto e probabilmente già assegnato un numero progressivo (...). Dopo i disegni (e direi prima della elaborazione miniaturistica del colorito, che è ineguale e incompleta) è venuta la trascrizione del testo delle didascalie al posto giusto, in bella scrittura, con un compito non facile di impaginazione». Insomma, un'opera collettiva, ma guidata da un'unica mente: quella di chi progettò e poi compilò e trascrisse il testo — come mostra la mancanza di errori — con una competenza biblica davvero notevole. Certo, della precedenza

delle illustrazioni rispetto alla scrittura sarebbe stato bene indicare le prove, invece di rinviare a un precedente articolo del Turrini: di solito l'ordine di stesura è quello opposto. Ma importante è l'unità nel concepimento dell'opera: grazie ad essa v'è uno stretto rapporto di integrazione tra didascalie e miniature, v'è identità di ritmo narrativo tra le immagini e le parole. E sotto la suggestione del termine moderno «sceneggiatura», opportunamente impiegato dal Folena, vien fatto di chiedersi se non sia possibile intravedere, attraverso le concomitanze tra testo e illustrazioni, qualche costante nel modo di «tagliare» e di mettere a fuoco una vicenda, di montarne l'incatenatura. Ne verrebbe forse un ausilio di qualche valore per ciò che riguarda la fenomenologia iconografica nel Medio Evo.

Tornando al lavoro del Folena, si dovrà infine ricordare l'ampio glossario che, nel facilitare la comprensione del testo, fornisce pure un contributo assai notevole alla lessicografia storica dei dialetti italiani.

CESARE SEGRE

LETTERATURA SPAGNOLA

Jorge Manrique

Si sa che il nome di Jorge Manrique è affidato al celeberrimo compianto in morte del padre, oggetto d'un vero e proprio culto letterario fin dall'atto della sua pubblicazione intorno al 1490. Per quasi due secoli fiorirono *glosas* (commenti e variazioni) in verso e in prosa, da Alonso de Cervantes a Gregorio Silvestre; sei splendidi tomi di tali rielaborazioni dotte-tradizionali sono stati pubblicati in facsimile nella collana *El aire de la colmena* (Tipografía Moderna di Valencia) sotto la direzione di Antonio Pérez y Gómez e a cura di María Amparo e Vicente Soler Gimeno. Il poema manriquegno è quivi assunto come libro integrale di meditazione ed esperienza vitale, svolto in *infinitum* dal suo nucleo stoico-biblico di pura tempra «castigliana». Ovviamente è

perduto il lirismo elegiaco dell'originale in favore dei grezzi e terribili elementi etici e religiosi: la fecciosa amarezza delle cose mondane, l'angoscia del transeunte, la fugacità della fama e delle ricchezze, il cielo trascendente della vera ed eterna immortalità, non senza ritorni di fiamma al tipo gotico della «danza della Morte» con acre senso di rivalsa e di scherno, il che era stato interamente depurato nella paziente e casta parola poetica di Manrique. Insomma, un lunghissimo autunno medievale che s'interna ancora nei secoli seguenti, colora l'ode di Fray Luis de León, i sonetti di Lope, Góngora, Quevedo, la canzone di Meléndez Valdés, la rima di Bécquer, manda gli estremi bagliori nel Novecento di Unamuno e Machado, García Lorca (alcuni versi del *Compianto per Ignazio!*) e Guillén, Hernández e Blas de Otero. Oltre i singoli nomi e le età, è questa in fondo

la linea storiografica autentica della poetica spagnola novecentesca, quale è tracciata, ad esempio, dal *Juan de Mairena* di Antonio Machado sul valore intuitivo ed operativo del « sentimento del tempo » contro la logica rimata della poesia barocca. Góngora e Calderón e Quevedo saranno rivalutati più tardi dalla generazione di Dámaso Alonso e di Lorca, ma i fondamenti del Novecento spagnolo stanno nella riscoperta dei « poeti primitivi » della Patria, e primo a classificarli fu Azorín nell'aureo libretto *In margine ai classici*: ingenua nativa religiosità di Berceo, freschezza sensuale dell'Arcipreste de Hita, adamantina generosità del Cid... Sull'abbrivo dei « primitivi », Azorín, e quindi Machado, progredirono verso i « due Luis » (de Granada e de León), fino a Bécquer, ovunque si trovasse un immediato concreto di fede e di amore nel fare poetico, un tempo rapido inserito con estro affettuoso nell'eterno.

Però ci si domanda: coincide il testo oggettivo di Manrique con il Manrique di Azorín e di Machado, di Guillén e di Lorca? È l'annoso e vessato quesito del rapporto tra opera e lettura nei secoli. Di recente Dámaso Alonso in un suo (peraltro eccellente) studio machadiano (*Cuatro poetas españoles*, Gredos, M.) ha invalidato per lo stesso Machado la formula del « sentimento del tempo », cercando di dimostrare che è la spazialità paesistica la struttura preminente della poesia machadiana fino a *Campos de Castilla*. In effetti, il poeta di Soria fu grandissimo anche dopo il 1912, e la sua intuizione artistica oltrepassò tempo e spazio per convergere a una dinamica eraclea ed esistenziale, che produsse i maggiori poemi: *Olivo della strada*, *A Valcarlos Canzoni a Guiomar*. L'Alonso è andato oltre il segno, ma una ragione c'è nei suoi dubbi; per analogia matematica la lettura di un poeta nei secoli è un'approssimazione, non coincidenza, ma non esiste altro contatto autorizzato se non quello di una critica interessata, parziale e corresponsabile, di generazione in generazione, fiaccola sempre accesa nella mano.

È chiaro che pure noi abbiamo le nostre per-

plexità sul Manrique di Machado, a tal punto è diversa la danza macabra della biblica vanità in *Soledades* e nelle *Coplas* del poeta quattrocentesco. La parola ultima di Manrique, affidata a noi tristissimi di questo secolo, la « volontà compiacente del consenso alla Morte », non fu e non poté essere capita da don Antonio, giacché il suo esistenzialismo novecentesco giungeva appena e con angoscia al consenso alla vita; il suo Martín con accanto l'Amata bevve la tenebra nel bicchiere, e fu silenzio senza speranza: cupa protesta e lacerazione in perpetuo. Laddove, il medioevo castigliano sigilla con l'elegia manriqueña la storia interna della sua aspirazione al trascendente e all'assoluto, allarmata e straziata dalla storia esterna delle lotte feroci e fratricide della nobiltà sotto i regni di Giovanni II ed Enrico IV, in ambiente di anarchia, dissoluzione dei costumi ed eresia erotica, di cui son testimoni gli stessi *Canzonieri* dell'epoca. Manrique, rampollo della nobiltà, erede della poesia canzonieresca, dall'interno della sua classe sociale e letteraria al culmine della crisi e della rovina, recupera ed affranca in un cielo purissimo di memoria e filiale lamento le essenze dei grandi istituti e affetti politici religiosi familiari, concentrate ed esemplarizzate nella dignità e nell'onore intemerati della figura paterna:

« Si svegli dal sonno l'anima, / torni in sé, desto, il giudizio / meditando / come trascorre la vita / e la morte silenziosa / va incalzando; / quanto fugace è il piacere, / come, se lo ricordiamo, / dà dolore / e come, a nostro vedere, / qualunque tempo passato / fu migliore... Le nostre vite sono i fiumi / che mettono foce nel mare / ch'è il morire: / là vanno le signorie / diritte e naufragare / a scomparire... / Questo mondo è il cammino / verso l'altro, ch'è dimora / senza dolore... Dite, dunque: la bellezza, / la fresca grazia e lo splendido / colorito / del volto, quando giunge / la vecchiezza non è ormai / tutto fuggito?... Che ne fu di quelle dame, / delle acconciature e vesti / olezzanti? / Che ne fu delle passioni / che bruciarono i cuori / degli amanti? / Che ne fu del poetare, / dei musicali

accordi / che intonavano? / Che ne fu di quel danzare, / di quelle vesti guarnite / che ostentavano?... Amico dei suoi amici, / che signore coi protetti / e i parenti / Che nemico coi nemici! / Che maestro ai coraggiosi / e valenti!... ».

Queste ed altre riflessioni ci sono sollecitate dalla edizione italiana delle *Poesie* di Manrique, eccellentemente condotta da Mario Pinna nella fortunata ed elettissima *Collana Cederna* dell'editore Vallecchi, auspicio della ripresa, a mo' di autoincoraggiamento. Pinna mette in luce anche il poeta d'amore, ma le cure maggiori sono per il compianto; nell'ampia e densa introduzione ne descrive il mondo storico, offre gli elementi della struttura interna e del giudizio estetico, traccia la allusa linea della fortuna letteraria fino a Lorca e Guillén; il testo è accertato ed emendato nella sua fonte migliore, di cui è riprodotto il facsimile.

La versione, di cui abbiamo dato un saggio, è sinceramente, un gioiello di fedeltà poetica nel senso terraciniano di trasposizione del sistema deologico-metrico del maturo Quattrocento castigliano al nostro Novecento con il ricorso implicito ai suoi poeti più schietti di religiosa meditazione. Senza miticizzare su congeniali affinità, Pinna è poeta egli stesso, in lingua sarda, e si è felicemente cimentato con la lirica gagliarda (Rosalia de Castro, Curros Enríquez). Semplicità e onestà sono l'aroma della sua versione da Manrique, calibrata in un lessico medio dotto-popolare, nell'ardua resa del « verso rotto », ch'è il ritmo singolare di Manrique: onda fluida della vita imitata, teoria di ombre e parvenze della bellezza e del fasto scintillanti nel ricordo e già sfociate nel mare dell'essere: resta la grazia della Parola, immortale perché dona immortalità all'uomo giusto e buono.

La stagione totale

Dopo il Manrique di Pinna, la *Collana Cederna* dell'editore Vallecchi, rinnovata nella sezione spagnola dalla buona volontà del *servidor de ustedes*, ha osato pubblicare il testo e la versione del libro

più arduo ed ermetico di Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce*. Dico ha osato, perché questi lustri postbellici non sono stati, non sono — sembra — propizi alla stima e alla fama della musa intrepida e assoluta di Juan Ramón, ancorché il premio Nobel suggellasse in *artículo mortis* (del poeta e della sua compagna Zenobia nel '58) un sessantennio di purissimo sacerdozio poetico, consumato in migliaia di liriche della sterminata *Antología poética*. Ancorché innumerevole continui la bibliografia critica sull'uomo e sull'artista: basti accennare alle monografie della Palau de Nemes e di Sánchez-Barbudo, di Fogelquist e di Garfias, alle esplorazioni memorialistiche di Ricardo Gullón dall'archivio juanramoniano nell'Università di Portorico, generoso asilo degli ultimi anni.

