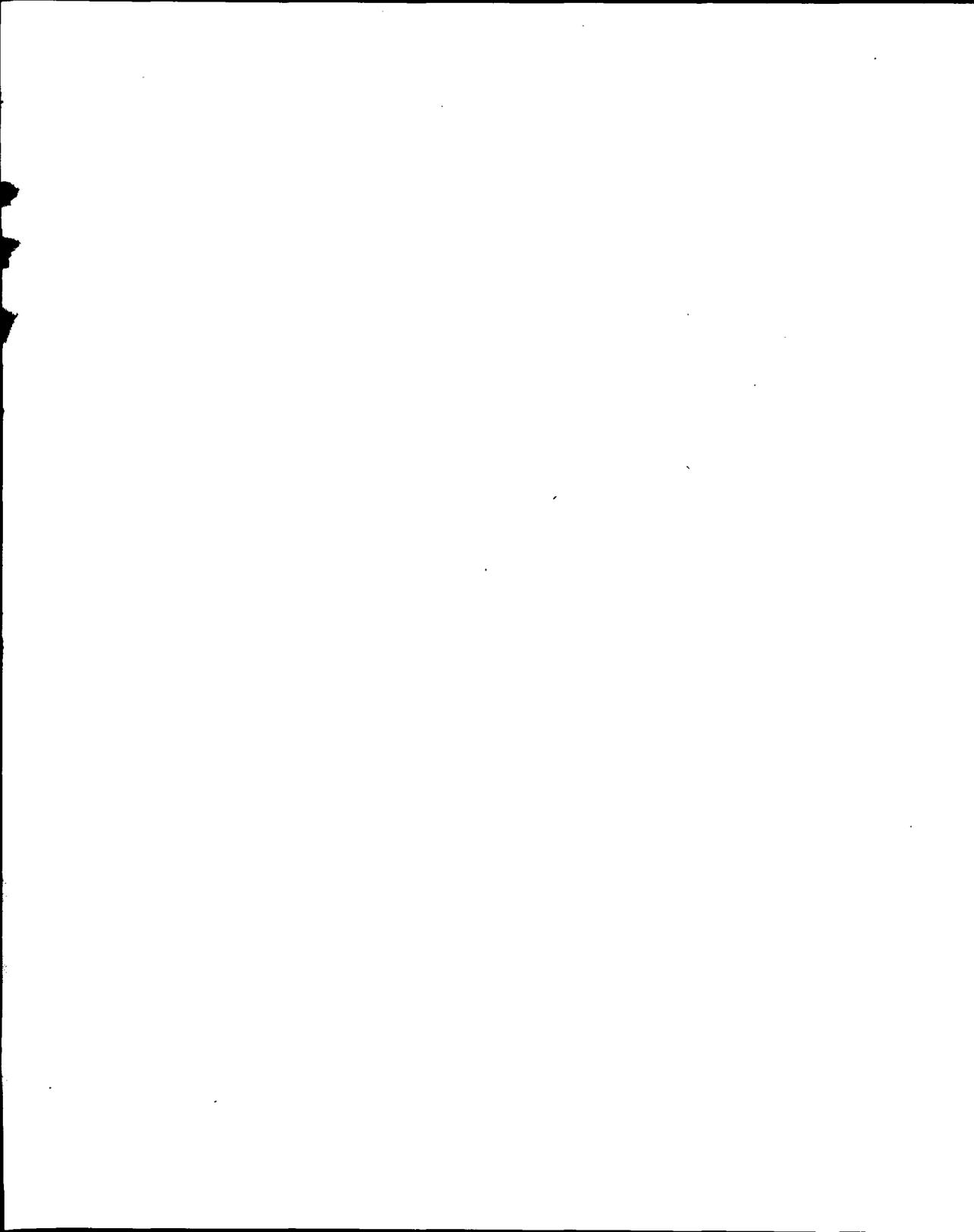


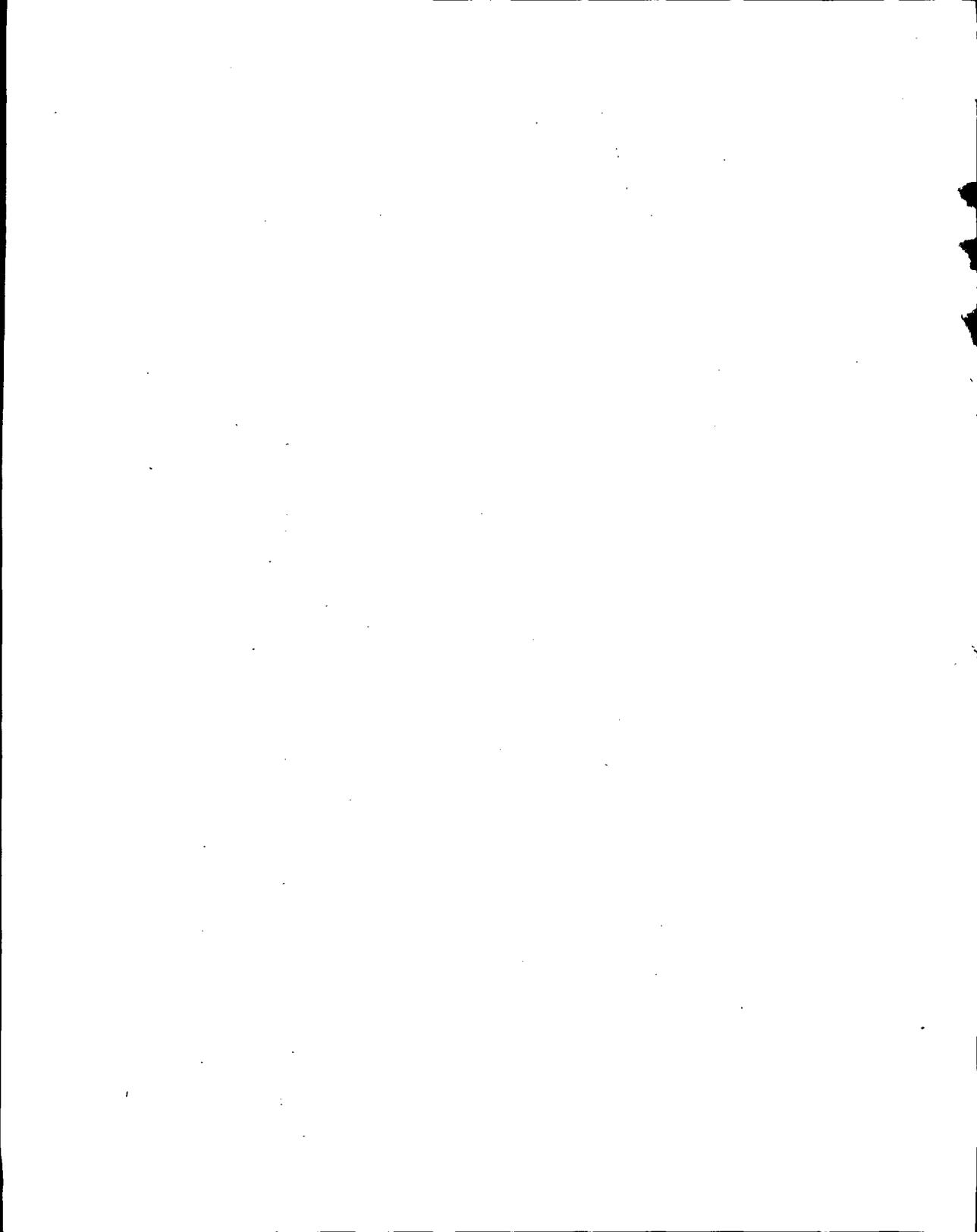
# ***L' APPRODO LETTERARIO***

**26**

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 26 Anno IX, Aprile - Giugno 1964***

***ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana***





# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

N. 26 (nuova serie) - Anno X - Aprile-Giugno 1964

ROBERTO LONGHI	<i>Exit Morandi</i>	pag.	3
ROBERTO TASSI	<i>Giorgio Morandi</i>	»	5
ALDO BORLENGHI	<i>Poesie</i>	»	15
CLAUDIO GORLIER	<i>Vecchie e nuove frontiere: la critica letteraria negli Stati Uniti</i>	»	23
W. H. AUDEN	<i>Da « L'età dell'ansia »</i> (traduzione di Lina Dessi e Antonio Rinaldi)	»	53
CARLO BO	<i>Ricordo di Poggioli</i>	»	86

### LE IDEE CONTEMPORANEE

	<i>Dibattito sul teatro in Italia, oggi</i>	»	89
SILVIO RAMAT	<i>Ancora, poesia e non poesia</i>	»	96
GIOVANNI RABONI	<i>Lacune e controlacune</i>	»	100

### DOCUMENTI

ALDO FORMOSA	<i>Un'abitudine, a che serve?</i> (originale televisivo)	»	103
--------------	--	---	-----

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	139
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	145
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	150
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	153
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	155
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	156
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura ibero-americana</i>	»	160
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	»	165
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	168
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	171
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	174
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	175

Illustrazioni: GIORGIO MORANDI

## EXIT MORANDI

*Il mio sbigottimento alla notizia della morte di Giorgio Morandi non è quasi tanto per la cessazione fisica dell'uomo, quanto è più per la irrevocabile, disperata certezza che la sua opera resti interrotta, non continui: e proprio quando più ce ne sarebbe bisogno. Non ci saranno altri, nuovi dipinti di Morandi: questo è, per me, il pensiero più straziante.*

*E tanto più se ricordo quel che ancora pochi giorni fa egli mi diceva: — « Se sapesse, Longhi, quanta voglia ho di lavorare... — ed anche — Ho delle nuove idee che vorrei svolgere... ».*

*Parole che mostrano l'improprietà, pur molto diffusa, di assimilare il percorso di un artista, soprattutto se anziano, a una parabola. Nella costante lucidità di Morandi, esso fu piuttosto una traiettoria ben tesa, una lunga strada; speriamo che resti aperta.*

*Quelle poche frasi, sussurratemi nei suoi giorni ultimi (ed altre ne riporteranno certamente gli amici più vicini), stupiranno i molti che in Italia hanno lungamente creduto a una certa immobile comodità della posizione di Morandi dinanzi ai suoi semplici oggetti, disposti, scalati, variati, permutati; senza intendere che nella sua lunga, instancabile, solenne « elegia luminosa », egli andava conducendo una così poetica ricognizione del mondo da non trovar pari nel cinquantennio che gli toccò attraversare*

*con la sua ombra densa di alto, austero viandante la cui voce di clamante si spanda anche nelle molte plaghe desertiche dell'arte che gli fu contemporanea.*

*Voglio dire che la statura di Morandi potrà e dovrà crescere ancora, dopo che quell'ultimo cinquantennio sarà stato equamente ridimensionato, ridotto ai suoi limiti e, dove occorra, persino estromesso dal concerto di una storia che possa dirsi civile e cioè in grado d'intendere ciò che di umano sempre si esprime nell'atto dell'artista.*

*Nulla anzi, più della morte di Morandi, può stimolare a quell'opera di ridimensionamento; dopo la quale ben pochi resteranno a contarsi, forse sulle dita di una sola mano; e Morandi non sarà secondo a nessuno.*

ROBERTO LONGHI

# GIORGIO MORANDI

di

Roberto Tassi

L'Italia è stata nei secoli passati grande produttrice di valori europei, artistici e culturali soprattutto; ma da centocinquant'anni i rapporti con l'Europa sono divenuti, per quanto tiene all'arte, difficili, lenti, oscuri. Si faranno dei ricuperi, si potranno ristabilire delle precedenze, si illumineranno dei casi trascurati, resta però indubbio che per tutti gli anni dell'Ottocento, i momenti cruciali della pittura sono scoccati su altre rive, tra altre mura, che non le nostre.

Accostandosi, ora che è conclusa, all'opera di Giorgio Morandi e vedendola ormai nella prospettiva del tempo, si sente invece all'improvviso, e quasi per la prima volta, che la sostanza, il respiro, l'umanità, hanno una dimensione naturalmente e profondamente europea: sono crollati d'incanto i recinti che isolano la provincia, la città, il quartiere, lo spazio è libero, aperto, gonfio d'aria, la terra è una sola, stesa a perdita d'occhio. Così, rinserrati nei loro studi, spersi nel fondo dei loro paesi, lontani uno dall'altro, alcuni uomini hanno creato, per questi cinquant'anni, una tale unità: Soutine a Cagnes, Klee a Monaco, Picasso a Parigi, Permeke a Jabbeke, Morandi a Bologna e altri, ancora più dispersi e soli, dopo di loro.

