

Natale; giacché, signore, mi sono accorto che debbo condannare e condanno il mio silenzio, dal momento che mi può giovare denari e sollievo la vergogna che mi costeranno le puerilità che darò alle stampe».

Ma la stampa fu interrotta; don Luis aveva saputo che a Cordova esisteva un altro manoscritto delle sue poesie più completo e più corretto; riuscì ad averlo, però non concluse nulla; si ammalò, tornò al paese natale sconfitto, marciò nell'anima e nel corpo. Gli è che i poeti non solevano raccogliere i loro carmi; alla loro ombra — se erano famosi — pullulavano editori più o meno in erba, più o meno competenti e scrupolosi, che pubblicavano alla macchia o, minacciati dall'autore, ne aspettavano la morte. Fu questo il caso di López de Vicuña, che fin dal 1620 aveva il manoscritto pronto per le stampe, ma dovette attendere 7 anni prima di darlo alla luce, ancora fresca la salma del poeta. Lo intitolò *Obras en verso del Homero español*; quindi uscì anonimo con quello strano « Omcro spagnolo », di che Alonso giustamente si stupisce; semmai « Orazio spagnolo », per quanto di Orazi in Spagna ce n'erano stati parecchi e primo fra tutti Fray Luis de León. Comunque, il testo di Vicuña nella stima di Alonso è eccellente, e noi ad Alonso siamo grati della accuratissima riproduzione. Non ci resta che augurargli di cuore nuovi lavori gongorini, quali la pubblicazione dei commenti coevi e dell'epistolario.

Torre

Guillermo de Torre si formò a Madrid nel crogiolo delle prime avanguardie novecentesche, fu uno dei fondatori dell'ultraismo nel '20 e collaborò a varie riviste di punta, esulò a Buenos Aires, ancora oggi consulente e impiegato della editrice Losada (a sua cura uscì la prima edizione delle opere complete di Lorca). Ha versato in vari tomi la sua profonda e vasta esperienza di correnti e persone della rivolta estetica e artistica del Novecento, poeta egli stesso in *Hélices* del '23: ricordiamo *Literature europees d'avanguardia*, *L'avventura e l'ordine*, *Trittico del sacrificio*, *Problematica*

della letteratura, *Le metamorfosi di Proteo*. L'originalità di Torre sta nel vivo personalismo della sua ricerca ideologica, problematica, comparata; è un comparativista nato nel senso agonico, attuale, drammatico delle culture in lotta e in mutua trasfusione. Torre è uno dei pochi che ha saputo addentrarsi schietto, senza pregiudizi, nel mistero storiografico dell'America Latina; ne è prova il recente libro *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, edito da Losada. L'Ispanoamerica si configura come il luogo eletto per qualunque libero dialogo delle letterature egemoniche, lizza del duello tra nazionalismo e vocazione universalistica; passano in rassegna le maggiori figure di poeti, narratori, critici e saggisti, scrutati nell'intimo delle forme e degli spiriti con fraterno ottimismo. Nella Mistral, in Vallejo, in Güiraldes, in Alfonso Reyes, ovunque appaiono sicuri i segni della soluzione del dialogo nell'unità della patria ispanoamericana, già realizzata nella profezia dell'arte.

Jorge Luis Borges

L'argentino Borges (nato nel 1899) compì ventenne il primo noviziato poetico a Madrid nelle fila dell'ultraismo, risposta spagnola al futurismo-cubismo; alcunché di quella poetica ha continuato e permane fino alle ultime prose: l'immagine proclive al mito emblematico, il poema come oggetto artisticamente confezionato. Tornato in patria nel '21, divenne capo riconosciuto della *vanguardia* bonairense con annosa e pervicace milizia di riviste di punta (la murale *Prisma* « che non lessere neppure i muri », *Martin Fierro* con Bernárdez e Marechal, la prima e seconda *Proa* con Caraffa, Rojas Paz, Güiraldes l'inventore di *Don Segundo Sombra*), schieramenti, dichiarazioni programmatiche, apoteosi di valori argentini, antologie. Celebre il libro del '26 con il cileno Huidobro, poeta *creacionista*, e con Alberto Hidalgo, corifeo d'ogni avanguardismo novecentesco; esaltò la *Teoria di Almafuerite*, barbaro poeta sottratto all'oblio, del quale mise in rilievo il complesso di frustrazione, diventato poi un tema intimamente borgesiano; elogiò altresì Leopoldo Lugones,

salvando la continuità generazionale col modernismo nel nome di un profeta della nuova poesia; dedicò attenzione commossa e partecipe alla poesia e all'ambiente folclorico e tradizionale del *gaucho*, del *criollo*, dei sobborghi metropolitani.