Di recente è apparso un tomo considerevole di ricordi di Juan Guerrero, il compianto « console della poesia spagnola », dalle conversazioni e dalla corrispondenza col poeta per lunghi anni: Juan Ramón giudica e manda con il suo tono e piglio di monarca della poesia, a volta a volta giusto ingiusto sarcastico affettuosissimo umile e superbissimo; accanto a sé nell'olimpico del Novecento spagnolo riconosce solo Antonio Machado e Unamuno, ma in definitiva tutta la poesia del secolo sembra opera sua, il modernismo come eresia poetica quasi religiosa, la generazione del '25 discesa dal suo apostolato, educatasi alla sua scuola, allevata nelle sue riviste; anche la poesia giovane nei suoi valori più alti si collegherebbe al suo magistero.

Né la bibliografia italiana è rimasta indietro nel concerto mondiale della critica juanramoniana: l'ho raccolta in un saggio della parmense *Palatina*. Più traduzioni sono apparse del *Platero*, il delizioso somarello di Moguer, non meno celebre del nostro Pinocchio. Poesie d'ogni epoca sono state tradotte da Marcori, Bo, Traverso, Panarese, Regini, Spinelli, Rossini; 35 liriche ho incluso nella mia antologia spagnola con approvazione del poeta dopo la stampa, altrimenti avrei dovuto pubblicare solo i titoli, come è accaduto ad altri antologisti...

Accennavo alla sfortuna, al mutamento delle simpatie, indirizzate verso Machado; si tratta di

umori polemici antisimbolisti e antiermetici delle più giovani generazioni, o meglio di singoli poeti che in particolari momenti della lotta culturale hanno ecceduto nella programmazione del loro « impegno ». Eugenio de Nora nella *Antología consultada* del 1952 dichiarava: « I nostri maestri, i miei, sono stati *poeti puri*, versificatori da camera chiusa, di temi *asettici* e d'*immensa minoranza* [cui si rivolgeva, appunto, Juan Ramón]. Poeti personalmente anacronistici e socialmente nulli, che non incarnano né rappresentano nessuno », né per Nora erano un'eccezione Lorca ed Hernández.

Dunque, il processo ai maestri, e soprattutto a Juan Ramón, c'è stato, indubbiamente, ma non è da prendersi su piano critico alla lettera, come ha fatto Castellet nella sua immeritamente fortunata antologia, fondata su una dubbia formula di realismo; e in essa non è incluso un solo verso del Jiménez postbellico, rappresentato da *Animale di fondo*: da noi è uscito nel '54, in una discreta versione di Rinaldo Froldi.

Un cenno a parte merita l'attività juanramoniana di Carlo Bo e Francesco Tentori. Bo in *La poesia con Juan Ramón* del '41 ci offre la prima lettura italiana di commossa e intima partecipazione alle fibre più segrete dell'essenza lirica juanramoniana, una cima della nostra impavida generazione letteraria; lo studio, tradotto in spagnolo, fu dichiarato dal poeta il libro migliore sulla sua poesia. Vero è che Bo in questi anni ha proclamato anche lui la superiorità umana e poetica di Machado, ma ricordiamo ancora i suoi scandagli in quella « nozione di poesia sotto colori agostiniani », in « quel furore di verità »... Il nostro, non un rimprovero, ma un cruccio sottile.

Più costante e feconda la fedeltà di Tentori, e a lui vada la nostra affettuosa riconoscenza. Cominciò nel '46 con una breve antologia, interamente rifatta e ampliata nella silloge *Poesie* dello stesso editore Guanda. Lavoro pregiato, ma fermo ancora all'immagine del *Diario* e della *Seconda antologia*: dal travaglio modernista fino alle preziose stilizzazioni della poesia pura. Lo

stesso Tentori concludeva l'introduzione: « ...I libri nati dopo il *Diario*... appartengono tutti a questa sorta di poesia intellettuale, che porta al limite estremo quella ricerca dell'essenziale e della realtà segreta e unica dell'esistere, alla quale Juan Ramón sacrifica tutto se stesso... è una voce assorta, attonita, e come folle, che sembra non emetta più parole, ma idee; nella quale l'astrazione ha vinto la disponibilità delicata e profonda del cuore... Si rimane commossi e stupiti di fronte a questa parabola... ».

Ora Tentori è andato avanti e ha esplorato verso per verso, strofa per strofa, da traduttore-poeta, totalmente immedesimato, il libro che noi stimiamo il più maturo, il più vero, di Juan Ramón, la citata *Stagione totale*; e uno dei più grandi del Novecento spagnolo, al livello di Unamuno e di Machado, e anzi di Guillén e di Lorca, giacché con suprema dignità di stile anche esso temporalizza nell'eterno della Parola poetica le persuasioni e gli assoluti estetico-morali della generazione di Lorca, coprendo gli anni memorabili dal 1923 al 1936.

Anche il discorso critico della nota introduttiva (troppo breve, purtroppo) alla bella versione è cambiato: « È possibile vedere in *La estación total* un'antologia ideale, in senso assoluto, della diversa avventura lirica juanramoniana: vi compaiono i miti verbali ed emblematici (la rosa, l'anima, l'imprendibile stella) che l'accompagnarono dal suo nascere: vi si ode, spiritualizzato..., l'antico tono di ballata; vi si trovano... esempi di una musica misteriosa e... di una lingua assorta, estatica, fatale; vi si libera, impreveduto, un suono barocco, gongorino: in *Ser súbito*, *Rosa de sombra*, *Siesta*, dove per un istante riecheggia... l'inattesa cadenza della tradizione morale. E, a un tratto, un brivido metafisico: la raffica di *Ráfaga*, il delirio e il linguaggio pienamente metafisici... E il nuovo mito del poeta-dio (*infinito nel nominare esatto*)... La varietà del pensiero lirico, come si vede, è amplissima, ma non si avvertono mai differenze brusche, trapassi repentini di tono, e tanto meno salti: la poesia si svolge secondo ritmi musicali, in ardui ma sempre felici equilibri di suono e di idea ».

Per entrare nella compatta interezza del volume (dalle radici del nativo paese andaluso all'anelito verso il cielo identico) consiglieri la lirica *Fato spagnolo della bellezza*. Il fato, al quale con temperie di antichissimo poeta-filosofo è rivolta la parola, è l'unico nume della patria e del poeta, il cui ardente impeto d'amore guida gli astri « a reggere la meraviglia esatta / di questa aiuola del mondo incessante ». È dio esiliato, dall'occhio limpido esente da leggi, e il poeta gli si volge perché lo vede « lavorare la libera bellezza »: « Ti vedo infaticabile variare / con maestria immensamente bella / decorazioni infinite / nel deserto occidente del mare; / ti vedo aprire, mutare tesori, / senza guardare se occhio ti guardi, / re gioioso nell'opera alta e sola, / fato inventore, ente continuatore / dell'aureo e dell'insolito ».

Mentre altri in quegli anni (1933-1936: Alberti, Neruda...) si affaticavano nel reale e nell'impuro, Juan Ramón con non minore eroismo e sacrificio esauriva la sua partita mortale con la « libera bellezza » contro leggi e mostri non meno malefici ed esecrandi. Noi auspichiamo — e già intravediamo — giovani poeti che, oltre la miseria dei falsi impegni, concilino l'azione poetica nel tritico restituito del primo grande magistero novecentesco della Spagna: *Verità* di Unamuno, *Cuore umano* di Machado, *Bellezza* di Juan Ramón.

Jorge Guillén

Abbiamo onorato a Firenze (tra Vallecchi e il « Cenacolo ») i 70 anni di Jorge Guillén, che ha scelto Firenze sua dimora e suo focolare dopo annosa peregrinazione fra i due mondi in seguito alla « diaspora » accaduta alla fine della Guerra Civile: il « tajo fuerte » (« il taglio reciso ») tra le due Spagne in un sonetto di Machado prima che nella nomenclatura di Francisco Ayala. Sarebbe interessante ripetere per la poesia l'ottima ricerca storiografica che José R. Marra-López ha condotto sulla *Narrativa española fuera de España* (1939-1961) nelle coraggiose Ediciones Guadarrama di Madrid. L'autore nel corsivo iniziale

rileva dell'enorme emigrazione spagnola, pur « in quest'ora del mondo... in cui le emigrazioni sono il pane nostro quotidiano », « uno strano e triste privilegio... d'essere la più prolungata di quelle esistenti... e, in quanto iberica, la più irriducibile e la più dotata di complessità... caso a parte nella copiosa diaspora contemporanea ».

E l'opera guilleniana posteriore al *Cántico*, il suo ventennale *Clamor*, è incomprensibile senza tale lacerazione e sradicarsi dalla patria fisica e spirituale, già amata filtrata eternata nelle essenze e immagini ispaniche del suolo dell'aria della tradizione artistica ed etico-religiosa più vera ed autentica. Penso alla sprovveduta insania di più giovani poeti, come Gil de Biedma, E. de Nora, José Hierro (peraltro dotati e meritevoli), i quali hanno creduto di liquidare la lezione e il messaggio dei maestri in apparenza non impegnati, concentrandosi su Guillén la riserva più superficiale e puerile del purismo estetico. Siamo ancora ai luoghi comuni del mallarmismo, del valerismo, dell'ermetismo, sperimentati anche nel corpo vile della nostra poesia novecentesca. Per fortuna, sono minime eccezioni di fronte a una critica universale di seria ed onesta esplorazione dell'arduo cosmo guilleniano, arduo di verità e bellezza.

Nato a Valladolid (« buon poeta — disse l'andalusissimo Juan Ramón — nonostante sia castigliano ») il 18 gennaio 1893, compì i primi studi in Svizzera, quindi filosofia e lettere a Madrid e a Granada, dove si licenziò nel 1913. In Germania nel '14. Dal '17 al '23 a Parigi, lettore di spagnolo alla Sorbona, fu corrispondente de *La Libertad* madrilenia, su cui comparvero numerosi articoli di costume letterario, ancora inediti in volume, importantissimi per la conoscenza della prima formazione dei gusti e del carattere umanissimo e liberale in alta temperie di esatto rigore. Dal '25 al '28, professore di letteratura spagnola nell'Università di Murcia: anni decisivi per la composizione del primo *Cántico* (75 poesie), nelle edizioni della orteghiana *Revista de Occidente*, 1928. L'anno seguente lettore a Oxford (fino al '31) quindi docente nell'Università di Siviglia, dove

già aveva insegnato il grande amico Salinas. Dimora essenziale alla elaborazione del secondo *Cántico* (edito nel '36), temperandosi l'intima tradizione castigliana alle aure andaluse, dove — nella famosa « barca sivigliana » sul Guadalquivir lorchiano « de las estrellas » — s'era data convegno la Generazione del '25. Di lì nel 1938 passò negli Stati Uniti, professore nel Wellesley College, non senza varie traversie, tra cui il carcere politico.