La cultura europea vive, nel nostro secolo, di rimandi, di influenze, di incontri in una trama spessa, aggrovigliata, tenuta insieme dagli apporti

più diversi e di provenienza la più lontana; ma su questo terreno fecondo, da questa matrice comune e contaminata sorgono alcuni grandi uomini che ne riassumono tutto lo spirito nelle loro opere, e, nello stesso tempo, la alimentano e la rinnovano. Tra di essi è Giorgio Morandi. E la sua pittura, tanto più partecipa di tale unità, quanto più in essa vivono, disciolti, gli elementi della tradizione italiana; quanto più insomma è individuale, nuova, radicata a una terra. Che attraverso la sublimazione e il rinnovamento di elementi nativi e autoctoni, portati a universalità di visione, si possa essere europei, è quanto dimostrano, oltre a lui, altri grandi artisti d'Europa.

Il riconoscerli una dimensione spirituale europea porta già, nei confronti di Morandi, a impostare il discorso su una interpretazione della sua opera di tipo non formale. Poiché, per l'assolutezza dei risultati, per le caratteristiche dello stile, per l'eliminazione in essa di ogni scoria vitalistica, per l'estrema sobrietà dei suoi elementi iconografici, tale opera si è prestata a giustificare talvolta, anche in occasioni recenti, una interpretazione che, facendo gran conto dei supremi raggiungimenti formali, agevolata dalla sua apparente non coincidenza con le avanguardie che si sono via via succedute nella storia artistica del secolo, tendeva a isolarla in una cristallizzazione classica o neoclassica, da cui veniva eliminata ogni intrusione della vita, dell'uomo. Ma a parlare, per l'opera di Morandi, di classicità, di purezza o addirittura di purismo, di eliminazione dei contenuti, si rischia di compiere una pericolosa operazione di chiusura che la soffoca in uno spazio senz'aria e, quel che è peggio, di fare il gioco di quegli accusatori interessati, di tipo sociale o di tipo avanguardistico, che vi denunciano la mancanza di mordente rivoluzionario, i primi verso un rinnovamento dell'uomo, i secondi verso un rinnovamento del linguaggio. O non avrà per caso ancora ragione Longhi quando vi riconosce, invece, «la punta più avanzata dell'arte contemporanea»?

L'opera di Morandi va interpretata e conosciuta in un ambito di rapporti, di relazioni, di immersione nel mondo; nessuno vorrà più credere all'intimismo, al crepuscolarismo, all'astrattezza, all'isolamento di Morandi; ma piuttosto all'interiorità, alla poesia delle cose, alla vita profonda, alla solitudine, che sono tutti modi veri di avere rapporto con gli uomini. « L'homme

qui n'aime que soi ne hait rien tant que d'être seul avec soi » ha scritto Pascal. La capacità di solitudine di Morandi è stata il segno della sua apertura umana. Conservare il pudore della propria vita vuol dire amare quella degli altri, avere rispetto e comprensione per la miseria e la grandezza dell'uomo. La semplicità di vita nasconde lo spirito complicato. La misura regolata, precisa e monotona delle ore, dei giorni, delle stagioni può diventare una ricchezza piena di avventure.

Lo spazio breve di una stanza si popola di oggetti, che possono essere « segnali », non relitti, della vita. E allora comincia la lotta, il viaggio, il tentativo di creare un rapporto. La posizione è già del tutto nuova; Morandi non potrà più dire, come Cézanne, « io sono Frenhofer », tentare di ricreare l'esistenza in una immagine assoluta, anche a costo di un fallimento supremo. Immerso nella vita, la sua opera sarà una ininterrotta e ricchissima raccolta di frammenti di conoscenza, il risultato di una contemplazione prolungata dell'oggetto.

Il rapporto di tipo realistico con l'oggetto, quello, per esempio, di Balzac o di Courbet, e in fondo anche, a voler nominare un artista significativo per Morandi, di Chardin, era di appropriazione dell'oggetto; arrivare cioè alla sua conoscenza aprendolo, « mangiandolo » è stato anche detto, e assimilandolo, per poi restituirlo espresso in una luce di completo distacco; l'oggetto diventava allora conoscenza storica del mondo, attuata attraverso l'io.

Invece il rapporto di Morandi con l'oggetto, assai simile, per esempio, a quello di Proust o della Woolf, consiste nel porglisi davanti in una durata di contemplazione, finché dall'oggetto, liberato delle sue spoglie materiali, sprizza il lampo della conoscenza; nel conoscerlo quindi in sé, come segno o fenomeno del mondo, portando a lui la propria coscienza e caricandolo di tutta la propria interiorità; l'oggetto diventa allora conoscenza dell'io attraverso il mondo.

Morandi stesso ha detto « di nuovo al mondo non c'è nulla, o pochissimo, l'importante è la posizione diversa e nuova in cui un artista si trova a considerare e a vedere le cose della cosiddetta natura ». Come Courbet e Balzac anche Morandi e Proust compiono una lettura totale del mondo, ma

è cambiato il modo; erano allora tempi sicuri, i tempi della certezza delle cose; ora i tempi sono incerti, insicuri, la conoscenza avviene per immersione, per frammenti, per stratificazioni.

C'è anche un terzo modo di rapporto con l'oggetto, attuato nel «nouveau roman» o nella «pop art»: l'oggetto è proposto, inventariato, solo nominato; un modo ancora opposto a quello di Morandi. Ma si tratta di non conoscenza dell'oggetto.

Morandi così si trova nel cuore dell'arte contemporanea, e nel cuore del tempo. In cinquant'anni di lavoro ha creato un mondo di immagini, frammenti sublimi di una realtà sentimentale e umana, che più ricco, vario, poetico non potrebbe darsi: opere a volta isolate, autonome, folgoranti; a volte sequenze di variazioni, come su una « frase » o su un tema fioriscono, in Mozart, onde fantastiche di mistero; a volte veli sommessi, movimenti appena percettibili di uno spirito intenso, sprofondato, doloroso.

Questo mondo, e il modo, in esso, con cui l'oggetto viene catturato, invischiato nel lampo oscuro della conoscenza, reso testimone e partecipante di una esistenza nella quale ragione e sentimento non potrebbero ormai più differenziarsi, si regge su una invenzione di linguaggio che, facendo retrocedere quasi in una sorta di preistoria gli inizi cézanniani, cubisti o quattrocenteschi, esplose improvvisa e splendente, a determinare la vita dell'oggetto morandiano e la trama sottile dei suoi rapporti all'interno della pittura. È il cosiddetto tonalismo di Morandi. Il precedente illustre della pittura veneziana non vi ha luogo, se non per il nome. Giorgione graduava il colore nella fusione atmosferica a seconda della quantità di luce che vi aveva infuso; splendeva la pelle del mondo, brillavano i colori nella luminosità annebbiata di un pomeriggio senza fine; la vita si svolgeva felice e senza ombre.

Ma Morandi ha bisogno di uno spazio nuovo e lo inventa per mezzo dell'accordo dei toni; è ai Fauves che guarda, non ai Cubisti. Essi, per primi, avevano scoperto che il colore non è un elemento aggiuntivo col quale ricoprire, smaltare, vivificare uno spazio già creato dalla linea, dall'impianto prospettico dei volumi o dal chiaro-scuro, ma che esso stesso può essere



Giorgio Morandi: *Paesaggio* (1962)



posto in una situazione spaziale, cioè creare lo spazio in un rapporto diretto. Morandi ha sempre amato Matisse più di Picasso; il rapporto vero, anche se non subito apparente, lo ha con lui, e fin dagli inizi della sua nuova pittura tonale. Matisse però mette in moto una girandola sfolgorante di colori puri, la sua luce è abbacinata, violenta, gridante. Morandi accosta, quasi timidamente, in un sommesso mormorio, colori tonali, nei quali cioè la luce è soffusa, lenta, misteriosa e non si sa donde nasca se non da una sorgente sprofondata all'estreme radici della materia e affiorante, uniforme e smorzata, dopo aver attraversato oscuri spessori.

Morandi, preso l'avvio da quella invenzione di Matisse, e ridottala alla misura delle sue necessità spirituali, inizia la serie infinita delle variazioni tonali. Resterà sempre miracoloso a vedersi il modo come vive in esse la materia, come assorbe ed emette la luce, come vibra sottilmente il colore, come sull'accordo, che è una continua invenzione poetica, dei toni, si alza un tramando misterioso di sensi, si propaga un vibrare delicato di luci, si accampa solenne la vita dello spirito.

I toni vivono uno in funzione dell'altro, si rispondono a distanza, si modificano negli accostamenti, creano così l'unità dell'opera, la sua atmosfera e il suo spazio emotivo. Talvolta il tono di un oggetto si continua senza interruzione con quello del fondo, suggerendo un rapporto spaziale del tutto nuovo, non reale, solo inventato sulle necessità espressive dello spirito e della poesia. L'oggetto viene allora liberato dalla sostanza del suo corpo e si fonde con altri corpi in un al di là della sostanza, per virtù di una invenzione poetica che lo carica di un nuovo significato; dove più il rapporto sembra privato, interno, razionale, più scuote il fondo del nostro sentire, ci fa partecipi della vita misteriosa e istintiva del mondo. Tutto è sommerso e unito dalla luce, che diventa essa sostanza del tono e scorre, ammantata, evidenzia, ammorbidisce, mai definita e certa, instabile invece come l'esistenza.

Le ore di Morandi non sono quelle solari, sicure, assolute; sono ore incerte, quando la luce sta per nascere o per morire, ed ha una intensità tutta chiusa nel profondo, prima di aprirsi sfolgorante o di annullarsi nel-

l'ombra: sete fredde e fruscianti dell'alba, respiri sospesi del pomeriggio avanzato, velluti notturni.

Nei primi dieci anni della sua attività, dal 1911 al '21, Morandi, pur dichiarando di continuo, in opere memorabili, una personalità già aperta e nuovissima, compie alcune esperienze che si palesano per chiari segni nel suo lavoro, rimandando il momento della fioritura improvvisa della sua più vera persona artistica, prelundovi solamente, forse anche preparandolo per nascoste coltivazioni.

I nomi di queste esperienze sono già stati tutti fatti e spiegati: Cézanne, in parte il Cubismo analitico, del Quattrocento italiano Masaccio e Piero, poi forse Derain, marginalmente anche il Doganiere Rousseau. Esperienze di tipo razionalistico, costruttivo, che servono a creare l'impianto della composizione per calarvi forme solide, indistruttibili, ben definite.

Quando, all'inizio del decennio successivo, Morandi comincerà a vedere le cose con l'occhio tutto nuovo della sua invenzione tonale, questi ricordi plastici sembreranno cancellati, ridotti al ruolo didascalico di una educazione ormai del tutto sfruttata e non più ripresa. Rimarranno invece al fondo della coscienza morandiana come presenze connaturate, a suggerirgli sempre il senso preciso del limite, affioreranno non visti dagli spessori della materia per controllarne la misura, manterranno nella luce uno splendore incorrotto; saranno insomma i custodi nascosti della forma. Ma dalla forma a passare al colore, a entrare cioè nel processo germinativo della invenzione tonale, credo che l'unico sia stato Piero, la chiarezza mattinata dei suoi colori di mondo nuovo, il suo distenderli, questi colori miracolosi, in zone che si richiamano, che si rimandano la luce, che bruciano la sostanza delle cose.

Il decennio ha termine nel culmine di tensione dei quadri « metafisici », nei quali ogni cosa è immobile in un equilibrio così arrischiato che basterebbe un soffio a interrompere; non c'è solo però in queste opere la purezza dell'antica misura spaziale italiana o la sostanza solida di una forma portata alla sua definizione più assoluta, come è stato variamente detto, ma anche, a volte, penetrato dagli interstizi di uno spazio che sembrerebbe a tenuta perfetta, il soffio leggero e inquieto di un'atmosfera magica, quasi

a tratti medianica, oggetti sospesi nell'aria, fogli fluttuanti, privi di peso, una bottiglia decapitata, come un nero fantasma. Ed è in questo, credo, la conseguenza più utile che Morandi ha tratto dall'esperienza « metafisica »; molto spesso infatti, quando si è apprestato poi ad ordinare i suoi convegni di oggetti, ne ha potuto trovare il senso unitario, la possibilità di convivenza proprio nell'inquietudine, nell'ambiguità, nell'evocazione magica.