Tale coscienza critica si rifondeva nella creazione originale, tuttora inesplorata (sia detto senza ambagi), dei *Poemas* dal '22 al '43, dove alternano, contrastano, si mescolano tradizionalismo e novecentismo, la patria profonda e la cultura sincretistica di ogni demone contemporaneo. Pure linfe e toni di «criollo substancial» si trovano in *Fervore di Buenos Aires*, in *Quaderno di San Martin* («notti del sud», il «patio», «case come angeli», «il ricordo del bisavolo»...).

All'inizio della seconda Guerra Mondiale dovette avvenire una crisi di saturazione e insofferenza di avanguardismo e di indigenismo; significativo il *Prólogo* alla *Antologia poetica argentina* del '41: esclusione delle ballate octosillabiche, rilievo dei poeti della patria in quanto avveniristici e universali, quasi «ipostasi» del più grande di essi, Lugones; liquidazione di esterni criteri programmatici e tematici, e attenzione alla sola struttura ritmica delle poesie; eliminazione dell'«epopea collettiva» («La categoria geografico-sentimentale *argentino* non ha nulla a che vedere con la esteticità»), risultando ben più *argentini* alcuni poemi esenti da colore temporale e locale (i lucidi sonetti di Banchs!).

Effetto della crisi accennata fu la rinuncia o almeno una forte riduzione della poesia in verso, e il crescere ed avanzare della prosa saggistica e d'invenzione, con un transito deliberato verticale pressoché assoluto a un cielo trascendente e introvertito di spiriti e temi filosofico-religiosi, espressi per simboli allegorie ed enigmi del tesoro culturale decadentista e simbolista elaborato e mistificato (in ogni senso) dall'Europa tra le due guerre. È anche importante qualche dato esteriore: traduzioni dalla Woolf, Gide, Kafka, Faulkner; la tragedia personale della cecità; l'amicizia con intellettuali francesi, come Roger Caillois maestro di moderno classicismo. Si deve a Caillois la traduzione e il lancio in Europa di Borges magico prosatore e saporoso epigono della *belle époque*, esemplare della parabola obbligata dell'artista nove-

centesco che dalla rivolta ultraista-nazionalista si placa alle rive di un arduo e complesso umanesimo del tempo e dell'eterno.

Di riflesso in Italia la conoscenza di Borges è stata sollecitata attraverso la rivista *Tempo presente* dal suo amico Wilcock, il più giovane dell'antologia citata, ormai italianizzato. Quindi Francesco Tentori ha tradotto, con la cura e l'intelligenza consueta, *L'Aleph* e *Altre inquisizioni* per Feltrinelli, *L'artefice* per Rizzoli (con testo a fronte); presso Einaudi la versione curata da Lucentini di *Ficciones* col titolo *La Biblioteca di Babele*. Altre raccolte sono le prime *Inquisizioni* (1925), *La grandezza della mia speranza* (1926), *Discussione*, *Storia universale dell'infamia* (1935), di cui Caillois ha dato alcuni capitoli in francese, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), *La morte e la bussola* (1951), *Il caudillo* (1943). Le *Obras completas* sono apparse a Buenos Aires nel 1957.

L'artefice — dice Tentori giustamente — è «di tutti i libri di Borges quello che somiglia maggiormente al suo autore e ne è quasi l'involontario ritratto morale. È anche... una perfetta antologia delle possibilità borgesiane». C'è di nuovo il ritorno al verso in tutta la seconda metà del libro; appendice di rare citazioni in *Museo*. Tentori preferisce la prosa; noi siamo più sensibili alla poesia, almeno come destinazione e sostrato compatto, al quale un giorno o l'altro Borges dovrà tornare, cancellando e bruciando le scorie ludiche delle sue nature morte e ritualità algebrico-metafisiche. Del resto proprio qui basti confrontare — rispetto allo stesso tema — la soluzione ritmica e la prosastica: *L'altra tigre* con *Dreamtigers*, *Gli specchi* con *Gli specchi velati*, *Adrogué* con *L'artefice*, ecc. Più unitarie ci sembrano le liriche nel loro centro alluso nel titolo originale *El hacedor*, che è, sì, «artefice» nel senso del Leonardo valerista, ma anche il «Sommo Fattore» di Dante, presente in *Paradiso XXXI*, 108 e *Inferno I*, 32. Si tratta di un Dio violentemente arabizzato e quevedizzato su piano esistenziale novecentesco; comunque, la vocazione teologica unitaria è sicura come salvezza e qualificazione dell'orbe mistico-tenebroso della cecità umana fisica e metafisica, che Borges si accanisce