Cominciava l'esilio; si concludeva la fase attiva e militante, testimoniata dalla collaborazione, primaria e decisiva, alle maggiori riviste d'avanguardia (*España, La Pluma, Índice, Litoral, Carmen, Poesía, Revista de Occidente...*); a Murcia aveva promosso con il « console della poesia » Guerrero Ruiz *Verso y Prosa* (1927-28), che continuava l'opera di lancio e penetrazione della giovane lirica, intrapresa dallo stesso Guerrero con *La Verdad* (1923-27) e di ascendenza juanramoniana. Due gravi lutti funestarono il poeta: nel '47 la morte della prima moglie Germaine Cahen, da cui aveva avuto Teresita, piccola amica di Federico, e Claudio, ottimo ispanista ed esponente della giovane scuola comparativistica americana guidata dal compianto Renato Poggioli; alla fine del '51 il mesto addio a Pedro Salinas dopo annosa e tenerissima amicizia, integrandosi nei due l'immagine di quella generazione sul versante di « Castiglia »... Nel '45 e nel '50 la terza e ultima edizione di *Cántico*, completo di 334 liriche. Traduzioni da Claudel, Supervielle, Valéry (celebre la versione ritmica del *Cimitero Marino*, di recente recitato dal poeta a Padova, ospite di Diego Valeri), Cassou.

Sarebbe lungo elencare autori e temi letterari della lunga e intensa attività critica; nulla di accademico, ma suprema necessità d'immissione dei maestri del passato nel circolo vivente e presente del tempo poetico personale e dei compagni; il tomo *Lenguaje y Poesía* raccoglie i saggi stupendi (su Berceo, Góngora, Bécquer...), dalle lezioni dell'Università di Haward. Giubilato nel '58, si accennava che dimora a Firenze, eletta terza patria dopo la Spagna (è sempre cittadino spagnolo) e Parigi. E da noi ha avuto alti ricono-

scimenti: il Premio Nazionale di Poesia « Città di Firenze » 1957 e il Premio Taormina 1959 (nel '61 il Grand Prix International de Poésie nel Belgio). Vari torchi hanno gemuto: le rare edizioni dell'amico Scheiwiller (le prime scoperte di Montale, *Luzbel desconcertado* con prefazione di Poggioli, la versione di Luzi della *Fonte* su tema di Bilenchì), la rivista *Paragone* (vi sono apparsi il Berceo e San Juan de la Cruz), Belfagor (con un finissimo saggio di Pinna), il nostro *Critone* leccese (Baldi vi ha tradotto da par suo *Prospettive con fonti*, è la villa di Tivoli), Bigongiari... Nella mia antologia spagnola ho dato a Guillén il posto che meritava; medito per Lerici una ben più vasta scelta e la versione completa di *Lenguaje y Poesía*; nonché una biografia sulla trascrizione dal magnetofono di una serie di conversazioni col poeta.

E altro ancora. Ma quel che conta, in questo momento di augurio dal profondo, è la corrente viva di simpatie e amicizie che il nostro don Jorge ha facilmente attratto con il gesto e la parola di grande signore *castigliano ed europeo*, desiderio dei maestri del '98 (da Unamuno a Machado, da Américo Castro a Ortega...) incarnato in questo uomo asciutto di varie squisite grazie e fantasie, rigorosissimo e familiare, intemerato e generosissimo. Qui ha ricostruito il suo lare con la gentilissima Irene Mochi e la sua tertulia letteraria con gli amici fiorentini del Paszkowski.

Contro i pregiudizi antisimbolisti e antiermetici, il *Cántico* guilleniano (*Oeuvre*, Opera aperta e chiusa, in progresso e in sintonia di articolazioni e limiti esattamente definiti, come il Libro di Mallarmé, di Joyce, di Juan Ramón, di Saint-John-Perse, di Ungaretti) ha una sua radice di struttura reale e umana, di confidenza ed esultanza, di autentico amore dell'altro e del diverso approvati immessi nel magico cerchio di vita-poesia: conversione dell'Essere con l'Apparire, stupore della varietà e colori delle creature emerse dalla neutralità atomistica dell'universo, giubilo generoso dell'ora e del giorno eterni e favolosi fin nel tempo consumato della quotidiana abitudine. Mondo terso, mente limpida, cosmo immerso in

una « bianca, totale, perenne assenza », risolta nella presenza del paesaggio egemonico di Castiglia, dei mitici quanto semplici e tangibili eventi della giornata mortale cristallizzata nell'eterno della Parola poetica.

La prova dell'umanità primordiale del *Cántico* sta nella seconda fase di *Clamor* concluso. Fase di esperienza abbracciante, stoico-biblica in una sua dimensione da Secolo d'Oro. *Clamor* è, come « *Cántico* », nome biblico simbolico della voce immane del mondo postbellico che ha schiantato i cardini delle contenute vigilate intimità. Nessuna esteriore intimidazione politica, sociale, realistica. *Cántico* fu giusto nel suo tempo, come *Clamor* è giusto in questo, obbedendo entrambi a un appello trascendentale di diversa eppure unica armonia. Giacché nulla è cambiato della pura voce di verità estetica, anzi si è assolta una nuova impresa di lotta ed esorcismo del mostro e del nemico su tutti i fronti dell'arte: sarcasmo e pazienza, astuzia e viso aperto, accettazione e ribellione, dedica e denuncia, fino alle occorrenze più urgenti contro l'esecrata dittatura e la disarmonia delle città tentacolari, fino alla accettazione esistenziale della povertà e dell'umiltà... È poesia dell'uomo che generosamente va incontro al caos e al male di questi nostri giorni, e tra furia e pietà tenta di domare il nemico con l'incanto orfico del Verbo inestinto, non di rado con l'ironia scaltra e sottile, con l'elegantissima stilizzazione.

E già si profila il terzo libro, *Homenajes* (« Omaggi »). È un tono nuovo, iniziato in qualche parte di... *Que van a dar en la mar*; sorta di ritorno alla voce di *Cántico*, al nesso di intimità-oggettività per elezione di evocazione-invocazione; una ripresa anche, del poema breve di Poe e di Mallarmé per e dopo l'esperienza terribile filtrata attraverso *Maremdgnum* e *Clamor*:

*Es ya bella en la rosa hasta la espina.
Contra la edad se alza mi futuro.*

Sete d'immortalità nel sacro intemerato individuo restituito alla sua armonia estetica folta vibrante, dopo il diluvio: l'antico giubilo perenne di *Cántico*, limato e immune ancora nel tempo provato.

Luis Cernuda

L'ispanismo italiano militante continua a esplorare la grande Generazione spagnola del '25. Dopo García Lorca, Machado, Salinas, Alberti, Hernández (più giovane, ma intimamente legato al '25), Neruda (cileño, ma intrinseco di Lorca e Alberti), è il turno di Cernuda, curato con devozione e affetto da Francesco Tentori, decimo (e sia di cordiale augurio) della benemerita collana « Poeti Europei » di Roberto Lérici. In un' *Avvertenza* il curatore dichiara: « ...quanto alla scelta, alla validità del criterio selettivo e del panorama che ne risulta, si può aggiungere che essa è stata condotta dal traduttore con l'assistenza e il consiglio dello stesso poeta ».

E in effetti Tentori conduce l'introduzione, la scelta e la traduzione con assoluta fedeltà ai dettami espliciti ed impliciti nell'autobiografia spirituale *Historia de un libro*, pubblicata il 1959 nella rivista di Cela, *Papeles de Son Armadans*; il « libro » è la raccolta di tutte le poesie, *La Realidad y el Deseo* (1924-1956), edita in México nel '58. Quindi, l'immagine, che Tentori ci dà di Cernuda, è senz'altro autorizzata; è anche autentica? In parte sì e in parte no, sempre nei limiti (eterno quesito!) nei quali il poeta è storiografo e giudice di se stesso.

Ora, è evidente in Cernuda, nella storia del proprio libro, la nobile ambizione di conferire alla propria poesia un senso, una direzione, un messaggio in questa età di valori democratici, sociali, politici, già durante la Guerra Civile e nella Realtà postbellica. Ecco che l'antitesi del titolo, « la Realtà e il Desiderio », concepito prima della Guerra Civile (la I edizione è del '36), si estende dal campo postromantico generico al nuovo mondo umano. Tutta l'opera si scinde in due fasi: la prima (da *Perfil del aire* del '27 a *Invocaciones* del 1934-35), tipicamente generazionale e quindi propria e personale del più grande Cernuda, è messa in ombra o è considerata preludio parziale alla seconda epoca (da *Las nubes* del '37-'40 a *Desolación de la Quimera* del '56), presentata come irta e complessa di forme e contenuti della drammatica esperienza personale e oggettiva della

Spagna, dell'Europa e del mondo: esperienza di lotta e di libertà: età nel segno del dolore (« Nelle notti dell'inverno tra il '36 e il '37, udendo il cannoneggiamento nella città universitaria, a Madrid, leggevo Leopardi »), quadri storici invece della prima elegia, passione della Guerra Civile e versetto biblico, « proiettare la mia esperienza emotiva sopra una situazione drammatica, storica o leggendaria, come in *Lázaro* o *El César* », allegorie politiche, interpretazione lirica della tragedia spagnola e autoliquidazione dei vizi generazionali del purismo estetico ora esecrato. (Il libro di Cernuda da Octavio Paz è definito interessatamente « l'elegia di una generazione è di un momento della storia, che si congedano per sempre » e, secondo F. Charry Lara « lascia una cicatrice di bellezza e di terrore »; citazioni riprese da Tentori). Modelli della poesia inglese e americana contro gli esemplari del simbolismo ermetico della *belle époque* (Mallarmé, Hölderlin, Rilke).

Questo il clima autocritico di « conversione », nel quale Cernuda dal 1936 (a 34 anni d'età e con 5 raccolte già definite) ha ripreso, rielaborato e accresciuto la propria opera, e l'ha commentata. « Conversione », intendiamoci bene, legittima e del tutto sincera, ma perigliosa e minacciosa nei confronti della vera immagine della prima epoca e nello stesso sviluppo del proprio destino umano e poetico. Del resto, la posizione di Cernuda non è isolata; altri della sua età provarono la rottura del sogno idillico, della pronunzia elegiaca, la pena e il rimorso della grande poesia pura che avevano inventato; egli aderì con Alberti nel '33 all'ideologia comunista, se pure la sconfessò durante la guerra; partecipò anche alla teorica della « poesia impura » di Neruda madrilegno e dello stesso Alberti; Lorca negli ultimi mesi delirava sul proletariato e una democrazia universale; più tardi Dámaso Alonso esplose con i *Figli dell'Ira* e da Góngora si volse anche lui a un inglese, Hopkins.