Ed ecco che verso la fine del 1920 in una natura morta (collezione Jesi), ancora con qualche pausa nel '21, poi per tutto il '22 in fiori, paesaggi, nature morte ha inizio una storia nella quale Morandi crea qualcosa che nessuno aveva dato prima di lui e nessuno darà dopo.

Mentre in tutta l'Europa la pittura approda sulle secche di un classicismo ricostruttore della forma, che sembra volere portare salvezza e ordine ai tempi perigliosi e caotici, e in realtà è troppo privo di vera consistenza morale per non diventare il tentativo di una restaurazione inutile, Morandi, quasi da solo, fa il più lungo passo possibile nella direzione contraria. Gli anni erano, in Italia, quelli dei « Valori plastici », poi della « Ronda »; si stava preparando il « Novecento », nasceva il fascismo. E tutti questi fatti, tra i quali corrono più stretti rapporti di quanto solitamente non appaia, formavano una atmosfera culturale che, pur trovando il suo parallelo e quasi la sua giustificazione in quella europea, ne rimaneva però superata quanto a impegno morale e risultato stilistico. Anche certe imprese, che potevano recare qualche autenticità di nascita, come « Strapaese », erano viziate dal « richiamo all'ordine » fascista, dalla paura che si producessero turbamenti. Sarebbe necessario, per capire bene la novità di Morandi, fare uno studio dei suoi rapporti con tutti questi movimenti e con gli altri che li hanno seguiti, sarebbe necessario cioè immergere l'opera di Morandi nella storia. Ma credo, in realtà, che tale lavoro sia già stato fatto, nel modo migliore, e che tra poco si potrà conoscerlo.

Morandi in anni così difficili, di restaurazione formale e moralistica, si pone con la sua nuova opera contro le pompe e i movimenti del tempo, a toccarne invece la vera anima, per cammini liberi, ma misteriosi, nascosti. Inventa lo spazio, la materia, la luce, l'accordo dei toni; diventa drammatico, potente, a volte delicato, poi doloroso, malinconico, avvicina oggetti com-

busti dall'ombra contro lo schermo del fondo che ha assorbito i bagliori soffusi di una notte chiara, come per un colloquio, somnesso e terribile, di evocazioni fantastiche; dissolve parvenze leggere, fuggevoli ombre delle cose, nel dolce lume del mattino; fa trascorrere onde lucenti sulla delicata sostanza dei mazzi di fiori; schiaccia e distende gli alberi sui muri, i muri sul cielo, in un intarsio ricchissimo di toni digradanti, verdi, bruni, rosa, celesti. Ogni cosa ridotta alla sua essenza poetica e significante al di là della propria sostanza, sentimenti umani, fatti e avventure dell'uomo e della vita.

È una invenzione continua, quotidiana, prolungata; che ha un culmine misterioso, quasi stravolto e allucinato, in alcune nature morte degli anni '29, '30 e '31: l'intensità espressiva si è fatta qui fortissima per l'ispessimento della materia, che diventa una pasta in cui la luce è sciolta a caldo e nella quale gli oggetti sono affondati come impronte, brandelli quasi informi e amalgamati di una sostanza vivente, che palpita ancora dell'oscurità della nascita; non si hanno ormai più indicazioni di spazio che non siano inerenti alla materia; e i toni sono tutti fondi, ocre appena sfumate di rosa, terre di legno, di scorze, di tabacco, gialli oscurati dal grigio, viola-bruni, argenti opachi. Quale tensione drammatica occupava l'animo di Morandi in quegli anni, da ricordare certe violenze di materia più luminose e tristi di Soutine o l'esaltazione delle marine che Permeke dipinge intorno al '30? Lo stesso modo di stemperare la luce nelle acque fangose, nelle carni sanguinanti, negli oggetti dell'uso; da anticipare anche le ricerche più sorvegliate e liriche dell'attuale pittura di materia.

La creazione continua, negli anni seguenti, con una ricchezza, da una opera all'altra, di variazioni, di novità emotive e formali, da costituire ogni volta un frammento di storia che andrebbe descritto, studiato, interpretato in sé; lavoro non adatto a questa occasione in cui si vogliono solo, oltre poche idee generali, segnare alcuni punti di maggior risonanza.

Un altro dei quali si pone agli inizi della guerra, negli anni '41, '42, '43: Morandi, costretto ad un soggiorno prolungato sui colli dell'Appennino bolognese, dipinge un gruppo di paesaggi, che è forse tra i più straordinari della pittura italiana. Il ricordo di Cézanne e di Corot si è ormai sbiadito, non dico cancellato: la visione è libera da impacci di rigore costruttivo, non

si tratta neanche più di una trasfigurazione lirica dei dati naturali, il processo conoscitivo è simile a quello attuato per gli oggetti della natura morta, nei momenti di maggiore tensione spirituale. Morandi inquadra un brano di campo, alberi, case, una strada, e inizia un tempo di contemplazione che lo porta a identificarsi in esso: verrà così creata un'immagine che porta impresso lo spirito pacificato del paesaggio e i profondi, sensibili, commossi sommovimenti interiori dell'uomo. Una lontana, stringente malinconia si alza qui dal viola tenero di un tetto, dall'intrico dei verdi fondi, dal solitario bianco abbacinante di una strada; là campi verdi e gialli raggiungono pienezza di felicità sotto la luce uguale e tersa dell'azzurro senza vapore; talvolta tutto è sfumato invece in un richiamarsi infinito di toni delicati, tenui, appannati dalla luce autunnale; o talaltra un accordo semplice, un poco mosso, di materia magra, un velo appena di verdi-grigi, di rosa, di celesti, esprime tutta la poesia straziata, stenta, essenziale, ora veramente leopardiana, di un dosso brullo d'Appennino, nitido e purissimo nella sua povertà luminosa, contro il cielo di cristallo.

La guerra segna una frattura anche nell'opera di Morandi, almeno un cambiamento di portata così ampia da coinvolgere tutto il suo lavoro successivo; non è certo facile, e forse neanche del tutto lecito, comprendere in un giro unico di considerazioni circa vent'anni di pittura di un tale artista. Mi sembra però abbastanza evidente che alcune caratteristiche, apparse subito nei quadri del 1945, saranno mantenute, con maggiore o minore approssimazione e pur nella varietà ricchissima delle nuove soluzioni, per tutto il periodo. Le modificazioni, al solito, non corrispondono all'esteriorità dei fenomeni che dovrebbero determinarle; ubbidiscono a ragioni più profonde e complesse. È la luce anzitutto che cambia la sua sostanza; diventa più chiara, pungente, translucida; anziché dalle profondità della materia sembra scaturire dai limiti estremi della composizione, da una sorgente ignota e lontana e fa brillare lo spazio di un chiarore omogeneo; è una luce più fredda, quasi più cristallina, ma che può creare ancora, anzi forse con maggiore intensità, attimi di sospensione paurosa, allibiti incanti, incertezze ossessive, come una pena a lungo macerata, trattenuta nel rigore della coscienza. Non ha alcun riscontro, questa trasformazione della luce, con

quanto avviene di solito nell'opera estrema di altri grandi artisti del passato. La luce tende, nella vecchiaia, a farsi avvolgente, quasi annebbiata dalla profondità e maturità spirituali cui attinge; una grande luce interna, di uno sguardo rivolto all'interno, che sfuma i contorni e scioglie la sostanza delle cose: si pensi a Tiziano, a Rembrandt, a Monet. È la spessa, prodigiosa miopia dei vecchi, che hanno iniziato il loro colloquio con la morte, e, abbandonata ormai la realtà, sono stretti dall'ansia dello spirito, del mistero. In Morandi, invece, la luce è diventata ancor più sottile, vivida, razionale; una luce fuori del tempo, come di attesa allucinata, di immobilità eroica. Gli oggetti, così esposti, sono diventati più spogli, si sono avvicinati, stretti, centralizzati, riuniti in blocco; non gira più intorno a loro lo spazio, non si anima più il colloquio, il contatto è diventato diretto, un muto proteggersi da una minaccia. La materia è più leggera, sottile, quasi scarna, appena il necessario per sopportare la luce; le forme più nitide, lisce, prive di minuti riferimenti esistenziali. È ormai, l'opera di Morandi, un mistero illuminato, un'angoscia controllata, presente in ogni momento alla coscienza.

L'ultimo episodio di questa vicenda, svoltosi tra il 1960 e il '63, è quello degli acquerelli: un gruppo, rado lungo i quattro anni, di nature morte. Vi è raggiunta una spogliazione del colore, una semplificazione dell'immagine, che non hanno quasi riscontro nella cultura figurativa circostante: l'oggetto ridotto al labile velo della sua anima, un colore unico appena vibrato di luce, sfumante nel bianco del nulla e, intorno, un segno leggero di matita, tremulo e sottile come la traccia di un insetto. Brevi fogli preziosi, cui potremmo accostare solo Klee quando è più vicino alle radici dell'invisibile, Wols quando è più misterioso, De Stael quando è più delicato.

Morandi giunto così alla fine del suo lavoro, non ha attuato, in tutte queste opere, come potrebbe anche sembrare, il raggiungimento di una chiarezza assoluta; ha invece ancora registrato il senso incerto, ansioso, imperfetto dell'esistenza umana; in questo sta, ancora, la sua modernità, la sua rispondenza ai sentimenti del tempo; ha raggiunto solo, come è giusto, una profonda, straziante poesia.

# POESIE

di

Aldo Borlenghi

## I

*M'ero abbandonato a una profonda  
ostinazione nel sonno, dalla violenza  
indotto e cullato, delle cicale, allegra  
se, improvvisa e diretta come fascia  
di luce, nell'attimo sperduto  
del risveglio mi toccò  
spontaneamente di cercarla, e specchiarla,  
nella nube delle velature, esalanti, in un raggio  
di illimitato silenzio serale,  
colori, e stringerne, lo sfarsi nella luce,  
al cader di questo giorno mio, a una mia  
alterità, residuo, fuga  
di abbagli rimossi o per caso  
o per un di più d'attenzione.*

## II

*La consuetudine ti ignora stupore  
del solo presente,  
nella normalità come d'un riso*

*cui prescrive i confini: riso  
che mi disloca dalle convinzioni, astratte  
del vigore della esperienza. Dirci  
presi in un riso, non è fedeltà. Ma siamo  
pronti a che ci commuova  
fuori di noi o di quel che è per noi  
la confessione d'una fedeltà — e come,  
in tutt'altro versante, un patrimonio, quanto  
almeno disponibile, d'inquietudine  
d'avventura confusa nelle sue  
vene, a rovescio  
d'oppostamente lavorato  
da noi con esperienza versante: questo,  
ripido — il minimo  
invito capace di sorpresa  
o di libertà, di provocare un grigio  
stato di fatto. Vario moto  
e colori chiazza a fior del mare la natura  
tra serrarsi in terrazze di fiori d'ibisco  
per legge di brevi ore: e, naturale  
o senza nome  
in me riso inquieto, appena  
sul terrazzo la tua  
parola, il tuo affacciarti.*

### III

*Nulla, ma di gioia di nulla acceso  
può sembrarmi un giorno, o l'entrare  
dall'interno, dal segreto della casa, noi  
assieme, nella notte; non le finestre,  
né l'orizzonte fuori, s'aprono,*

*né è l'ora che insinua riposante,  
frammenti che cadrebbero d'una improvvisa  
pesantezza, se ne fosse,  
d'isolarli, di sostenerli, l'occhio, capace:  
nulla, aspirano le ciglia, di questo  
smarrite, della sua dolcezza.*

#### IV

*Localizza ora lo stupore  
limpidamente accorato fatti  
incerti assunti in oggetti, né certo  
ripassando per dati luoghi la coscienza  
consentirebbe nemmeno  
scheletrici riferimenti, se cede  
a un improvviso stupore ne fa  
vivo e commovente l'inganno  
affollando di chiarezza solo  
la distanza, effettiva  
dolorante libertà; dunque, remoti,  
non accostati, inaccostabili, nel loro  
nulla limpidamente accorato  
oggetti irrecuperabili e presenti:  
fatti, non più: fluido presente,  
coscienza allarmata, oggetto, vita.*