a moltiplicare e intensificare nella sua fuga di specchi e labirinto di possibili, proprio nel mentre postula sgomento una zona immune di trascendenza. Tutta l'arte di Borges ha radice in tale implicazione semitica, affabulata nel suo lusitanismo ancestrale: il Volto ignoto e l'iconoclastia stanno al limite della sua linguistica e del suo enciclopedismo antiquari e archetipici.

In *Scacchiera* un rigore adamantino governa l'arbitrio dei pezzi-prigionieri inconsapevoli, anche il giocatore è mosso da altri, da Dio; ma « quale dio dietro Iddio muove la trama di polvere e tempo e sogno e agonia? ». In *Gli specchi*, essi moltiplicano il mondo come l'atto generativo, veglianti e fatali; Dio tesse questa vertiginosa ragnatela del mondo, crea questo illusorio orbe profondo ordito di riflessi, affinché l'uomo senta che è riflesso e vanità. Il lungo commercio del poeta con *La luna* — dalla luna scorta prima di Platone e dal fanciullo nel cortile familiare — non giova ad afferrarne il vero nome, che sta oltre la letteratura.

Sono casi estremi; in effetti, la scala mistica ascende dal tempo e dal linguaggio all'immoto vertiginoso delle immagini primigenie: l'alba di

una civiltà (*Grammatica anglosassone*), la voce del padre che torna e non è morto (*Pioggia*), la patria oltre le cerimonie le ombre il pudore del verso (« Non sappiamo come sei per Iddio nel vivente seno degli eterni archetipi..., o misteriosa patria »: *Ode* 1960), la storia (« una delle forme dell'oblio ») e l'Orlando ariostesco (« Nella deserta sala il silenzioso / volume viaggia nel tempo »: *Ariosto e gli arabi*). Tra le poesie più risolte di figura e raziocinio è *L'altra tigre*: come da una scatola a sorpresa, fuorescono le tre tigri: la reale (ma nominata dal verso e quindi finzione), la simbolica (vocativa di simboli e ombre in una serie di metafore e memorie di enciclopedia), l'ultima e la trascendente « che non sta nel verso » ed è aristotelicamente « la forma del sogno del poeta » in « sistema di parole umane ».

E lo strumento lirico? ancora la memoria, musa di Ariosto, Cervantes, Quevedo platonico e petrarchesco; nella più bella poesia *Adrogué* l'edificio dell'infanzia si costruisce sulla « quarta dimensione della memoria », « remoto stupore di elegia »; è la sensazione quasi fisiologica che ci rimane di questo singolare artista smarrito nella quantità del tempo d'oggi.

ORESTE MACRÌ

ARTI FIGURATIVE

La Mostra di Renato Guttuso a Parma

Che senso ha la figura umana, che senso hanno gli oggetti, nella pittura di Guttuso? Già il fare, per prima cosa, una domanda di questo genere determina l'impostazione di un problema che caratterizza quella pittura e che ne illumina forse l'aspetto più tipico, più costante.

Per molti artisti il rapporto con l'immagine creata è diretto, magari complicatissimo, ma diretto; Guttuso arriva formalmente all'immagine con grande immediatezza, ma questo è ormai l'ultimo stadio di un processo già passato attraverso un lungo cammino di elaborazione morale e intellettuale.

Guttuso non può esprimere tutto il complesso della sua sostanza umana e poetica in un'immagine che sia fissata, circoscritta, diretta, senza scorie; poiché quella sostanza è ricca di implicazioni e di fatti, culturali sociali sentimentali, la sua trasformazione in immagine avviene soltanto col trasferimento in essa di questa complessità di sollecitazioni, che si attua come complessità di significato; la forza, il « naturalismo », la « presenza » dell'immagine ne sono arricchiti e prolungano così indefinitamente la loro risonanza emotiva assumendo quel carattere che vorrei chiamare di impurità. Ecco allora la pittura reale, « vera », potente, farsi umida e gremita di significati umani, di allusioni morali, storiche, esistenziali; non