Questo travaglio collettivo e individuale avremmo desiderato che Tentori ci avesse spiegato, in luogo di una esposizione piana e come scontata, insomma conforme e fideistica. Ad esempio, ci avrebbe avvertiti su certi cambi e silenzi signifi-

cativi. Incredibile ci sembra il mutamento del titolo del primo libro, *Perfil del aire* (« Profilo del vento »), in *Primeras poesías*: eppure è il cominciamento, lirica nativa e donata della « terra indolente », d'inerzia arabo-andalusa, sogno e pensiero d'esser vivo. Anche Gabriela Mistral — evoluta verso l'oggettivo e il didattico, il naturale e il divino — fece sparire il titolo della prima raccolta, *Desolación* (con cui era diventata celebre e contiene il meglio, quasi tutta la sua poesia). Sta bene insieme con i titoli delle sillogi seguenti nell'edizione delle *Poesías completas*, compilata con Margaret Bates in occasione del Premio Nobel presso Aguilar (1958)!

E, come Cernuda, Tentori tace il decisivo influsso della strofetta guilleniana sulle origini metriche del poeta, nonché di tutta la personalità di Salinas, che, si può dire, lo tenne a battesimo con Juan Ramón e gli fu generoso d'ogni soccorso spirituale. Eppure Cernuda, parlando della poesia di Salinas nella *Revista de Occidente* (luglio-settembre 1929) affermava: « ...*Presagios*, libro fondamentale nell'attuale epoca letteraria spagnola, che offre già totalmente la poesia d'un poeta che, con Jorge Guillén, meriterebbe di dividere subito, ora, la supremazia poetica spagnola... lettura decisiva per il mio destino di poeta, come decisivo è stato anche per me l'incontro col suo autore ». Ma già Bergamín in *La Verdad* (giugno 1927) scorgeva l'essenza andalusa penetrata nel classicismo vivo del poeta di *Cántico* e quindi collegava Cernuda col suo esempio.

Circa la seconda epoca cernudiana non posso non confermare quanto scrissi nella mia antologia spagnola sull'importanza data alla parte civile, politica, religiosa. Qui la protesta rimane esteriore, l'Altro di Antonio Machado non è raggiunto se non nel « desiderio »; la nostalgia (encomio e sarcasmo) della patria è eloquente e giustapposta rispetto al vero e intimo « desiderio », alla brama della felicità sensibile effrenata e totale. Pur se, ripeto, il poeta è sincero nella stessa rettorica della « realtà » che cerca di comprendere o idealizzare.

Giacché trattasi di rettorica del « negativo », dell'intellettuale che non ha trovato il suo *habitat*:

né cristianesimo né marxismo, né nulla; la desolazione totale nella « realtà », dalla quale il « desiderio » appare separato per sempre. Rimane appena un iperuranio di vaghe e belle finzioni, ancora le Grazie del mondo invocate nella prima epoca e cancellate anch'esse dal titolo. In *Le rovine* Dio è puro nome dell'uomo, « e la vita senza di te è questo spettacolo / di queste stesse rovine belle nel loro abbandono », musica-sospiro di ancora effusa paganità andalusa. Parimenti, la terribile solitudine del *Cesare* che si contempla le mani flaccide e sanguinarie, vecchio bizantinismo georgiano praticizzato. Anche le liriche omosessuali ritengono la struttura andalusa del complesso corpo-anima: nelle *Poesie a un'ombra* l'« amico » si identifica col poeta e tale nesso indistinto colma la solitudine; nelle *Poesie a un corpo* la reale impossibilità amorosa si acuisce fino allo spasimo della esteriore concretissima « bella materia » necessaria allo stesso amore. Da Tentori apprendiamo il

titolo dell'ultima raccolta, *Desolazione della Chimera*, ed è importante. Emergono Mozart e la coppia di « hombres » Verlaine-Rimbaud: separazione dell'iperuranio musicale dalla « vita abietta e turpe » senza « redentore » (« Nessun peccato in lui, né martirio, né sangue »); Verlaine bacia la mano che lo respinge « accettando il castigo », peccato scandalo turpe popolaccio accademici corvi ipocriti della morte dei grandi; nelle *Sirene* « chi le ascoltò una volta vedovo e desolato resta per sempre ».

Le nostre riserve, comunque, non sminuiscono il lavoro di Tentori, che è serio e molto impegnato; vogliamo solo notare che la versione è più risolta nell'ambito della migliore poesia di Cernuda, la stessa di cui tentammo una scelta: le liriche brevi, di tipo madrigalesco ed elegiaco, d'impalpabile essenza (*Vorrei star solo nel Sud, Violette...*), dove esala il sortilegio cernudiano dell'antico animismo tra natura e grazia della natura.

ORESTE MACRÌ

ARTI FIGURATIVE

Giacomo Balla

L'attenzione critica rivolta negli ultimi anni al Futurismo e manifestatasi concretamente con numerose mostre italiane e straniere, e con grossi volumi di storia, va ora più acuendosi, per fissarsi ormai, in un lodevole sforzo di indagini filologiche, sui protagonisti del movimento e studiarne quindi le singole personalità in modo completo.

Mentre è appena uscita una bella monografia di Raffaele De Grada su Boccioni, e un'altra se ne annuncia di Russoli, ecco che il Musco d'Arte Moderna di Torino organizza una vasta Mostra retrospettiva del torinese Giacomo Balla.

Si sentiva già nell'aria da qualche tempo il desiderio di studiare con attenzione anche i protagonisti « minori » del Futurismo, per sollecitarne quando apparisse opportuno, una rivalutazione, o almeno l'eliminazione della qualifica limitativa. Soprattutto nei riguardi di Balla; il che apparirà

abbastanza naturale per i nostri tempi se si pensa che fu lui a spingere più di ogni altro la scomposizione dinamica futurista verso l'astrattismo, e in anni eccezionalmente precoci, anche rispetto alle correnti europee.

La mostra di Torino, assai bene organizzata da Enrico Crispolti e Maria Drudi Gambillo, appare subito di grande interesse e utilità culturale, ma mi sembra che, tutto sommato, non possa modificare di molto il giudizio precedente sul pittore.

Forse i limiti di Balla sono nella sua ingenuità, nel suo candore, nel suo rifugiarsi in un mondo solitario e ristretto; fatti autentici, si può riconoscerlo, ma di una autenticità appunto « minore »; a Balla insomma sembra mancare, per essere « uno dei maggiori pittori italiani », l'ossatura potente, l'ampio respiro culturale. La sua ironia, i suoi incastri di parole (nei titoli delle opere: le azzurre, l'autocaffè, la bionbruna, e nella firma: FuturBalla), i suoi arredamenti multicolori, le sue

dolci manie, sono tutti episodi, al limite del divertimento, che ravvivano quel suo mondo, e lo rendono piacevole e talvolta perfino poetico, ma sono anche i sintomi di una situazione umana e artistica limitata. Non so proprio immaginare il Balla « solo e feroce » visto da Boccioni agli inizi del secolo; è probabile che la ferocia Boccioni ce la mettesse di suo, e credo che a lui invero non mancasse.

Certo Giacomo Balla fu uomo e artista singolare e spesso affascinante nel suo entusiasmo: incapace di formulazioni teoriche o ideologiche, firmatario e mai estensore dei manifesti, era tutto dedito a risolvere i problemi della pittura, infiammato d'amore per lo studio dei colori, della luce, dell'espressione dinamica, dell'intersecazione spaziale di linee e piani, pieno di ammirato stupore per i « miracoli » della tecnica e della scienza e per i fenomeni naturali che contenessero una forza espansiva, dinamica: la corsa di un'automobile o il volo dei rondini, un colpo di fucile o una congiunzione di astri, una sequenza cinematografica o un vortice d'aria. Fu iniziatore e maestro di Boccioni e Severini e rimase poi sempre un po' in ombra rispetto a loro, nella sua modestia e tranquillità nobilmente artigianale; più lento degli altri ad abbandonare i suoi cari esperimenti divisionisti, ma una volta entrato nel Futurismo pronto a gettarsi allo sbaraglio, ad andare più avanti di tutti nel distacco dall'immagine naturalistica. Per questo forse i rapporti, o almeno le consonanze del suo lavoro, con episodi coevi o addirittura posteriori della storia artistica europea sono più frequenti ed evidenti che negli altri futuristi; col Delaunay del 1913, per esempio, ed i suoi esperimenti sui « contrasti simultanei dei colori », o col famoso *Nudo che scende le scale* del 1912 di Marcel Duchamp o infine col *Soldati in marcia* del 1913 di Jacques Villon. Tutti artisti che in quegli anni avevano come problema centrale delle loro ricerche l'espressione del movimento. Questo era anche infatti uno dei due problemi fondamentali di Balla, fin dagli anni lontani della sua giovinezza; l'altro fu quello della luce; il primo affrontato soprattutto nel

periodo futurista, questo invece nel periodo iniziale del suo lavoro; periodo assai ben documentato alla mostra, di cui costituisce forse la parte più interessante. Comincia con un curioso *Luna Park* dipinto a Parigi e alcuni paesaggi già « secessionisti », passa attraverso un intenso momento verista di luce cruda, costruttiva, e si prolunga nell'esperienza divisionista. È un gruppo d'anni tra i più felici di Balla: fervido di colore; ricco di originalità nell'impostazione e nel taglio dell'immagine; vivace per l'uso vario e sapiente della luce, che si fa piena, secca e abbacinante a bloccare le case del fondo nell'ora del tardo mattino che scorre sul cielo del *Ritratto all'aperto* o sottile, impalpabile a dorare i capelli del *Nudo controluce*, o diventa simbolica, degradante da un massimo bagliore alla semi-oscurità del fondo lungo la discesa delle scale negli *Addii* (quadro purtroppo assente dalla mostra, ma esposto di recente a Milano). È in questa espressione di affetti familiari ma un po' ambigui, di un mondo patetico e vago che riflette il « colore dell'epoca », di un mondo insomma pervaso di crepuscolarismo, che Balla ottiene i suoi risultati migliori. Si guardi anche nella mostra il quadro intitolato *Il fallimento*, dove le varie componenti tra sentimentali e ironiche di questo mondo si fondono in una chiara, calma luce a emanare una vera suggestione poetica (Dubuffet, per carità, non c'entra). L'ultimo quadro di questo periodo è il famoso *Cane al guinzaglio* del 1912 e, alla mostra, la *Bambina che corre sul balcone*, dello stesso anno. Qui c'è già la preoccupazione del movimento; è cominciata l'esperienza futurista.

Negli anni « eroici » del Futurismo Balla dipinge alcune opere vive di autentica forza, di autentico squallore e meccanicismo moderni; non tanto le aride e innocue simmetrie geometriche delle *Compenetrazioni iridescenti*, che per il fatto di essere tra le prime opere astratte in Europa non acquistano, ahimè, una maggiore forza poetica o anche solo emotiva; ma piuttosto nel bianco e nero secco, bruciato, squillante di *Velocità d'automobile + luci rumore*; o in certi gridati *Voli di rondini*, o anche nel propagarsi rotante del movimento dei *Vortici*.