#### V

*Massa di luce in cui minima  
alla deriva tenebra mi imbatto  
addio dolente  
cui costringe un continuo e distratto*

*risveglio alla coscienza: quale  
un abbassar delle palpebre  
se sfa infinite sezioni di imminente  
e sparente campo d'interno  
occhio, sollevata rete  
resiste di luccichio a parlare  
più, a incantare  
e più addentro e più alto.*

## VI

*Quanto più lo spio sospeso e libero  
il sorso che più esalta abbaglia i sensi  
né lo riduco a me: lascia, a' invitare,  
com'è d'ogni valore, un campo suo,  
sottratto a recupero stentato  
di vocaboli da ridotti pensieri entrati  
in dedalo  
di spigoli d'anfratti di rapporti  
inadatti e sfuggenti: vocaboli  
condotti su un telaio  
di materiali e d'organi usati  
che ripeton la mia misura appena.  
Ma se ogni parola battuta sul telaio  
delle esperienze, delle memorie, può,  
nonostante,  
d'un sorso improvviso di luce  
sollevarsi, quanto  
con sé me, quanto  
farmi suo, e, in nodi  
di frusti strumenti, diversamente irrealmente intero*

*proiettarmi un istante: luce,  
figure, anche dove  
la solitudine attediava.*

## VII

*Evasività che il sereno deciso  
costringe a riparar nelle ombre,  
cancellata, ti simula ogni forma  
più minutamente presente  
nella lontananza; precisa  
così riaffiori e ti perdi nella materia  
superando insensibilmente le occasioni  
facili a impigrire, gli scogli infiniti equivoci  
dei ricordi, gratuito senso grezzo abbaglio ottico  
che ti può incolume salvare  
come nell'amore l'assoluto  
solo presente.*

## VIII

*Un cartello colorato o un grande  
edificio portano dietro la natura,  
profili supposti, ne soffocano come  
polvere la fonda materia né trovi  
di là, che cartelli edifici luci  
provvisorie d'ore diverse, decifri  
nel diretto campo del tuo occhio una ancora  
mentale dimensione e dici  
' entro date linee si recupererebbe  
diversa la natura ', avendo in faccia  
la tua incomprensione e con la tua  
unanime ombra.*

## IX

*Circoscrivere delimitare accogliere  
suggerzioni inesprese  
in un'immobilità che vive,  
con cui palpiti, abbandonare i sensi, consapevole  
che non durerà che quanto  
un'attrazione una suggestione un abbaglio  
neppure inganno ma apparenza toccante: un colloquio  
motivato esige entro noi la prima  
introvabile parola  
pur contemplando e riconoscendoti al limite  
circoscritto di quanto ti distrae.*

## X

*Nel suo sfarsi, muta più sensibile  
la traccia estrema di nave  
passata oltre la vista nel caldo  
pallore di fiore  
dell'orizzonte; vi si insinuano  
schietti rari colori, timbri altissimi  
smarriti, umani  
e della natura, palpito d'un seno  
stesso, viva aria che passa  
né sei che tu, che nomini  
di te, dei nomi più consunti,  
che sciogli dai significati  
improvvisamente il fiore d'ogni atto  
comune, che hai gli occhi aperti  
come nell'amore, sull'altra vita che ami.*

## XI

*Per quanto io muti spezzì compatta da me  
ogni cosa ributta, spontanea  
s'impone come in pieno sole e il calore  
è il dolore che, persi, invecchiati, d'improvviso  
ci restituisce a un nulla da un incubo,  
prova meschina, che pure  
intanto io contempli, d'involontario  
dissociarsi spezzarsi, in me o fuori,  
non so, di tanto sproporzionata  
usura d'una deriva che ha la vita a orizzonte:  
brucia ogni adeguarsi, quasi una moneta  
vi spendessi unica superstite; ma la libertà  
gelosa in un suo tessuto di tenebra  
quasi incolume sembra  
più che illudere ispirar sofferenza e  
nel tempo d'essa almeno  
quasi d'una sua voce conservarci  
esperienza impaziente.*

## XII

*Così, d'occasioni almeno e patimenti  
non breve, povera storia, così nutrito errore  
e precipite, e remoto,  
rimpianto d'uomo,  
un segno a malapena in un paese  
cui la coscienza aggiunge violenza e infinito  
acuendo, della ricerca, l'impossibilità  
violentemente evidente della meta,  
come ombra, ma che nulla produce, e che avverto*

*attaccamento affettuoso su tutto  
a cui appena l'occhio s'apre, altra  
dalle limpide  
d'incoscienza, reali ombre:  
precipite perdermi  
e finalmente  
un imparar dall'occhio  
a segnare solo,  
interiore appena  
avviso,  
quel ch'è d'ogni attimo, fuori.*

# VECCHIE E NUOVE FRONTIERE: LA CRITICA LETTERARIA NEGLI STATI UNITI

di

Claudio Gorlier

«È necessario demolire la grande, vuota Bastiglia della critica, se non altro come simbolo di ribellione contro di essa». — «La critica moderna è fondata su una premessa che io credo sia profondamente ingannevole. Essa commette questo errore coerentemente: prende le parole di una poesia come parole trovate nel dizionario, nell'enciclopedia, e più probabilmente nell'*Enciclopedia delle scienze sociali*». Così scrive Karl Shapiro in un saggio che apre una raccolta dal titolo assai indicativo: *In Defence of Ignorance*.<sup>(1)</sup>

Shapiro prende le mosse dichiaratamente dallo scritto di Randall Jarrell — come lui poeta della generazione di mezzo — intitolato *The Age of Criticism*, anch'esso requisitoria assai più che formulazione. «Oggi», protesta Jarrell, «molti critici hanno un linguaggio e uno stile istituzionalizzati quanto quelli dei sociologi». Ma egli non attacca in campo aperto soltanto un aspetto corrente della critica letteraria americana; come Shapiro, uno dei suoi bersagli rimane ovviamente il *New Criticism*: «Alla domanda: "Ha letto *Gerontion*?" — o qualche altra poesia che possa sembrare difficile — molte volte ho sentito una persona rispondere: "Be', non proprio. L'ho letto, ma non ne ho mai letto un'analisi completa, non l'ho mai esaminato sistematicamente". E un critico dirà dell'analisi di un altro critico di un

<sup>(1)</sup> Il volume, pubblicato dalla Random House nel 1960, contiene scritti che apparvero in periodici a partire dal 1952.

libro intitolato *Moby Dick*: «Il signor Taldeitali ci ha dato la prima lettura completa (o *sistematica*) di *Moby Dick* che possediamo»<sup>(2)</sup>.

L'insofferenza che Shapiro e Jarrell rivelano non senza ingenuità e affidandosi a uno stile volutamente sciatto e discorsivo rientra naturalmente in un discorso che in definitiva riguarda più la poesia che la critica, ma giacché l'interscambio tra poesia e critica appare almeno da mezzo secolo un dato di fatto evidente nella cultura anglosassone, forse con maggiore determinazione e con intenzioni più coerenti e motivate che altrove, va da sé che essa riproduce uno stato di disagio da collocarsi assai oltre il caso personale. Le accuse cui ci siamo riferiti sono state raccolte e fatte proprie da tutto un gruppo ascoltato di poeti più giovani: il processo alla critica si pone, anche per loro, come l'altra faccia del processo alla poesia, nel nome di un rifiuto categorico di categorie formali e ideologiche le quali si identificano nel nome dei semidei sconsecrati cui si pagava un tributo reverente ancora dieci o quindici anni or sono: Pound ed Eliot, tanto per fare i due nomi di maggior rilievo e di più diretta incidenza.

Il lavoro di demolizione che Shapiro suggerisce doveva dunque avere il suo inizio nello smantellamento di Pound e di Eliot. Del primo leggiamo che «Pound non è il tipo di scrittore che un tempo fece qualcosa di sbagliato e si può ora perdonare... È difficile perdonarlo perché egli insiste nel dire che tutto ciò che di sbagliato egli fece è giusto». In quanto ad Eliot, *In Defence of Ignorance* ci spiega che «rassomiglia a uno di quei castelli in Baviera che sono alquanto in vista, noti per la loro bruttezza, e troppo costosi da abbattere.» Il saggio che lo riguarda è intitolato addirittura *La morte del giudizio letterario*; vi si dichiara che egli «ha creato un Mondo Moderno che esiste soltanto nella sua propria versione; questo mondo è popolato dai seguaci di Eliot e non è una realtà». Ancora: Eliot ha fissato i limiti del reame della Poesia Moderna in cui egli è allo stesso tempo monarca assoluto e Arcivescovo di Canterbury (ma già molti anni or sono Delmore Schwarz aveva intitolato un suo aspro saggio *La dittatura letteraria di T. S. Eliot*). E i critici che hanno contribuito a creare la sua fama lo

---

<sup>(2)</sup> Il saggio di Jarrell è raccolto in *Poetry and the Age*, Knopf, New York, 1953. Ne esiste anche una versione italiana pubblicata da Guanda.

hanno aiutato ad aprire le frontiere di un territorio culturale del tutto ipotetico e immaginario. Così, per ritornare alle osservazioni di Jarrell, il critico ha poco per volta edificato una sorta di muraglia cinese che separa se stesso (o il poeta) dal lettore profano. Gradualmente, quelli che alcuni decenni or sono furono chiamati « nuovi critici » hanno finito per divenire, sul piano culturale, un gruppo di potere: « La condizione della poesia in America oggi è simile a quella della Russia... La Russia ha un controllo governativo della poesia; noi abbiamo una critica ufficiale al timone che determina i modelli del lavoro, dirige gli organi di espressione, controlla le istituzioni culturali, e raggiunge persino i programmi scolastici ».

Se insistiamo sulle indiscriminate denunce di Shapiro o di Jarrell, la cui confutazione diciamo così letterale sarebbe anche troppo facile, lo facciamo perché il *malaise* che esse tradiscono non si può in alcun modo ridurre ad episodio individuale od occasionale. Alle sue radici sta una reazione che si potrebbe soltanto in parte e genericamente definire antiformalistica, e che coinvolge profondamente la critica più recente e la giovane poesia. In altri termini, non si tratta *soltanto* della rivolta contro un « establishment » che sicuramente esiste e che appare come il risultato del cristallizzarsi e del sedimentarsi di energie per molti versi stimolanti e vitali or è qualche decennio; vi si scorge pure il rifiuto di quel che si configura oggi soltanto o soprattutto come una precettistica sterile e limitatrice.