Poi questa vena lentamente s'inaridisce; mantenere intatta la tensione di queste opere anche negli anni in cui il Futurismo, per la morte o la defezione dei suoi artisti migliori, rapidamente finiva, o, peggio, in quelli del Secondo Futurismo, era impresa troppo logorante e ormai disperata. Balla continua, con il suo entusiasmo e la sua fiducia, a dipingere incastri di piani, incrociarsi di linee «andamentali»; squillare di colori puri; quadri astratti, o semi- astratti, o concreti; atmosfere aeree, sogni, nuvole e futurfori; forme-spiriti e tormenti d'animo; tutto però ora in superficie; piacevole, calibrato, giusto, ma privo di vita. E, ormai avanti negli anni, ritorna poi all'immagine figurativa, naturalistica e si attarda, con la sua solita purezza d'animo, a disegnare tutta una serie di piccoli, delicati paesaggi; con la quale la mostra, pateticamente, finisce.

Max Ernst

La Kunsthhaus di Zurigo ha ospitato una grande retrospettiva di Max Ernst, mettendo così a fuoco un nodo centrale della cultura figurativa contemporanea e sicuramente il maggiore dei pittori surrealisti. Che questo in Italia non sia ancora del tutto riconosciuto, o meglio conosciuto, dipende in parte dalla chiusura di ordine moralistico e politico operata per un periodo eccessivamente lungo dal fascismo, e per il resto, da un'altra chiusura, di segno differente ma analoga quanto ai risultati, che è quella determinata dalla concezione idealistica dell'arte. L'azione di queste preclusioni si è esercitata su molti dei più importanti problemi della civiltà moderna e, nei confronti del surrealismo, ne ha impedito una corretta assunzione al momento giusto. Le riparazioni tardive, affrettate e un po' caotiche che si sono susseguite dal dopoguerra a oggi, annoverano, per Max Ernst, soltanto una mostra alla Biennale del 1954, che ha avuto scarsa risonanza, anche per la sua incompletezza. A Zurigo si potevano vedere quasi tutte le opere maggiori dell'artista in una lunga sequenza che andava dalle prime creazioni di spi-

rito dada fino alle più recenti, sontuose e squillanti tele: *Esplosione in una cattedrale*, *Luogo di nascita dei cormorani*, *Matrimonio del cielo e della terra*.

Si è detto nodo culturale poiché Max Ernst opera una singolare commistione tra gli spiriti più fondamente radicati di una tradizione tedesca, in specie quelli romantici e le novità più eversive del surrealismo francese. Vivevano in lui spontaneamente le ataviche, antiche immagini della terra tedesca: le notti, le foreste, le orde, le cupe violenze, il canto barbarico dei padri; che egli aveva arricchite con l'adesione al mondo irrazionale e fantastico degli scrittori romantici, di Hoffmann, di von Chamisso, di von Arnim, al loro modo di vedere le cose dal di dentro, e con l'amore per i pittori romantici, Caspar David Friederich e Carl Gustav Carus. Egli operò un innesto di queste componenti culturali sul tronco libero ed effervescente della cultura francese degli anni dal '20 al '30, trovò nel surrealismo l'espressione più precisa del suo mondo; fece cioè quello che un critico ha chiamato «actualiser l'attitude romantique».

Diramata tra l'ironia, il simbolo, la fantasia onirica, la metafora, l'allusione psichica e la dimensione dell'inconscio, infarcita di elementi culturali, letterari e scientifici, la sua opera forma un repertorio inesauribile di immagini fantastiche, irreali, drammatiche, inquietanti, ambigue, «al di là della pittura». E proprio in questo superamento dei confini, in questa incursione in una regione inesplorata e misteriosa, per esprimere una magia personale e collettiva a un tempo, creare cioè la possibilità di un rapporto conoscitivo di nuova specie con la realtà, sta la tensione culturale del suo lavoro.

Cerchiamo allora di coglierne anche i momenti di tensione emotiva, i momenti cioè in cui l'immagine non appare preventivamente, o anche automaticamente, distaccata, come per una costituzione intellettuale della fantasia, ma in cui scatta la scintilla emotiva che permette di colpo un raccordo conoscitivo di nuova ricchezza.

Ci verrà in aiuto la biografia che, per un pittore di questo tipo, è molto importante; potremo così

riscontrare, come fondamento del modo di vedere di Ernst, il desiderio di essere immerso nella natura, in una natura non pulita e addomesticata, ma selvaggia, caotica, il bisogno profondo della solitudine e infine il senso dell'avventura. Questi tre elementi della sua personalità lo hanno portato a trascorrere lunghi periodi lontano dalla grande città, in zone dominate dalla natura brulicante, incontrollata, tra i boschi selvaggi dell'Ardeche o, quand'era in America, nel deserto assolato dell'Arizona. Eccoci allora indirizzati verso la parte della sua opera ispirata alla natura e precisamente verso il periodo che va dal 1962 al 1932; potremo allora riconoscere, per quanto possa apparire strano e forse ingiusto per un pittore di tipo psicologico, visionario, conoscitivo che proprio nel gruppo di opere creato in quegli anni Max Ernst raggiunge i suoi maggiori e più potenti risultati poetici. Bisogna però dire subito che l'assunzione della natura in Ernst non è di tipo naturalistico, contemplativo, ma di tipo intellettuale, emblematico; egli cioè la trasforma secondo un processo visionario di conoscenza interna, ne drammatizza le fasi, la popola di esseri e di significati, cerca di penetrarne il mistero originario, la riporta alle più antiche fasi geologiche della sua costituzione. Sono foreste: ora secche, irte, desolate, affioranti dal magma indi-

stinto di antiche ere, ora invece viscide, intricate, grasse, misteriosamente brulicanti di mostri, di strani esseri e animali simbolici; ora fiorite per ambigui e irrequieti spazi in un romanticismo quasi alla Boecklin, ma più cupo, più viscerale. Cieli vuoti, riverberati di luce aurorale o di oscurità notturne. Grandi astri incombenti, soli o lune immobili, impassibili. Mari desolati. Riaffiorano in queste opere gli antichi miti; il Reno è il padre; si avverte in esse, nell'amplificazione immensa degli echi, nei fantasmi che si rispondono tra cielo e terra, una risonanza wagneriana; e nasce nell'attrito tra simbolo, emozione e dramma una tensione che si trasforma in suggestiva poesia. Il motivo ritornerà anche in anni successivi: tra il '33 e il '36, in opere come: *La città pietrificata* e *La città intera*, vestigia di antiche civiltà immobili sotto l'astro immenso; o anche molto recentemente, tra il '59 e il '60, nel bellissimo *Canto ritorto della terra*.

Ma l'opera di Max Ernst presenta una tale varietà di motivi, di suggestioni culturali, di componenti le più disparate, che risulta impossibile renderne conto, anche sommariamente, in breve tempo. Abbiamo voluto indicarne solo un aspetto, quello che a noi sembra il più suggestivo, il più radicato nella sua autentica natura tedesca, quello insomma più avanzato nella realizzazione artistica.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Andorra

Andorra di Max Frisch parte dalle stesse esperienze del teatro dialettico di Dürrenmatt, si rifà a quelle stesse prospettive critiche che muovono da premesse morali e che hanno radici ben profonde nella cultura europea, nata come riflessione al dolore della persecuzione. Forse Dürrenmatt con *La visita della vecchia signora* è più lucido nelle premesse filosofiche, il suo ragionamento si articola in più sottili richiami, toccando

il principio stesso della complicità, razionalizzando il rapporto uomo-collettività. L'interesse singolo, l'egoismo, questa corsa alla ricchezza, convincono tutto un paese della necessità di un delitto, della indifferibilità della condanna di un innocente. Il bene collettivo come espressione di una somma di viltà è da Dürrenmatt lucidamente analizzato, criticamente espresso. Il vincolo stesso che lega gli uni agli altri i personaggi del dramma, che passano da nostalgie, da ricordi, ad acri interessi, non è che un pretesto per una

conoscenza diretta dei caratteri, delle ragioni che muovono il cuore dell'uomo, che portano all'aridità attraverso un convincimento preciso, una ideologia che può apparire, per una distorsione collettiva, addirittura morale.

Frisch dunque parte da queste stesse premesse, dà per scontata la presenza, in una parte qualunque del mondo, in un dato tempo, di questa ideologia distorta, che non produce contrasti evidenti, o disperate incongruenze, ma che lascia apparire uomini gli uomini e normali le loro reazioni. Il suo dramma ripete, nelle ragioni di ognuno dei personaggi che viene sul proscenio a spiegare, dopo, il proprio rammarico, le ragioni incruente di una follia collettiva. Ciascuno dirà: «Non è colpa mia se le cose sono andate come sono andate. Chi poteva sapere che non era un ebreo?». Ciascuno resterà con la convinzione che la tragedia era inevitabile e soprattutto che per l'ebreo non c'è possibilità di sopravvivenza.

Frisch in questa analisi del razzismo è stato spietato e preciso. Non si è nascosto dietro simboli, ha affrontato direttamente la sua polemica, ha reinventato il più pacifico dei villaggi «Andorra», dove la gente vive con il gusto per le annotazioni minute, con il piacere di una vita patriarcale tutta esterna, e apparentemente civile. La storia di Andri si muove lentamente: il gioco minuto delle esclusioni, dei rapporti difficili, di una diversa classificazione proprio perché ebreo, estraneo cioè alla collettività, nasce sottilmente: quando il padrigno cercherà lavoro per lui, quando gli interessi di ciascuno si preciseranno fino alla distinzione ebreo-non ebreo. «Ebreo! ogni tre parole, non passa un giorno, ogni due parole, non un giorno senza questa parola: ebreo, non una notte senza questa parola: ebreo, quando uno russo sento che dice: ebreo, ebreo, ebreo, non una freddura che non parli di ebrei, non un affare senza ebrei, non una bestemmia senza ebrei, sento dire: ebreo, dove di ebrei non c'è manco l'ombra, ebreo, ebreo, sempre ebreo, i bambini giocano all'ebreo appena volto le spalle, tutti blaterano di ebrei, persino gli asini ragliano: e-bre-o, e-bre-o ... ».