Il bersaglio contro il quale si spara oggi ha infatti due aspetti distinti anche se complementari: essi esistono in T. S. Eliot come nel *New Criticism*; sono riconoscibili, con caratteristiche ed esiti diversi ma egualmente soffocanti, nelle postulazioni di Trilling e dei suoi allievi. Il caso della critica sociologica, seppur diverso, contribuisce anch'esso alla definizione di una singolare quanto precisa dicotomia. Il primo dei due aspetti, per lo meno nella critica eliotiana, sta nella fragilità dell'impianto metodologico, in una sostanziale difficoltà di motivazione. Se è vero che Eliot fece giustizia sommaria della critica « impressionistica », di quella la cui misura di lavoro paragonò in un passo famoso alla defogliazione di un carciofo, rimane il fatto che egli non seppe opporre altra problematica se non la « correzione

del gusto ». Un critico inglese tra i più agguerriti delle nuove leve, l'Alvarez, ha osservato che a certe riscoperte culturalmente mature e necessarie — in primo luogo la rivalutazione dei poeti metafisici — Eliot giunse per la via sbagliata, e in ogni caso affidandosi essenzialmente al gusto. Il « correlativo oggettivo », e cioè uno dei risultati definitivi della poetica eliotiana, rappresenta un'intuizione soprattutto verbale ma rimane scarsamente disponibile all'infuori di una determinata area in cui assume una validità soprattutto strumentale. E, a confermare la limitatezza e la quasi deliberata angustia dell'approccio critico, stanno le macroscopiche oscillazioni, i partiti presi, le preclusioni quasi teologiche. Non senza ragione un critico della natura di Northrop Frye scriveva poco più di dieci anni fa:

« Tutti i giudizi che non sono fondati sull'esperienza letteraria ma sono sentimentali o derivati da pregiudizio religioso o politico possono venir considerati casuali. I giudizi sentimentali sono solitamente fondati o su categorie e antitesi non esistenti (« Shakespeare studiava la vita, Milton i libri, ») o su una reazione viscerale nei confronti della personalità dello scrittore. Il cicaleccio letterario che provoca nella reputazione dei poeti rialzi o ribassi di una borsa immaginaria è pseudo critica. Quel ricco finanziere di Eliot, dopo aver venduto sul mercato Milton sotto costo, ora lo ricompra; Donne ha probabilmente raggiunto il punto più alto e comincerà a perder quota; Tennyson potrebbe avere una leggera ripresa ma le azioni di Shelley sono ancora pesanti. Questo genere di cose non può esser parte di alcuno studio sistematico, poiché uno studio sistematico può soltanto progredire... »<sup>(3)</sup>

Cosicché le ipoteche poste da T. S. Eliot sulla teoria e l'esercizio della critica letteraria contemporanea appariranno in molti casi gratuite e, inoltre, fonte di pericoloso condizionamento. Per tornare alle considerazioni di Delmore Schwartz nel saggio cui ci riferivamo prima:

« ...nel passare in rassegna la carriera critica di Eliot ci accorgiamo di trovarci di fronte a una concezione che libererà le nostre indagini letterarie da molti peccati del passato, gettando nello stesso tempo una luce nuova

<sup>(3)</sup> Lo scritto del Frye si intitola *The Archetypes of Literature*, e venne pubblicato dalla « Kenyon Review », XIII, 1, Winter 1951. Ora è raccolto nel volume *Fables of Identity*, New York, Harcourt-Brace, 1963.

su tutto ciò che abbiamo ereditato dal passato. Ma anche ci accorgeremo di quanto sarebbe desiderabile non avere dittatori letterari». <sup>(4)</sup>

Nelle osservazioni di Frye si coglie un riferimento preciso all'altro aspetto, quello propriamente extraletterario, della critica eliotiana: la somma, cioè, delle convinzioni politico-religiose che intervengono costantemente e spesso in modo risolutivo nell'operazione critica. Non sembra certo facile né coerente rifiutare in blocco l'Eliot dell'*Idea di una società cristiana* accettando invece quello dei saggi su Donne, come si è fatto sovente in passato, in omaggio a una forma ibrida e inconcludente di compromesso. Questo è il senso delle obiezioni che Frye muove, e che in definitiva appaiono necessarie per riportare la vistosità quasi leggendaria del « fatto » Eliot a dimensioni più appropriate. Del resto, in valutazioni recenti e sostanzialmente positive dell'Eliot critico è opportuno notare che si affacciano numerose e non secondarie riserve. « T. S. Eliot è di gran lunga il critico più importante del ventesimo secolo nel mondo di lingua inglese » scrive con recisione René Wellek, ma dovrà poi convenire che per molti problemi fondamentali Eliot ha trovato « formule memorabili » anche se non « soluzioni convincenti »; inoltre, osserverà che « il vocabolario psicologistico emotivo che permea tutta la critica di Eliot mette in forse il suo punto di vista generale. Eliot... è stato incapace di uscire dal principio secondo cui lo scopo della poesia è puramente “emotivo” ». E ancora, Wellek deplora che Eliot abbia identificato la tradizione con l'ortodossia, e che la sua critica « sia divenuta una verifica di coerenza rispetto a un dogma prestabilito ». <sup>(5)</sup>

Ecco dunque messa a fuoco, senza alcuna intenzione polemica, la dicotomia di cui si parlava, e che non ci sembra in alcun modo risolvibile; essa si trasferisce sostanzialmente nel *New Criticism*. Per Ransom, per il primo Tate, una specie di preoccupazione dogmatica si pone come sottofondo del giudizio: accanto all'indagine testuale si definisce costantemente una verifica fondata su una concezione tradizionale, conservatrice della tradizione, con evidenti implicazioni metafisiche, moralistiche e persino, in senso lato,

<sup>(4)</sup> *The Literary Dictatorship of T. S. Eliot* apparve sulla « Partisan Review », XVI, febbraio 1949. Citiamo dalla versione italiana di T. Celli, in *Antologia della critica americana del Novecento*, di M. D. ZABEL, III, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1962.

<sup>(5)</sup> RENÉ WELLEK, *The Criticism of T. S. Eliot*, in « The Sewanee Review », LXIV, 3, 1956, pp. 398-443.

prossime all'ideologia politica. Non a caso Tate intitolò una raccolta di scritti critici *Reactionary Essays*; non a caso una preoccupazione prevalentemente metafisica, moralistica e religiosa in senso tradizionale prende la mano al Cleanth Brooks degli ultimi anni (*The Hidden God* è del '63, ed è germinato nel corso di un seminario di studi teologici). Né si dimentichi, ad ogni buon conto, che il *New Criticism* si originò nell'ambiente « agrario » del Sud intorno al '30; ambiente dichiaratamente e ostinatamente conservatore, nel quale una ragionevole polemica contro le correnti empiriche o pragmatiche del Nord (considerate non a torto espressione ideologica della civiltà industriale, livellatrice e soffocatrice della tradizione « pura » e innocente della mitica e libera società agraria del Sud, cui la guerra civile aveva portato un colpo mortale) diviene poi l'esaltazione di principi politicamente sterili e superati, come quello di una rigida struttura classista, aristocratica, gerarchica, e ben decisa a conservare persino la segregazione razziale per evitare di contaminarsi:

«La critica sociale degli « agrari », è il logico sviluppo di una metafisica antipositivistica in quanto attacca la civiltà moderna là dove la scienza ha lasciato una traccia più consistente nella cultura: le conseguenze sociali ed economiche della tecnologia industriale. La dottrina degli « agrari » si ripiega su se stessa rifiutando i guasti inflitti alla cultura dall'industrialismo su vasta scala; in questo aspetto negativo partecipa della diffusa ripugnanza mostrata dall'arte contemporanea nei confronti della tirannia della macchina; nel suo aspetto positivo, implica spesso la fede in una relazione diretta e persino mistica tra l'arte e la terra». <sup>(6)</sup>

Tate è direttamente esplicito su questo punto, laddove della cultura del Nord egli accetta e salva soltanto l'eredità puritana, Hawthorne o Melville contro Emerson, secondo uno schema alquanto tendenzioso e perentorio ma del tutto scoperto, per cui la tradizione ha una parte fondamentale anche sul piano della cultura. La tradizione per Tate si definisce come:

«...un genere di giudizio e di condotta, radicato in un modo di vita concreto che ereditiamo dal passato immediato... La tradizione, non meno della religione, è formata da una struttura di assoluti, di imperativi, o di

<sup>(6)</sup> SOLOMON FISHMAN, *The Disinherited of Art*, California U. P., Berkeley-Los Angeles, 1953, pp. 102-3

punti di riferimento intellettuali e morali che son necessari all'uomo per acquisire la propria natura...<sup>(7)</sup>

... La cultura... è una sorgente disponibile di principi saldamente presenti in una società completa ed omogenea». <sup>(8)</sup>

A tali principi deve rifarsi dunque sia il poeta che il critico, e si vede allora che la cultura acquista una dimensione al tempo stesso sociologica ed estetica. Ma — ed è un paradosso solo apparente — anche il pragmatismo o, come lo chiama il Mumford, il « positivismo liberale », contiene una lezione di impronta moralistica, se pure abolisce ogni categoria metafisica. Tale è la lezione del Parrington nel suo studio monumentale e tanto rapidamente invecchiato sulle grandi correnti del pensiero americano; non molto diversa quella della critica di impronta più specificamente sociologica (sia Riesman che Wright Mills sono a loro modo dei moralisti con inclinazioni addirittura missionarie in molte delle loro formulazioni oltre che in certe premesse). In quanto alla corrente, per così dire, che vede il suo rappresentante più insigne in Lionel Trilling, se essa rifiuta le facili ed elusive categorie della tradizione « liberale », pone pur l'accento sulla coerenza ideologica dell'opera d'arte, ritenendo insufficienti gli « elementi intellettuali ed estetici "puri" ». Di E. M. Forster, Trilling osserva che la lettura delle sue opere è particolarmente giovevole durante il tragico periodo della guerra, come vera e propria consolazione morale; il « primato » di Jane Austen si qualifica come rappresentazione del « mutamento della vita dello spirito », per cui « placata la collera provata per l'offesa che *Mansfield Park* reca alle nostre devozioni consapevoli, ci accorgiamo... con quale intimità esso parli alle nostre segrete, inespugnabili speranze ». <sup>(9)</sup>

<sup>(7)</sup> ROBERT W. STALLMAN, *The New Criticism and the Southern Critics*, in « A Southern Vanguard », a cura di Allen Tate, New York, Prentice-Hall, 1947, pag. 29.

<sup>(8)</sup> ALLEN TATE, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, New York, Scribner's, 1936, pag. 19.

<sup>(9)</sup> LIONEL TRILLING, *The Meaning of a Literary Idea*, in « The Liberal Imagination », New York, Viking, 1950; *Mansfield Park*, in « The Opposing Self », New York, Viking, 1955. Citiamo dalla versione di Luciano Gallino in *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962, pagg. 137 e 287-8. Per un riscontro sulla permanenza dell'idea « liberale » (nell'accezione inglese della parola) da un punto di vista politico o della politico-culturale, con la consueta sedimentazione di uno stratificato concetto di « progresso » caratteristico della ideologia americana dell'età industriale nelle implicazioni positivistico-pragmatiche, ma sostanzialmente condizionato dalla lezione illuministica ed empirica di Franklin, e infine recuperato nel momento più avanzato del neocapitalismo (la « nuova Frontiera »), si veda dello Schlesinger *The Politics of Hope*, che è del 1963.

Requisitoria morale, pur se con fragili fondamenti e con motivazioni effimere, è tutta la crociata di Van Wyck Brooks che — si pensi ad *America's Coming-of-Age* — fu il profeta della generazione di Sherwood Anderson e del giovane Hemingway; persino la fecondissima esplorazione culturale del primo Edmund Wilson, quello, per intenderci, di *Axel's Castle*, si fissò presto su sollecitazioni morali, sul piano dell'impegno politico e della partecipazione diretta dello scrittore.

Coerente risulterà allora il singolare ripiegamento, l'irrigidirsi in tempi vicini a noi appunto di un Eliot, di un Wilson, e dello stesso Trilling. Il primo, che secondo Shapiro impose l'apertura delle frontiere di nuovi territori, provvedeva abbastanza di recente a chiuderle, fissando — in un saggio che non a caso si intitola *The Frontiers of Criticism* — delle autentiche colonne d'Ercole oltre le quali non è lecito spingersi, e pronunciando così una vera e propria scomunica contro i giovani critici colpevoli, in definitiva, di aver portato alle estreme conseguenze presupposti identificabili nella sua stessa opera. La capricciosa e risentita autobiografia intellettuale di Wilson, *A Piece of My Mind*, che è del '56, contiene questa sorprendente affermazione:

« Sono giunto a pensare, negli ultimi tempi, che, come americano, io mi trovo più o meno nel secolo decimottavo... Non voglio più preoccuparmi del genere di conflitti contemporanei che usavo avviarmi ad esplorare. Non faccio nessuno sforzo per tenermi al corrente sul conto dei giovani scrittori americani; spero soltanto di riuscire a finire alcuni dei classici che non ho mai letto ». <sup>(10)</sup>

Son queste le conseguenze di un rapido logorio interno che si è tradotto in termini di erosione, e si accentua nei critici specialmente preoccupati di seguire il gioco delle idee (in teoria con funzione complementare rispetto all'istituzione letteraria, ma in pratica e a lunga scadenza con sempre maggiore urgenza) o ciò che Trilling chiama «l'effetto estetico del rigore intellettuale». In Wilson assistiamo a una totale rinuncia ad ogni scandaglio contemporaneo, in Trilling alla denuncia di un progressivo deterioramento di valori intellettuali e dunque, fatalmente, estetici. Il lungo e impegnativo

<sup>(10)</sup> Citiamo dalla ristampa pubblicata da Doubleday (Anchor Books, 1958), pag. 205.

saggio che si intitola *The Fate of Pleasure* rivela la portata delle preoccupazioni dell'ultimo Trilling. Nella società opulenta l'arte non viene più apprezzata o goduta, ma *consumata*, come se si trattasse di un oggetto di lusso. Al principio di piacere — nella sua accezione romantica come la definisce Wordsworth o, prima ancora, secondo la casistica del Sublime — si sostituisce quello di gratificazione, secondo una ovvia terminologia psicanalitica, all'eroe l'anti-eroe. Il piacere diviene un « bene specioso », la cui distruzione, asserisce Trilling, sembra essere uno dei principali assunti della letteratura della nostra età. Si perviene così poco per volta alla negazione e al pessimismo. <sup>(11)</sup>

Inquietudini non meno acute e persino drammatiche ma di natura non dissimile sono presenti con tutta evidenza negli ultimi scritti teorici del Matthiessen, e suscitano una serie di interrogativi rimasti senza risposta, ai quali la tragica scelta finale dello studioso americano aggiunge una angosciosa risonanza. Matthiessen affermava nel '49:

« La duplice qualità dell'esperienza totale del proprio tempo e della capacità di valutarlo in relazione ad altri tempi è ciò che il critico deve sforzarsi di raggiungere, se egli deve essere in grado di discernere e di esigere le opere d'arte *di cui più abbiamo bisogno*. La più matura funzione del critico sta in definitiva in quella esigenza ». <sup>(12)</sup>

L'*impasse* non potrebbe essere più netta, anche se sin qui ci siamo riferiti ad alternative che riguardano l'esercizio della critica letteraria soltanto indirettamente, pur se si tenga presente, come faceva notare a suo tempo il Wellek, che il termine *Literary Criticism* possiede in America una maggior latitudine rispetto all'uso europeo, in quanto comprende spesso anche l'esame

<sup>(11)</sup> LIONEL TRILLING, *The Fate of Pleasure*, nella « *Partisan Review* », XXX, 3, Summer 1963, pagg. 167-191. La crisi di Trilling riflette quella stessa del gruppo della rivista di cui egli è stato sempre una fondamentale presenza. Il saggio andrebbe riscontrato con il capitolo sul piacere — anch'esso sotteso da premesse psicoanalitiche oltre che comportamentistiche — contenuto nei *Principles of Literary Criticism* di I. A. Richards. (Se ne veda l'edizione italiana a cura di Elio Chinol, Torino, Einaudi, 1961, pagg. 70-4). Naturalmente l'esempio più corrente di cultura di consumo si ritrova nei *mass media*, contro i quali, sulla stessa rivista, tuonò a suo tempo Dwight Macdonald. Si noti che tra i giovani critici, i due più affermati discepoli di Trilling, Steven Marcus e Norman Podhoretz, tendono a mettere in dubbio addirittura l'autonomia della critica letteraria in quanto tale.

<sup>(12)</sup> F. O. MATTHIESSEN, *The Responsibilities of the Critic*, in « *Michigan Alumnus Quarterly Review* », 1949, raccolto postumo con altri saggi sotto lo stesso titolo (New York, Oxford V. P., 1952, pagg. 3-18). Il corsivo è nostro. Come si sa, Matthiessen si uccise nell'aprile del 1950.

e la discussione della teoria letteraria e in genere dell'estetica. Come rilevava il Placido in un suo studio sulla critica letteraria contemporanea negli Stati Uniti, non si può far a meno di utilizzare come punto fondamentale di riferimento la più ricca e articolata esperienza in questo campo, vale a dire il *New Criticism*, anche se esso sembra a taluni abbia ormai esaurito il suo ciclo. Abbiamo già osservato che questo è, in definitiva, il bersaglio preferito della polemica dei « ribelli » come Shapiro o Jarrell. <sup>(13)</sup>

Per chi tenti un riepilogo del significato e delle caratteristiche essenziali del *New Criticism* americano, un *point de repère* indispensabile sarà necessariamente da considerare il fortunato volume di William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, e in particolare l'ultimo capitolo, con la capitale distinzione tra « appreciative critic » e « analytic critic ».

Difatti, se la critica di T. S. Eliot, come quella di I. A. Richards, reca un contributo risolutivo di chiarificazione in termini di oggettività (e qui critica e poetica ancora una volta appaiono complementari, come nella classica definizione del « correlativo oggettivo »), essa segna il passo quando si tratta di definirsi nelle proposizioni metodologiche immediate, senza le quali si rimane a una fase di generica indicazione. Se Eliot si dichiara d'accordo con Richards sul fatto che di una poesia non conta ciò che *dice*, ma ciò che è; se insiste sul rilievo che « la speculazione critica, come quella filosofica e come la ricerca scientifica, dev'essere lasciata libera di seguire il suo corso, né le si può chiedere di mostrare risultati immediati », ci offre poi in genere una verifica pratica che gioca fundamentalmente sulla nozione di « gusto », di « emozione », di « sensibilità »; l'immagine forse più nota e citata dello Eliot critico, vale a dire che Donne era in grado di percepire il pensiero come si fa col profumo di una rosa, rimane peraltro prigioniera del triangolo magico che ha quei termini come vertici. Il pensiero come esperienza; il

---

<sup>(13)</sup> L'accenno al Wellek si riferisce a *Theory of Literature*, scritto in collaborazione con Austin Warren, New York, Harcourt-Brace, 1942 (se ne veda la versione italiana di P. L. Contessi, *Teoria della letteratura*, Bologna, ediz. del « Mulino », 1956). Il saggio di Beniamino Placido si intitola *La critica americana contemporanea*, ed è apparso in « Studi Americani », 8, 1962, pagg. 293-356.



1 - Giorgio Morandi: *Natura morta* (1955)



2 · Giorgio Morandi: *Natura morta* acquerello (1960)

pensiero che modifica la sensibilità, e, per converso, la crisi della dissociazione della sensibilità, sono proposizioni che rivelano i limiti delle formulazioni eliotiane. <sup>(14)</sup>

Nel saggio del '23 sulla funzione della critica, Eliot additava nel paragone e nell'analisi i due suoi strumenti più diretti ed efficaci, ma egli rimase successivamente ancorato a premesse tanto generiche, senza mai metterle alla prova fino alle estreme conseguenze. E invece, dopo che tali premesse erano state portate innanzi da altri, e senza dubbio esasperate e ridotte talvolta a pura esercitazione retorica, nel '56 — in un saggio cui si accennava prima — Eliot prendeva posizione contro gli apprendisti stregoni e, cercando di fissare dei limiti precisi alla critica come comprensione della poesia, rammentava la necessità dell'equilibrio della comprensione stessa con la nozione di godimento. Al tempo del primo saggio (quello appunto del '23) gli era sembrato che l'accento si dovesse mettere sul primo termine, ma ora gli squilibri prodottisi nella pratica dell'esercizio critico lo inducevano a un'opera di risistemazione che rivalutasse il secondo — il quale è poi, a ben vedere, lo stesso principio di piacere che Trilling vede frantumarsi o capovolgersi nello scritto cui abbiamo avuto occasione di riferirci. <sup>(15)</sup>

E dunque, se necessitiamo di una motivazione dell'analisi, è nel libro di Empson che la troveremo: allo stato di filiazione da Richards, ma esercitata persuasivamente sui testi e in gran parte alleggerita delle remore psicologiche e comportamentistiche le quali frenano spesso il Richards dei *Principles*. A Richards la nuova critica deve, naturalmente, l'invito a cercare l'autonomia dell'opera d'arte, in quanto il suo linguaggio si differenzia per esempio da quello delle scienze, ma anche e soprattutto la sua coerenza interna — che è insieme coerenza strutturale e di linguaggio — e in definitiva il suo significato. *Meaning* è per Richards la parola chiave, mentre *sensibility* lo è per Eliot. E da Richards il *New Criticism* ha ricavato, di parole chiave, tutta

<sup>(14)</sup> Ci riferiamo qui prima a *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, che è del '33, poi al saggio sui poeti metafisici, che è invece del '21. La traduzione di alcuni termini, come « *sensibility* », è per forza di cose un'approssimazione, date le diverse sfumature della parola originale.

<sup>(15)</sup> *The Frontiers of Criticism* è raccolto in *On Poetry and Poets*, apparso nel '57. Eliot usa come riferimento il libro di John Livingston Lowes sulla poesia di Coleridge, *The Road to Xanadu*, che è peraltro un eccellente esempio di ricerca e di sistemazione tematica e delle fonti.

una serie, che hanno contribuito a originare il primo elementare vocabolario di quella che è divenuta poi una vera e propria sistematica: « tone », « sense », « texture », « structure », e così via. <sup>(16)</sup>

Empson, definendo la nozione di « ambiguità », suggeriva un'analisi insieme di struttura e di significato, legata al presupposto di una pluralità di ciò che Richards e Ogden presero a chiamare « segno » in *The Meaning of Meaning*, consentendo così di sbloccare la critica dalla ricerca sterile di una « spiegazione » monodirezionale, e liquidando i residui equivoci che potevano permanere su una interpretazione « emotiva » della poesia. Sarà allora opera d'arte, fondamentale, quella in cui la coerenza interna è autentica e conchiusa; spetta al critico analitico (che in effetti risulta implicitamente l'unico critico anche sul piano del giudizio di valore) e non al critico dogmatico, « appreciative », di chiarire al lettore non in che misura l'opera sia bella o no, ma se e come essa è risolta, coerente, « funzionante », innanzi tutto indagandone e spiegandone le caratteristiche strutturali. Così, in relazione alla critica eliotiana, spetta ad Empson insistere sul fatto che l'elemento conoscitivo ha la prevalenza su quello emotivo, affermazione questa su cui i nuovi critici americani non possono che trovarsi d'accordo. Tale, infatti, il senso della teoria della « critica ontologica » di John Crowe Ransom, per il quale il termine « struttura » ha importanza determinante; tale, a ben vedere, la definizione di Cleanth Brooks della poesia come linguaggio del paradosso, anche se poi proprio Brooks non ha mancato di avanzare serie riserve sulla persistenza in Empson di residui psicologistici. <sup>(17)</sup>

Per questo motivo una delle personalità di punta della nuova critica americana, John Crowe Ransom, dichiarava nel '38 di accostarsi all'opera critica di Empson « con ammirazione, e anche con cautela ». Difatti, « ogni poesia è una nuova poesia, ed ogni analisi è probabilmente l'occasione per un nuovo allargamento della teoria allo scopo di farle fronte. La poetica

<sup>(16)</sup> La trattazione cui ci riferiamo si trova soprattutto in *Practical Criticism*, che è del 1929.

<sup>(17)</sup> Le riflessioni sul rapporto tra i due elementi (« cognitive » ed « emotive ») sono approfondite nel terzo libro, in ordine cronologico, di Empson, *The Structure of Complex Words*, che è del 1951. Le riserve di Brooks cui si accenna sono contenute in *Literary Criticism: a Short History*, scritto in collaborazione con W. K. Wimsatt (New York, Knopf, 1958), e che per ovvie ragioni va esaminato e valutato per ciò che vuol essere, cioè un libro di tendenza.

non sarà mai definitiva e completa nel modo in cui aspirano ad esserlo la maggior parte delle scienze». <sup>(18)</sup>

In Empson — che sicuramente non possiede, ed è questo al tempo stesso uno dei suoi limiti ed uno dei suoi punti di forza, ancoraggi culturali della ampiezza e della complessità dei nuovi critici americani, ma si fonda generalmente su un modo di conoscenza empirico affidato all'« assaggio » che talvolta diviene ironicamente gioco — non si trova questo soltanto. Una lettura accurata dei *Seven Types* mostra abbastanza agevolmente (si pensi al settimo capitolo, con il significativo accostamento di Herbert con Hopkins) quale sia la sua teoria della poesia, al di là della « ability to function », per usare un riferimento a lui posteriore: l'ambiguità non è un espediente o una categoria retorica, ma la più appropriata rappresentazione del conflitto dell'*io*, la antinomia che riflette la tragedia della condizione umana nei suoi rapporti con la natura e con l'essere. <sup>(19)</sup>

I nuovi critici, o almeno la maggior parte di essi, non ritennero probabilmente disponibile questa parte della problematica empsoniana, in quanto si riallacciarono piuttosto alla metafisica eliotiana; meno che meno ritennero di raccogliere quella che è in effetti la parte più caduca della sistematica di Richards, e cioè il suo utilitarismo pratico, le sue proposte di impronta benthamiana per il progresso dei rapporti della comunità. Sicuramente, il loro contributo reca l'impronta di un maggior rigore, di una più sottile e pur autonoma rielaborazione di una lezione venuta in gran parte — ma è questo un dato ricorrente nella storia della civiltà americana — dall'Europa. L'invito all'analisi diretta, al chiarimento sul piano gnoseologico, si giustificano e si comprendono facilmente in riferimento alla poesia inglese e americana degli Anni Venti e degli Anni Trenta, la quale esigeva in definitiva

<sup>(18)</sup> La prima citazione è tratta da *Mr. Empson's Muddles*, nella « Southern Review », 4, Autumn 1938, pagg. 323-4. La seconda da un editoriale della « Kenyon Review », una delle riviste di tendenza dei nuovi critici, apparsa nel numero 3, Winter 1941, pag. 96.