Il razzismo prende corpo, si insinua marcando le differenze, creando il disagio, sconvolgendo poco a poco le abitudini di una comunità. «Mi piaci Andri — gli dirà il frate per consolarlo — mi piaci più di tutti gli altri, sì, proprio perché sei diverso da tutti gli altri ... ». Questa diversità Andri non accetta. Vuole essere con loro, uguale agli altri, vivere le loro stesse gioie, soffrire le loro stesse sofferenze: ma non sarà possibile. Lo credono ebreo e come tale lo condanneranno a morire. Il discorso del frate è tra le pagine più acute sul razzismo. Il suo modo di parlare è affettuoso, comprensivo caritatevole. «Come possono amarci gli altri se noi stessi non ci amiamo? Nostro Signore ha detto: ama il prossimo tuo come te stesso. Come te stesso, ha detto. Dobbiamo accettare noi stessi, ed è proprio questo, Andri, che tu non fai. Perché vuoi essere come tutti gli altri? Sei più intelligente di loro, credimi, sei molto più sveglio. Perché non vuoi ammetterlo? In te c'è la scintilla. Perché giochi al calcio come tutti quei poveracci e urli e corri in giro per il prato per essere un andorrano come loro? Non ti possono vedere, lo so. E so anche perché. Perché in te c'è una scintilla. Sei capace di pensare. E perché non dovrebbero esistere creature che hanno più testa che sentimenti? Io dico: proprio per questo vi ammiro. In voi c'è una scintilla. Pensa a Einstein! E a tutti gli altri come lui. A Spinoza! Nessuno riesce a cambiare la propria pelle, Andri, né i cristiani né gli ebrei». Nelle affermazioni del frate, Frisch ha voluto concentrare proprio i vizi creati dal buonsenso, i germi innocenti che scatenano l'accettazione di una diversità, che genera la separazione logica, razionale, che conduce alla morte. Quando i soldati scateneranno la tragedia dell'odio, nessuno cercherà di difendere Andri. Ormai in loro è la convinzione che è ebreo e come tale lo consegneranno perché la giustizia si compia. Qui doveva terminare *Andorra*. Qualche scena di troppo aggiunge a questa lucida requisitoria un tono cruento, corposo, che poteva essere evitato. La frase del soldato: «Tutti devono presentarsi alla cernita, per vedere se sono ebrei», doveva

concludere il dramma risparmiandoci la visione di una serie di simboliche scene che niente agguingono. Anche la regia avrebbe potuto operare in questa direzione. Ma Enriquez ha condotto lo spettacolo sulla falsariga del testo evitando una particolare interpretazione, una scelta di stile.

Anche se il difetto di poca maturazione sembra evidente nella sua regia, tuttavia il dato culturale di una rappresentazione come questa è da registrare come apporto alla conoscenza di un teatro moderno che deriva da profonde ricerche ideologiche.

Il giorno della civetta

La riduzione teatrale de *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia a cura dello stesso autore e di Giancarlo Sbragia, rientra, per molti versi, in quel *teatro della realtà* che lo scorso anno avviarono Sbragia, Garrani e Salerno con *Sacco e Vanzetti*, ma rispetto a quel testo, cucito con le testimonianze del tempo, gli elementi del processo, la cronaca dei giornali, ha il grande pregio di essere, prima di tutto, testimonianza e poesia. E ciò conferma il carattere letterario del teatro il cui discorso, sia se fatto come narrazione indiretta sia come rappresentazione diretta, ha bisogno sempre di un linguaggio che miri alla verità attraverso la conoscenza.

Il tratto fondamentale del racconto di Sciascia, la infinita amarezza, questo accadimento nella riflessione senza speranza che respingerà, nonostante le intenzioni, nel silenzio, una fonda notte di dolore e di miseria, è passato nella riduzione teatrale e dalle brevi pagine previste già come sequenze, spoglie da ogni ricerca, chiaramente antidescrittive, incentrate sui personaggi, la realtà si ricostituisce nel suo svolgersi e acquista il valore dell'immediatezza in uno stile espressivo sempre concreto. Sciascia in questa disseccata riduzione drammatica ha ancora più perfezionato quel suo bisogno di *cavare* per concludere meglio il taglio del suo racconto. Vero è che dalla prima alla seconda stesura qualche personaggio scomparve e qualche sequenza venne modificata —

come l'autore confessa modestamente in nota al suo libro — per parare le eventuali e possibili intolleranze di coloro che dalla rappresentazione potessero ritenersi, più o meno direttamente, offesi; ma certo dalla commedia presentata, esce con tutta nettezza una drammatica realtà italiana, una realtà fatta di silenzi, di intrighi da sembrare remotissima e allucinante. L'analisi di questo delitto della mafia, l'inchiesta che il giovane capitano dei carabinieri conduce, rispolverando antichi rancori, risvegliando omertà, vischiosità, personaggi invisibili dal loro antico letargo, è mostrata direttamente con una dimensione incalzante, moderna, quasi didascalica.

Il teatro, attraverso la letteratura, giunge alla epica proprio nella misura in cui tocca i temi della nostra vita contemporanea, quando trasforma in simboli i personaggi reali che, umili o potenti, riassumono virtù e coraggio di un inferno impossibile a spezzarsi se non con una presa di coscienza che nasca dalla definizione precisa di un atteggiamento, dalla coscienza civile.

Senza cadere nel tipico, inteso come *summa* caricaturale di gesti e di eventi, Sciascia ha voluto indagare nella realtà siciliana, scrutare (sia pure con allusioni) il nero che avvolge, nella mafia, uomini e cose.

Salvatore Colasberna piccolo appaltatore edile ha rifiutato *la protezione*. Tutto un meccanismo in apparenza inerte, lontano si mette in movimento, sono ruote insignificanti, che lasciano difficilmente rintracciare le fila. Un povero pregiudicato, un ozioso da caffè sono le prime pedine, che scoprono un gioco laborioso, continuamente rapportato alla situazione politica, attraverso personaggi-simbolo che a Roma e a Palermo seguono attentamente. Il capomafia don Mariano Arena ha troppo da nascondere e, soprattutto, conosce troppo. Quando l'inchiesta, sembra conclusa e le prove — dopo anni di insuccessi, — laboriosamente messe insieme, ogni cosa ripiomba nel silenzio. L'amara solitudine del piccolo caffè di paese, dove «chi è giusto non teme nulla» si ricompone nell'ultima scena del dramma.

Lo spettacolo, diretto da Mario Landi, ha conservato questo tono asciutto, realistico, efficacemente

contrappuntato con il bianco e nero delle fotografie di Francesco Contraffatto che hanno commentato sequenza per sequenza il lungo dipanarsi degli episodi.

Il senso delle cose si ricava subito con forza di verità; il tratto figurativo si accompagna con la recitazione di questo gruppo di attori del Teatro Stabile di Catania (Turi Ferro, Michele Abruzzo, Fioretta Mari, Elio Zamuto, ecc.) per lo più scarna, moderna, esemplare.

Quanto più il teatro si stacca dalla lingua e volge verso il dialetto, inteso come linguaggio vero, come prospettiva di realismo, tanto più la recitazione si fa costruita, abbandona gli schemi irrazionali di vecchia scuola e si fa cosciente e sapiente ricostruzione di caratteri. Valga questa

osservazione per Turi Ferro che disegna la figura di don Mariano Arena con una essenzialità assoluta. In questo spettacolo il contributo degli attori (salvo per Valdemarin, il capitano) è rilevante: il personaggio si concretizza, diviene l'elemento per afferrare — al di là delle parole, dei silenzi, dei simboli — proprio quella lezione profonda che lo Sciascia vuole che i fatti raccontati dispieghino. L'inchiesta su un delitto della mafia non è pretesto per una costruzione drammatica; diviene, nella misura in cui si concretizza, il segno certo dell'approfondimento di una realtà che il nostro teatro dimostra di voler raggiungere (si pensi a *La Giustizia* di Dessì, a *Il Sindaco del rione Sanità* di Eduardo De Filippo) proprio attraverso la ricostruzione non mediata dei fatti.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Aleatoria e responsabilità nella musica contemporanea

Il ventiseiesimo Festival di Musica contemporanea della Biennale di Venezia è stato pilotato da un compositore quasi ottantenne già molto noto, naturalmente: da Edgard Varèse. Pilotaggio spirituale in quanto la sua composizione sinfonica *Déserts* ha dimostrato che è possibile realizzare opere dove il linguaggio sembra nascere e svolgersi casualmente, affidato quasi all'estro o al capriccio dell'esecutore, ed è invece puntualizzato dalle indicazioni esatte, dalle rigide imposizioni ritmiche, dalla dinamica fissata in tutte le lettere sulla partitura. Una partitura completamente scritta nella grafia ordinaria, e purtuttavia capace di raccogliere le invenzioni più audaci e nuove, gli scoppi improvvisi e inattesi di sonorità fragorose, il rapido ripiegamento sui timbri discreti e piani, il giuoco architettato delle numerose percussioni. Tutto previsto, tutto predisposto perché la composizione appaia sempre così come l'autore l'ha

pensata, salva naturalmente la consueta elasticità lasciata all'estro dell'interpretazione. Perché il Festival ha presentato, anche quest'anno, due generi di composizioni: quelle che vengono chiamate «aleatorie», affidate cioè in parte alla fantasia dell'esecutore, e le altre che sono affidate alla scrittura ordinaria puntualizzata ed esatta, capace di dar vita tuttavia ad espressioni nuove. Il «definito» o il «variabile» (come un quadro del quale l'arredatore o l'espositore fosse autorizzato a cambiare a piacimento il colore del fondo) sono stati i protagonisti del ventiseiesimo Festival di Venezia che è stato accompagnato da una esposizione dedicata alla nuova grafia musicale indicativa, generalmente, dei momenti di licenza messi a disposizione degli esecutori. Le opere più significative di codesta ultima tendenza sono state il concerto per oboe e orchestra di Maderna e *Stratégie* del compositore e architetto greco Xenakis. Il «concerto» di Maderna è ricco di intenzioni che si realizzano facilmente qua è là specie nel linguaggio disteso dello strumento solista; un linguaggio a mezz'aria fra l'astratto e il concreto,

tra il realismo che accenna fugacemente un'intenzione costruttiva, e il dilagare dei suoni in note che si spengono negli accordi lontani delle sonorità orchestrali; il lato aleatorio è affidato alla « percussione » che in qualche punto è libera di darsi buon tempo: i colpi sui tamburi, casse, tam-tam, campane, xilofoni, marimbe, campanelli, triangoli, ecc. si sovrappongono senza indicazioni ritmiche, a creare un coro che nulla ha a che fare con l'architettura delicata e sottile di tutto il « concerto », che si affida a sfumature indicative, ad abbandoni sintomatici, o, come abbiamo detto, ad elementi che tendono a qualificarsi in vere e proprie melodie; il lavoro soffre proprio dell'intervento inatteso di sonorità che sfuggono a qualsiasi controllo: e si pensa a quanto più efficace contributo darebbe la percussione se ordinata, pilotata, arginata nello stile per il quale il « concerto » si definisce in vera e propria opera musicale. L'altra opera *Stratégie* di Xenakis è costituita da sette episodi: uno affidato solo agli strumenti a fiato, uno alla percussione e gli altri cinque agli archi: ma ciascuno di questi ultimi destinato a una specializzazione timbrica degli strumenti a corda e cioè o esclusivamente al « pizzicato » o allo strisciare cromatico delle dita sulla tastiera, se non addirittura ad una lieve percussione delle dita sulla cassa, e ad altri effetti. L'opera si affida a due orchestre ed a due direttori, ciascuno dei quali, a suo piacimento, fa eseguire questo o quel brano in concomitanza di quanto l'altra orchestra sta eseguendo per suo conto: a un dipresso quanto l'anno scorso ascoltammo dal compositore americano Brown il quale però ebbe l'accortezza di dare a ciascun episodio maggiore varietà timbrica con l'uso contemporaneo delle varie famiglie degli strumenti. Nel lavoro di Xenakis, invece, è accaduto che gli episodi affidati agli archi furono inesorabilmente condannati ad essere soltanto un brusio sommerso e indistinto soffocato dal frastuono pesante degli episodi affidati agli strumenti a fiato e alla percussione. Il lavoro è apparso perciò scialbo e privo finanche del pregio del nuovo e dell'inedito ché, come abbiamo detto, esso rical-

cava orme già note. A questo punto è necessario guardare realisticamente alla situazione e chiedersi se dopo i risultati raggiunti non sia il caso di richiamare i compositori ad assumere la piena responsabilità dei propri atti, a indicarci con chiarezza che cosa intendono darci, e a non affidarsi all'opera generosa di qualche solista e di qualche direttore che, il più delle volte, è costretto alla parte ingrata del compositore suo malgrado; ed è davvero fortuna per tanti instancabili sperimentatori che non esista oggi un Molière capace di soffocare nella crudeltà del « ridicolo » la loro presunzione e la ricerca instancabile di facili avventure. È un interrogativo che tocca non soltanto il carattere che deve qualificare ogni opera, ma soprattutto, come abbiamo già detto, il problema morale della responsabilità.

D'altra parte è anche necessario guardare agli aspetti pratici della vita musicale di oggi ed ai problemi che ne derivano; uno di essi è in rapporto diretto con la pazienza che orchestre e solisti debbono prodigare allorché affrontano grafie che lungi dal semplificare la lettura la complicano pericolosamente; non si può ignorare che la formazione dell'esecutore è tutta basata sui segni convenzionali in uso ormai da secoli, e che è difficile convincere chi suona ad intraprendere studi nuovi che all'atto pratico si rivelano inutili, ché tutto si può dire con quanto abbiamo da tempo a disposizione. Altro problema e non meno importante è quello relativo al costo di tante esecuzioni di musiche contemporanee: la interpretazione di segni nuovi obbliga a prolungamenti delle prove, sicché esecuzioni della durata di pochi minuti hanno alle spalle ore e ore di prove e tutti sanno che le prove sono spaventosamente costose. Sta bene impegnarsi per opere che nascono da tormenti profondi e complessi, purché codesti tormenti vengano davvero espressi; ma non è possibile impegnare masse corali e gruppi strumentali per accompagnare la nascita di un ridicolo topo. Bisogna cioè tenere conto della stanchezza e del senso di rivolta che serpeggia tra gli esecutori (e ci riferiamo ad episodi verificatisi recentemente in Germania), ed alle

difficoltà economiche che ogni giorno di più rendono difficili le esecuzioni: e non vorremmo che i buoni avessero a pagare per i mediocri.

Tuttavia, guardando quanto oggi i compositori ci danno è lecito dedurre che le intenzioni « aleatorie » stanno cedendo il posto a realizzazioni di piena responsabilità. È stato sintomatico a questo proposito quanto il « Groupe de recherches musicales » della Radio francese guidato da Pierre Schaeffer ha presentato in un concerto: alcuni dei giovani componenti il gruppo hanno portato a conoscenza composizioni per nastri elettronici e orchestra dove la scrittura è completa e nulla è affidato alla fantasia dell'esecutore: citiamo tra essi Filippo Carson, Giovanni Stefano Marie, Ivo Malek e Francesco Mache i quali hanno rivelato qualità musicali solide ed una buona dose di gusto se sono stati capaci di proporre musiche di comprensione relativamente facile dove qualche volta l'incontro tra il nastro magnetico e l'orchestra ha dato luogo a combinazioni felici.

Altre musiche degne di rilievo quelle di Goerecki, Luis de Pablo, Guyonnet, realizzate con la solita maestria da Severino Gazzelloni, perché rivelanti un anelito evidente verso affermazioni chiare anziché verso negazioni chiarissime. Non stiamo a citare tutti i compositori presentati che l'elenco non varrebbe a fornire lumi sull'attuale situazione musicale; ci fermeremo sopra alcune opere che ci sembrano degne di rilievo e prima fra tutte a *A Solemn Music* per voce e piccolo complesso di Niccolò Castiglioni che a noi è parso il lavoro più significativo del Festival: felice nella costruzione che rileva la natura drammatica dell'autore, la musica di Castiglioni è profondamente originale nella sua essenzialità: il canto domina in un insieme di suoni che tendono a valorizzarlo nel significato e nel carattere. Importante *Informel 2* per quindici strumenti di Aldo Clementi, opera densa nelle sonorità primitive, e significativa perché indica una tendenza, invano soffocata, verso affermazioni più libere e ariose.

« Abracadabra » di G. Francesco Malipiero, eseguita per la prima volta, è composizione

ricca di invenzione e di spirito, Composta per orchestra con alcuni episodi affidati alla voce di baritono, essa è una conferma di come la personalità e lo stile del compositore veneziano riescano ad imporsi in un momento nel quale molta musica corre alla deriva verso la fossa comune della inutilità e di una scialba, già scontata accademia.

Grandioso e solenne nella struttura e nel linguaggio il lavoro di Hans Werner Henze *Nova de Infinito Landes* per soli, coro e orchestra su testi di Giordano Bruno: presentato in prima esecuzione assoluta dal magnifico complesso corale e orchestrale di Radio Colonia e affidato a un quartetto solistico di eccezionale valore (composto come era da Elisabetta Söderström, da Kerstin Meyer, da Peter Pears e da Dietrich Fischer-Dieskau), l'opera conferma quanto straordinario è il mestiere del giovane musicista tedesco: egli sa andare dove vuole e dare al suo linguaggio quelle inflessioni che meglio servono la sua volontà; pur tuttavia si avverte qua e là il peso di un certo che di generico e di « già detto » che allontanano l'ascoltatore dall'attenzione e lo inducono alla distrazione.

Brillanti i *Ricerari* di Alexandre Tansman e ricco di interesse, pur nel suo linguaggio convenzionale, il *Concerto per oboe e orchestra* di Jan Meyerowitz. Piacevoli e ricche di espressione le *Elegie* di Antonio Veretti su poesie in friulano di De Gironcoli e opportuna la parentesi ricca di poesia dei noti cinque canti per baritono e piccola orchestra di Luigi Dallapiccola. Una speciale citazione merita il concerto dedicato a musiche pianistiche di Alessandro Scriabin magicamente eseguite da Pietro Scarpini: l'esecuzione ha mostrato i legami evidenti che legano tante musiche pianistiche, tra le più avanzate di oggi, all'opera pianistica del musicista russo realizzata nei primi vent'anni del secolo.

Non sta a noi trarre le conclusioni dal Festival di quest'anno. Ci basta essere giunti a conclusioni positive: la constatata certezza che la musica di oggi è ricca di opere degne e avviata ad affermazioni più evidenti e significative.

MARIO LABROCA

CINEMA

Fine stagione

Dopo Fellini, Visconti ha sparato il suo mortaio dimostrando ancora una volta come sia pericoloso combattere con la letteratura, pur avendo alle mani un esercito di eccellenti operatori, arredatori, attori: e mezzi senza risparmio. Talché fra un Fellini onirico, intossicato di psicanalisi, caotico geniale e il Visconti del « Gattopardo », arroccato su tradizionali vette di gusto (il suo ultimo film non è che un raffinato malinteso, impermeabile alla poesia di un testo), va da sé che le nostre, pur riservate, preferenze inclinano verso il primo.

Ormai non domandiamo gran che al cinema nazionale e internazionale, di avanguardia e di retroguardia: ci contenteremmo di non annoiarci oltre misura senza dover discendere al film di mera consumazione. Ma anche questa minima esigenza sembra eccessiva, a chi abbia occasione di documentarsi sulle offerte di un grande mercato cosmopolita come, per esempio, quello di Parigi, metropoli depressa, ma pur dotata ancora di una libertà di espressione da noi impraticata. Ecco, infatti, stampa alla mano, i titoli dei film colà recentemente programmati in prima visione, dall'Etoile al Rond Point, quanto dire nei locali più qualificati del cinema parigino: al Byron, « L'immortelle » dell'esordiente regista Robbe Grillet, al Raimu « Les abysses » di Papatakis, al Monte Carlo « Le soupirant » di Etaix, al Marbeuf « Noz w wodzie » (Le couteau dans l'eau) del polacco Polanski. Opere di punta, naturalmente, e su cui l'entusiasmo e la discussione sono maggiormente accesi: giacché non è questo il luogo di citare film già rodati o pellicole di diverso carattere come il sorprendente documentario « Mourir à Madrid » o il lunghissimo « Lawrence d'Arabie » (cinque ore) che del resto vedremo presto in Italia.

Ovviamente, nessuno può aspettarsi da Robbe Grillet, non più collaboratore di Resnais ma

regista in proprio, uno spettacolo distensivo e piacevole. Diciamo subito tuttavia che « L'immortelle » si presta benissimo a dimostrare molte cose: e per prima che un narratore, anche astratto, riesce ad esprimersi per immagini molto meglio che non un regista quando interpreta l'opera di un letterato. Diremo che il secondo padre del *nouveau roman* ha una cospicua vocazione cinematografica? Non forse tanto, ma non c'è dubbio che « L'immortelle » sembra fatta apposta per chiarire con notevole limpidezza quanto i testi di Robbe Grillet offuscavano nel grigiore di enunciati privi di evidenza: nonché per estrarne quel succo che « L'année dernière à Marienbad » dissipava in oziosi estetismi.