<sup>(19)</sup> Uno dei pochi approfondimenti di questo punto chiave è nello scritto di PAUL DE MAN, *Impasse de la Critique formaliste*, in « Critique », 109, Giugno 1956, pagg. 483-500. Il saggio è peraltro molto diseguale nei suoi risultati. Va aggiunto che l'ultimo libro di Empson, *Milton's God*, del 1961, porta innanzi i presupposti ideologici dei *Seven Types*, in ovvia polemica con Eliot e contro una interpretazione « ortodossa » di ciò che a lui pare un conflitto tra uomo e Dio, nel quale la divinità appare nella luce crudele di un « potere barbarico » e di una pseudo giustizia che può suscitare, come suscita, secondo Empson, nel *Paradiso Perduto*, un senso di « freddo orrore ». Soltanto a questo patto Empson ritiene si possa recuperare e non travisare il significato della poesia di Milton.

una simile qualificazione, e in taluni casi addirittura la proponeva, come avvenne per le note di T. S. Eliot alla *Waste Land*. Va però aggiunto che alle spalle del *New Criticism*, come di Richards, sta l'esempio di oltre un secolo di critica letteraria che ha il suo punto focale in Coleridge; un esempio che vale non soltanto in quanto contiene molte delle premesse e delle giustificazioni che la nuova critica fa proprie, ma anche le inclinazioni extra-letterarie se non addirittura sociali proprie appunto di Richards. <sup>(20)</sup>

La generazione dei nuovi critici americani, innestandosi sul tronco di una tradizione fondamentale inglese, contribuì a provocare una forma di chiarificazione interna, ad eliminare proposizioni ed atteggiamenti occasionali, e soprattutto ad esprimere un linguaggio critico più rigoroso e sorvegliato. Ma anche la stagione del *New Criticism* è stata relativamente breve, ed oggi risulta agevole constatare quanti problemi sono rimasti sul tappeto.

La nuova prospettiva grazie alla quale siamo in grado di tentare ormai un consuntivo di circa tre decenni di critica letteraria negli Stati Uniti ci conferma definitivamente che il *New Criticism* è una definizione di comodo, largamente imprecisa e praticamente non verificabile: a stretto rigor di logica non si tratta neppure di un'ipotesi di lavoro. A parte la « nuova critica » che ebbe come banditore lo Spingarn nel primo decennio del secolo e che altro non fu se non una filiazione americana del crocianesimo, la definizione trae origine dal volume di John Crowe Ransom (appunto *The New Criticism*) oggi introvabile se non in alcune biblioteche, e mai ristampato, dopo l'unica edizione del '41, perché ripudiato dall'autore. Ma il libro di Ransom faceva il punto su alcuni critici, a cominciare da T. S. Eliot, e non lo si può affatto considerare come un'opera programmatica. Se si eccettua l'unico tessuto connettivo costituito dall'«agraianesimo» dei critici del Sud — segnatamente Ransom e Tate in un primo tempo, poi Cleanth Brooks (e soltanto in certa

<sup>(20)</sup> Su questo aspetto dell'opera di Richards è bene leggere il saggio di RAYMOND WILLIAMS nell'eccellente *Culture and Society*, Londra, Chatto and Windus, 1958, pagg. 244-251. Val la pena di notare che il secondo libro di Empson, *Some Versions of Pastoral*, prosegue il discorso del primo allargando di molto l'area per così dire sociologica, e che l'autore accetta in qualche misura proposizioni vicine alla critica letteraria di filiazione marxista. Kenneth Burke, accennandovi nella sua *Philosophy of Literary Form*, che è del '41, considera tale allargamento come un fattore positivo e stimolante.

misura Robert Penn Warren) — è ormai luogo comune osservare e puntualizzare le differenze profonde che corrono tra Ransom, Tate, Brooks da una parte e Blackmur o Burke dall'altra. Tutti sono — è il caso di dirlo? — dei critici del genere che Empson chiama analitico, tanto è vero che a molti di loro, come allo stesso Empson, è stato mosso l'appunto piuttosto futile che la tecnica di indagine e il metodo di lavoro proposti possono venir usati indifferentemente per Shakespeare o per un romanziere d'appendice. (Di Empson è stato detto pure che si comporta come il bambino che spacca l'orologio per vedere com'è fatto dentro). Per tutti il terreno di indagine è, od è stato nel momento di maggior impegno, la poesia; per tutti la poesia è — secondo la precisazione di Ransom riprodotta e accettata da Jakobson — essenzialmente linguaggio. Il loro vocabolario critico è in parte comune, anche se Blackmur sostiene con maggior civetteria la parte dello stilista e del saggista nella tradizione inglese, non di rado con abbandoni alquanto barocchi (ma *Language as Gesture* è certo un risultato di primissimo ordine anche sul piano della scrittura) e se Burke mostra una voracità per i chimismi verbali un poco joyciana: termini come « strategy » — che designa appunto la coerenza interna, l'equilibrio logico e formale di un testo — come « texture », come « context », come « tension », sono comuni alla maggior parte di loro. <sup>(21)</sup>

Anche le scelte negative dei nuovi critici possiedono un netto valore indicativo. Mentre, infatti, essi sono attratti dalla poesia metafisica, dallo Shakespeare poeta, da Dante — sul filo di indicazioni eliotiane — hanno mostrato sempre un tiepido interesse per la narrativa, specie quando essa offriva poche occasioni di un riscontro agevole. E quindi il naturalismo francese è stato generalmente ignorato; tra i contemporanei soltanto Faulkner ha meritato consistentemente la loro attenzione; la cultura popolare non è

<sup>(21)</sup> L'indicazione di Ransom non autorizza a considerare i *New Critics* come degli strutturalisti. L'analisi verbale è in loro sempre subordinata a una ricerca fondamentalmente gnoseologica: l'obiettivo rimane il « meaning », e in funzione subordinata il fonema (ciò che li ha indotti, come Ransom, a sottili ricerche metriche). Nessuno di loro è propriamente un linguista o si serve di una metodologia che dalla linguistica derivi. Anche se Jakobson ha mostrato di gradire la definizione di Ransom e di accettarla, egli ed il suo gruppo sono rimasti del tutto isolati, vera e propria monade senza finestre, come del resto Spitzer. (Il riferimento di Jakobson si trova nel saggio *Linguistics and Poetics*, compreso nella raccolta *Style in Language* curata da T. A. Sebeok, Boston, M. I. T. Press, 1960, pagg. 350-377).

stata mai presa seriamente in considerazione in quanto sospetta per così dire di impurità, per cui uno scrittore del peso di Mark Twain non è praticamente mai esistito agli occhi dei nuovi critici, la cui scelta positiva è stata invece Henry James. Nella sua indagine sulle « Prefazioni » di James, Blackmur ha definito il proprio metodo d'indagine « chirurgico », giacché egli si è in effetti servito, con eccellenti risultati, di una tecnica paragonabile alla dissezione. Ma si tenga a mente un paragrafo tra i più caratteristici di Robert Penn Warren:

« La poesia è come il mostruoso Orillo nell'*Orlando Innamorato* del Boiardo. Quando la spada tronca un membro qualsiasi del mostro, il membro si riattacca immediatamente al corpo, e il mostro è più temibile che mai. Ma la poesia è anche più temibile del mostro, giacché l'avversario di Orillo alla fine ottenne la vittoria grazie a una prova sorprendente di destrezza: tagliò entrambe le braccia del mostro e in un batter d'occhio le afferrò e le gettò nel fiume. Il critico che con vanagloria è convinto che il suo metodo spieghi la poesia, esaurisca la poesia, tenta di emulare questa destrezza; egli crede di essere in grado pure lui di vincere gettando le braccia troncate nel fiume. Ma è condannato a fallire. Né il fuoco né l'acqua basteranno a impedire che le membra mutilate si ricongiungano al tronco mostruoso. C'è un modo solo di conquistare il mostro: bisogna divorarlo, ossa, sangue, pelle, tessuti e cartilagini. E anche allora il mostro non è morto, perché vive in voi, lo avete assimilato, e voi siete diversi, e in certo modo mostruosi anche voi, perché lo avete divorato.

Così il mostro vincerà sempre, e il critico lo sa. Egli non vuol vincere. Egli sa di dover sempre dar la replica al mostro. Tutto ciò che egli vuol fare è di dare al mostro — il componimento — un'occasione di esibire ancora il suo potere miracoloso, che è la poesia ». <sup>(22)</sup>

Al di là delle differenze spesso anche profonde tra i cosiddetti nuovi critici, il punto d'incontro sta in questo tipo di aggressione al testo, inteso nella sua più totale autonomia, e posto deliberatamente in una condizione

---

<sup>(22)</sup> ROBERT PENN WARREN, *Pure and Impure Poetry*; conferenza tenuta a Princeton nel 1942. Noi citiamo dai *Selected Essays*, New York, Random House, 1938, pag. 3. Il Warren, tradito probabilmente dalla memoria, scrive Orillo anziché Orrilo.

del tutto storica, per coglierne le strutture, le scansioni, i simboli, le ambiguità o le ironie, la coerenza e l'equilibrio — come rileva Ransom — tra « contesto » e « struttura » (« texture » e « structure »). E Cleanth Brooks, riassumendo i punti cardinali della metodologia del « nuovo critico » (per il quale non a caso accetta il termine di formalista) dichiara fra l'altro che:

«La preoccupazione fondamentale della critica riguarda il problema della unità...

...la forma è significato.

...la letteratura è in ultima istanza metaforica e simbolica.

...il generale e l'universale non vengono assunti tramite l'astrazione, ma raggiunti attraverso il concreto e il particolare».

Di conseguenza:

«La letteratura ha molti “usi”, e i critici ne propongono di nuovi, alcuni dei quali stimolanti e vistosi. Ma tutti i multiformi usi... stanno in definitiva nella conoscenza di ciò che una data opera “significa”. Quella conoscenza è fondamentale». <sup>(23)</sup>

Il critico formalista — rileva ancora Brooks — non ignora l'elemento storico o biografico che riguarda l'opera d'arte, ma « si interessa fondamentalmente dell'opera in sé ». In altre parole, rispetto al punto di partenza richardsiano e anche emersoniano si è attuata un'operazione in chiave riduzionistica. Richards aveva scritto nel '26 in *Science and Poetry* che « il compito del poeta ... sta nel dare ordine e coerenza, e quindi libertà, a una somma di esperienze ». Senonché Richards, che senza abbandonare del tutto le sue premesse psicologistiche, si porterà gradualmente sul terreno dell'analisi del linguaggio, lascia ai « nuovi critici », appunto in *Science and Poetry*, uno dei suggerimenti fondamentali: la indicazione, cioè del rapporto tra « poetry » e « belief », vale a dire del valore formale e di quello problematico nell'opera d'arte. Le elucidazioni, le *explications de texte* del *New Criticism* si appuntano segnatamente a questo (nel saggio sulla critica ontologica di Ransom esiste persino un diagramma che illustra i rapporti tra « significato determinato »,

<sup>(23)</sup> CLEANTH BROOKS, *The Formalist Critic*, quinta parte del simposio *My Credo*, nella « Kenyon Review », XIII, 1, Winter 1951, pagg. 72-81. Naturalmente la parola « uso » ha qui lo stesso senso che si trova nel titolo della già citata opera di T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Nel chiuso vocabolario dei « nuovi critici » i rimandi eliotiani sono frequenti.