Anche qui il tema è inafferrabile: tanto preciso e insistente nelle sequenze quanto labile nel loro significato. Un giovane francese in vacanza sul Bosforo ha un giorno (quale giorno?) incontrato una donna di cui non sa neppure il nome, l'ha amata, l'ha perduta. L'ha vista — o crede di averla vista — morire, ma seguita a cercarla, non si sa se nella realtà o nella memoria: pressappoco, dunque, il soggetto di Marienbad. Ma questa volta l'avveduto regista ha situato la vicenda nel paesaggio e nel clima di un mondo esotico, misterioso per un occidentale, e marcio di storia: l'antica Bisanzio, la attuale ma non moderna Istanbul. Così, fra abitazioni decrepite e crollanti e rovine venerabili e strapazzate, fra levantini arcigni e incomprensibili ed europei *déracinés*, la realtà dei fatti e delle cose oscilla, travestita in mille guise dall'immaginazione e soprattutto dall'immutabile ripetersi dei giorni con la loro luce ossessiva, i loro aspetti terribilmente fermi, le loro voci e suoni. Non sarà mai chiaro quando l'enigmatica Lali — o comunque si chiami — ha trovato la morte; e se sia vera o sognata quella notturna corsa in macchina, bloccata dal simbolico molosso e conclusa con la catastrofe; né se l'uomo che fin dall'inizio spia dalla persiana

— *la jalousie!* — il molo incendiato di sole, abbia ucciso diversamente l'amante, inventando lo scontro. Tutto è miraggio nel tessuto di questo racconto allucinato, scandito dal batter dei motori dei vaporini sul Bosforo, dal guaire dei cani, da qualche nenia orientale, dal canto delle cicale e dei grilli. Persino la patetica realtà di monumenti famosi: le colonne di Santa Sofia, lo sconvolto cimitero mussulmano, le reliquie di palazzi bizantini, di mura e torri millenarie, ammiccano solo un istante al nostro palpito storico (l'impero d'Oriente, i Crociati) per sciogliersi nell'eternità di un tempo fermo. Poco importa il succedersi degli avvenimenti, un assiduo presente li accoglie sotto un sole che non tramonta. Mai l'oggettività di Robbe Grillet si è espressa in termini altrettanto persuasivi, ora usciti dalla sordità verbale: in una parola, finalmente poetici.

Tutt'altro discorso comporta « *Les abysses* », regia di Nico Papatakis, soggetto passato da « *Les bonnes* » di Génét a una riduzione drammatica di Vauthier e finalmente al cinema. La *donnée*, come è noto, risale a un criminoso fatto di cronaca degli anni '30 quando le sorelle Papin si dettero al massacro di un'intera famiglia: atto gratuito, come allora si diceva. Fedele a questo orripilante episodio, il film ci presenta due ragazze belle e sciamannate, serve in una casa borghese, che, fin dalle prime scene, si armano di martello e riducono in frantumi il vasellame loro affidato. Seguono analoghe e fragorose distruzioni di ogni ordine di arredi e suppellettili domestiche, nonché cospicui documenti d'isteria collettiva, nel cui sottofondo si percepiscono moventi di anormalità sessuale. Ovvio che in questo clima da Salpetrière ci scappa il morto, anzi i morti: le due invase divengono, come era prevedibile, sadiche omicide, in certo modo giustificate dal fatto di aver così spazzato dalla faccia della terra i responsabili di un costume ipocrita e corrotto, quello dei borghesi che le hanno asservite.

I sostenitori — grandi e piccoli — della validità del film, si appellano (anche questo è noto) a correnti di punta del pensiero europeo e a fenomeni psicologici da spiegare con istanze sociali anticolonialistiche e anticlassiste. Possiamo anche

ammettere che tali siano state le intenzioni di Papatakis e dei suoi predecessori: ma da questi riflessi a dichiarare che « *Les abysses* » non sia affatto inferiore alle più celebri tragedie greche (come hanno fatto, pare, Sartre, la Beauvoir e affini) c'è, appunto, un abisso che la lucidità critica si rifiuta di colmare. Realista o surrealista che sia la tendenza artistica a cui Papatakis si è ispirato, essa lo ha piuttosto oppresso che guidato: e si sa che gli incubi sono indici di cattiva digestione. Vero è che la nostra insopportazione ai cocci rotti e alle torte in faccia, cui, in certi passi, involontariamente si pensava, fu così massiccia da convogliarci verso la *sortie* prima ancora che il film terminasse. Fuori, piovigginava e la solita coda paziente, sotto l'ombrello, davanti al botteghino, ci fece molta compassione.

Benedetti francesi! Tanto più docili e rispettosi di noi, di fronte alle esortazioni degli « addetti ai lavori », essi riescono persino a ridere *sur commande*. Li sentimmo ridere, infatti, il giorno dopo, con esemplare concordia, alle sequenze balorde e scontatissime di « *Le soupirant* », un filmetto che in Italia non manterrebbe il cartello per quarantott'ore. Vi si assiste ai casi di un giovane studioso (geologo o astronomo dilettante) i cui genitori, madre borghese, padre sbornione, desiderano che prenda moglie. Subito il buon figliolo si lascia persuadere ed esce alla ricerca di una fidanzata, noncurando le grazie di una svedesina, ospite della famiglia. Quello che gli succede per strada, in un night, e via dicendo, è un'antologia di stoltezze plagate da antichissimi *gags* del muto e non muto, per lo più americani. Infine l'innocente s'invaghisce di una stella della canzone e dopo aver tappezzato la propria stanza coi suoi ritratti, parte all'assalto del suo camerino, per dichiararsi: donde una serie d'incontri ed equivoci di vecchio repertorio. Sconfitto, rientra in casa proprio quando la delusa svedesina sta per partirne: la insegue, la raggiunge alla stazione e tutto si aggiusta.

Possiamo sbagliarci, ma accostare come s'è fatto l'ironia finissima di Monsieur Hulot, quelle sue esitazioni « gaddiane », l'imprecisione originalissima del suo comportamento borghese, ai gesti

senza fantasia di questo Etaix, attore e regista, è, ci sembra, segno che lo spirito di Tati non è mai stato capito. Altri ha osservato che Etaix si configura come un Harold Lloyd degli anni sessanta: strana affermazione quando si sa che il paradigma del vecchio Harold è decorosamente retto, e da tempo, da Jerry Lewis, secondo i dettami dell'ottimismo USA.

Sensibilissimi al prestigio nazionale, sembra che i parigini lo siano altrettanto, almeno per quel che riguarda il cinema, alle sollecitazioni esotiche: così ci spieghiamo l'accoglienza della stampa e del pubblico a « *Le couteau dans l'eau* » o comunque sarà chiamato sui nostri schermi se ci arriverà. Dopo averlo visto, di una cosa siamo certi: che in Polonia esistono ormai piccoli gerarchi ben sistemati che si permettono un panfilo a vela per le gite di fine settimana. Su uno di questi battelli, corredato di cuccette, materassini all'americana, cibi in scatola e armadietto farmaceutico, s'imbarca una coppia, lui quarantenne sportivo, fiero della propria efficienza fisica, lei trentenne vigorosa ed attraente. Costoro raccolgono a bordo uno studente, bel ragazzo cruccioso a cui danno noia le pose atletiche del quarantenne, specie sotto gli occhi di una donna appetibile. Sistematically sfottente, il gerarchetto fa di tutto per dimostrarsi superiore al ragazzo: finché, prevalendosi della sua confessione di non saper nuotare, manovra per farlo cadere in acqua, a raggiungere un certo

pugnale a serramanico che in mano a lui gli dava gran pensiero. Situazione, come si vede, squisitamente borghese. « Lo hai ucciso » inveisce la moglie, non insensibile alla prestanza dell'ospite: e il marito si tuffa alla ricerca del naufrago, il quale, invece, sapeva nuotare benissimo; ed eccolo issarsi sul battello accanto alla donna. L'amplesso è inevitabile, dopo di che l'abile nocchiera sbarca il ragazzo fra certi canneti e raggiunge il molo dove il marito è già approdato nuotando. Sistemato il panfilo, i due salgono su un'elegante utilitaria e la moglie rende conto di ciò che è avvenuto, tradimento compreso. Non sappiamo se l'uomo le creda, se gliene importi o no: la morale della favola sembra essere un « Così impari a far lo smargiasso » che, nei nostri climi, sarebbe di rigore.

Nessun dubbio che il Polanski abbia inteso collocarsi nella schiera dei registi che al contenuto preferiscono la forma, lo stile: il film, infatti, ha una tenuta grigia, volutamente monotona che si conclude in una serie di « belle » vedute, una specie di mostra fotografica marinara. Scartato il sospetto che nella psicologia del proprietario del panfilo il regista abbia insinuato una punta di polemica contro l'anziano « arrivato », nemico alla nuova generazione, rimane l'evidenza di un estetismo fine a se stesso, insomma l'arte per l'arte. Ma non fa arte chi vuole e, soprattutto, chi non ha niente da dire.

ANNA BANTI

nella collana LETTERATURE E CIVILTÀ

GIOVANNI MACCHIA

STORIA DELLA LETTERATURA FRANCESE

dalle origini a Montaigne

È una storia rispettosa non di schemi storiografici, ma dei valori concreti e poetici di una letteratura. Essa cerca di portare in primo piano personalità a volte ingiustamente dimenticate e di riesaminare scuole e tendenze alla luce di studi recenti.

450 pagine • rilegatura in tela con fregi in oro • sovracoperta plastificata a colori
L. 3.500

JOSE' M. VALVERDE

STORIA DELLA LETTERATURA SPAGNOLA

L'opera presenta, con abbondanza di testi, un quadro disegnato a grandi linee, ma non superficiale, di una ricchissima e avventurosa letteratura nota a molti italiani per letture isolate, meno nota nelle sue vicende organiche, nelle costanti del suo svolgimento.

340 pagine • rilegatura in tela con fregi in oro • sovracoperta plastificata a colori
L. 2.200

Per richiedere direttamente i volumi effettuare il versamento dell'importo sul conto corrente postale n. 2/37800 intestato alla

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana
VIA ARSENALE, 21 - TORINO

Questo il «Sommario» del

TERZO PROGRAMMA

n. 2 - 1963

PROBLEMI DI ATTUALITÀ

- L'idea della pace *di Vittorio Frosini*
- Scienza e tecnica nella ricerca archeologica
 - Introduzione *di Carlo M. Lerici*
 - Fotografia aerea e archeologia in Italia *di Dino Adamasteanu*
 - Le ricerche in Sicilia e in Etruria *di Enrico P. Arias*
 - Le ricerche nel vicino Oriente *di Sabatino Moscati*
- Le organizzazioni scientifiche nel settore nucleare *di Achille Albonetti*
- Costume
 - Come dobbiamo leggere il Vangelo - Arriva in Italia Theillard de Chardin - Il nuovo conformismo *fatti e personaggi visti da Carlo Bo*

STUDI CRITICI

- Massimo Bontempelli *di Luigi Baldacci*
- Voltaire e la società del suo tempo *di Paolo Alatri*
- Pico della Mirandola *di Eugenio Garin*

CRONACHE - DIBATTITI - TESTIMONIANZE

- La tesi dell'informale e la mostra di Burri *di Giulio C. Argan*
- Walter Maturi: Interpretazioni del Risorgimento *di A. Galante Garrone*
- Ricordo di Benedetto Croce *di Vittorio de Caprariis, Mario Fubini e Carlo Raghianti*

MUSICA

- Problemi di interpretazione musicale *di Pietro Rattalino*

TESTI SCRITTI, TRADOTTI O ADATTATI PER LA RADIO

- Il cavaliere di Olmedo (trad. di Mario Socrate) *di Lope de Vega*

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