« significato indeterminato », « suono determinato » e « suono indeterminato », con la conclusione che forse « un'esame della poesia condotto secondo queste indicazioni potrebbe in definitiva svelare il segreto della sua strana e pur tenace esistenza come genere di discorso diverso da qualsiasi altro ». Ma allora si nota agevolmente che la critica si definisce da un lato come precettistica *ante litteram*, tesa a circoscrivere, e quindi a ridurre, una dimensione sostanzialmente normativa — ciò che tradisce le sue intatte radici romantiche, l'asse Coleridge-Hegel sul quale gli altri apporti, dalla psicanalisi alla *Gestalt* dal marxismo al bergsonismo o all'estetica crociana, si innestano — e insieme, o accanto, in singolare e talvolta inquieta convivenza, l'ambizione, come dice Warren, di dare la replica all'opera d'arte, di rifarne in concorrenza il cammino; infine, giacché la metafisica è categoria d'obbligo nella letteratura americana, onde l'esercizio critico si colora di una connotazione decisamente rituale:

« Il critico non cessa mai di rimaner impressionato dalla bellezza del suo oggetto. *Egli comincia per un insorgere spontaneo di religiosità*, ed è indotto dal contagio dell'arte a una composizione sua propria ». <sup>(24)</sup>

La critica diviene dunque retorica nel senso classico della parola, e nel suo contesto si assommano lezioni nuove ed antichissime. L'avidità da parte dei « nuovi critici » in un simile processo di acquisizione li ha indotti alla « riscoperta » di Aristotele (innanzitutto da parte di Ransom e di Burke), di Longino (lo prova, tanto per fare un esempio, il saggio di Tate sull'argomento); di Dante — per il tramite di Eliot — come ideale di realizzazione totale in poesia, di supremo equilibrio tra « poetry » e « belief », tra forma e significato, tra simbolo e allegoria; di Hegel (la riutilizzazione da parte di Ransom del principio di « universale concreto »); di Bentham (largamente ripreso da Kenneth Burke, oltre che, naturalmente, da Richards).

Talvolta, giacché alcuni dei « nuovi critici » sono anche poeti, il discorso si pone come una serratissima alternativa di scambi, di sondaggi che passano dall'una all'altra delle due esperienze: il risultato probabilmente più indicativo, nei suoi pregi e nei suoi limiti, in questo senso ci pare rimanga, di

<sup>(24)</sup> JOHN CROWE RANSOM, *The Literary Criticism of Aristotele*, in *Lectures in Criticism*, a cura di H. Cairns, New York, Pantheon, 1949, pag. 17. Traduciamo un poco approssimativamente, per forza di cose, « piety » con « religiosità ». Il corsivo è nostro.

Allen Tate, *Narcissus as Narcissus*, un dialogo acuto e appassionante tra poeta e critico, che, riuniti nella medesima persona, lavorano entrambi in completa armonia ma in completa autonomia al tempo stesso. Ma la circolarità dell'« universale concreto » dei nuovi critici tocca inevitabilmente la poetica e ricerca un ancoraggio ai principi.<sup>(25)</sup>

Come cercavamo di dimostrare prima, la metodologia dei « nuovi critici » si riallaccia a formulazioni che investono necessariamente la teoria letteraria, e in quanto si colloca per forza di cose accanto a un certo filone della poesia contemporanea, a Yeats, a Hardy, a Eliot (e non, o in misura irrilevante, a Frost o a Valéry, del quale ultimo si coglie qualche infiltrazione occasionale soltanto in Tate), essa è indotta a scegliere il suo terreno di azione, in senso inclusivo e in senso esclusivo. Di qui la sua inclinazione per i poeti metafisici o per Dante, e la sua diffidenza per il neoclassicismo. Ransom, partendo da uno spunto richardsiano, osserverà allora che, dopo la stagione della lirica elisabettiana e di quella metafisica, la poesia inglese vide l'avvento di « un monopolio dello spirito scientifico », che Bacone promosse e Hobbes completò, e che in termini immediati significò l'indebolimento della metafora, l'insistenza sulla semplicità e la chiarezza, l'eliminazione dell'ironia e del « wit ». Riprendendo i rilievi di Ransom, Cleanth Brooks dichiara che la rivolta romantica tentò di svincolare la fantasia (« imagination » è parola chiave per i romantici inglesi e in particolare per Coleridge) ma non giunse alle estreme conseguenze, perché « attaccando la concezione neoclassica della poetica, tendeva a offrire nuovi oggetti poetici piuttosto che scalzare del tutto la concezione di un particolare materiale poetico ». La liberazione completa spetta dunque alla poesia contemporanea, l'« unione », cioè, « dell'elemento intellettuale con quello emotivo ». <sup>(26)</sup>

<sup>(25)</sup> Si veda la traduzione del saggio di Tate nell'« Approdo Letterario », 23-25, a cura di A. Rizzardi, col titolo *Narcisso alla maniera di Narcisso*. Un raffronto assai fruttuoso e ancora da tentare si potrebbe suggerire tra prove come questa e certi esperimenti analoghi impostati, secondo premesse formaliste, da Maiakovski.

<sup>(26)</sup> CLEANTH BROOKS, *Metaphysical Poetry and Propaganda Art*, in *Modern Poetry and the Tradition*, Univ. of North Carolina Press, pagg. 59-60. Secondo Brooks, il termine « propaganda » si può applicare estensivamente alla poesia in cui prevale l'elemento didattico, tipico, sia pure in forma diversa, sia del naturalismo neoclassico che del vittorianesimo e, più avanti, dell'arte populista o « impegnata » largamente diffusa attorno agli anni Trenta. Su questo punto concorda sostanzialmente anche Kenneth Burke. Ransom è più rigido di Brooks, e avanza riserve sullo Shakespeare dei *Sonetti* giacché, rispetto a Donne, gli pare inferiore in quanto legato a determinate convenzioni e incapace a raggiungere la coerenza strutturale e metaforica del poeta metafisico.

Se ci si vuole documentare a fondo su questa precettistica, basta rifarsi allo smontaggio di alcuni esemplari testi romantici cui si sono dedicati critici come appunto Brooks o Burke, scegliendo l'*Ode a un'urna greca* di Keats, con la memorabile equazione tra poesia e verità. Partendo da un generico e non sviluppato rilievo di Eliot sul fatto che l'equazione shakespeariana « la maturità è tutto » si giustifica mentre quella keatsiana suona come una zeppa, essi hanno mostrato che appunto nell'inconsistente rapporto tra emozione e riporto intellettuale Keats manca di ottenere un risultato coerente; la sua « strategia » fallisce per difetto di motivazione. Se poi si sfoglia un libro di testo universitario come *Understanding Poetry*, di Brooks e Robert Penn Warren (che è del 1938 e ha incontrato immensa fortuna, con numerosissime ristampe) si osserva uno sviluppo pratico e sperimentale dei dettami del *New Criticism* di cui abbiamo trattato. Non vi si trova soltanto una suddivisione sistematica dei « materiali poetici » e una trattazione sperimentale di alcuni tropi, come la metrica, il tono, le immagini, la metafora, ma anche una serie di verifiche pratiche le quali intendono chiarire allo studente perché e come un componimento sia riuscito o, all'opposto, manchevole. <sup>(27)</sup>

I « nuovi critici » posson dunque esser divisi su taluni presupposti ideologici, ma si accordano sulla tecnica dell'indagine. Così, se Richard P. Blackmur appare meno perentorio e lascia più margine di un Ransom nella sua teoria del linguaggio come gesto, se dichiara paradossalmente che la critica « è il discorso formale di un dilettante », insiste non senza ironia sul fatto che un critico, « come ogni teologo ed ogni filosofo, è un casuista suo malgrado », e che la critica « non è luce, ma un processo di elucidazione ». E ancora, con una formulazione che sembra anticipare Barthes:

« Lo stile è la qualità dell'atto di percezione ma è puro gioco e non può commuoverci se non si sposa nel ritmo all'urgenza della cosa percepita: o fino a che... il comportamento si trasferisce nelle parole e canta... C'è

---

<sup>(27)</sup> L'analisi di Keats è condotta da Brooks in *Keats's Sylvan Historian: History Without Footnotes*, raccolta in *The Well Wrought Urn*, New York, Harcourt-Brace, 1947; da Burke in *Symbolic Action in a Poem by Keats*, che si trova nel volume *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, 1945.

una qualità zero nello stile grazie alla quale sembra proiettare, in quanto la contiene, l'infinità dei numeri. Per esempio: «Medallion,, di Pound: un canto di sillabe».

È per questo che si può parlare di «performance» quando la poesia si realizza; il critico porta alla luce i mezzi con i quali una simile «performance» si è attuata, e grazie ai quali si può dire che nell'opera d'arte «la conoscenza ci giunge come un'esperienza estetica». <sup>(28)</sup>

Ci sentiremmo di dire altrettanto del lussureggiante e fecondamente contraddittorio «sistema» di Kenneth Burke, che per ampiezza e novità si configura forse come l'esito più interessante e fecondo del *New Criticism*. Difatti, l'uomo «animale che usa simboli», secondo la definizione burkiana, si prospetta quale ritualizzatore della propria esperienza, nessuna parte di essa esclusa: dagli atti elementari, come il nutrirsi o il procreare, alla celebrazione di tali atti, alla risoluzione e purificazione sacrificale, e finalmente alla morte. Il succo ultimo delle dottrine di Burke si potrebbe semplicisticamente riportare alla sua affermazione che «se l'uomo è animale che usa simboli, qualche aspetto della realizzazione poetica deve riferirsi più direttamente alla sua natura specifica di usare i simboli, oltre alla sua natura generica di animale». <sup>(29)</sup>

L'immenso e talvolta scricchiolante, ma continuamente «aperto» sforzo di sintesi di Burke prende le mosse da Aristotele, per cui il principio di catarsi sta al centro della speculazione burkiana, per passare al filtro dell'idealismo tedesco e giungere a una rabescata utilizzazione della sociologia — con riporti marxisti — e della psicanalisi, per tacere del ricupero del realismo

<sup>(28)</sup> La prima e la terza citazione sono tratte rispettivamente da *A Critic's Job of Work*, in *The Double Agent*, New York, Arrow, 1935, e da *A Burden for Critics*, nella raccolta citata del Cairns, pag. 188. Il paragrafo sullo stile è in *Lord Tennyson's Scissors* apparso nella «Kenyon Review» dell'inverno 1952 e raccolto poi in *The Lion and the Honeycomb*, New York, Harcourt-Brace, 1955. Va osservato che, nel suo sforzo di sfuggire a ciò che chiama «monismo critico», Blackmur tende ad una utilizzazione di strumenti disparati ai fini dell'analisi. Ciò lo ha condotto gradualmente — e lo ha notato a suo tempo anche Ransom — ad elaborare una sorta di complessa retorica, con ampio margine per una serie di variabili, nella quale l'aggancio alle idee o ai principi generali si attenua di continuo rispetto al continuo arricchirsi della tastiera analitica in termini di accentuato empirismo.

<sup>(29)</sup> L'unico studio ampio e documentato su Burke è quello di LUCIANO GALLINO, *Kenneth Burke e la critica americana*, in «Studi americani», 3, 1957, pagg. 315-346.

di Bentham. La speculazione ontologica e teleologica di Burke, come ha rilevato opportunamente il Gallino, rifiuta il compromesso con i problemi contingenti dell'uomo per ricercare invece le sue giunture permanenti, che si ripropongono ciclicamente attraverso i secoli ma rimangono in sostanza le stesse, dal Libro della Genesi al *Portrait* di Joyce, dalle *Confessioni* di Sant'Agostino a Kafka. L'analisi dell'atto, aristotelicamente inteso, meglio si intende se come punto di partenza si userà il linguaggio: « logologia », e cioè studio della parola, parola - atto e parola - gesto, ha di recente chiamato il Burke il proprio metodo. La astoricità burkiana, pur se alquanto diversa da quella di un Ransom o di un Tate, vi si lega nel tentativo di sfuggire alle insidie e al condizionamento che l'uomo subisce nell'età dell'industrialismo e della burocratizzazione. La « logologia » possiederà dunque le stesse connotazioni e lo stesso significato, su un piano diverso, della teologia, ponendosi come, ci si perdoni il gioco di parole, teologia dell'uomo.

Naturalmente, per Burke l'azione simbolica è linguaggio-gesto, anche se in una forma più mitizzata che non in Blackmur. Ed è singolare rilevare coincidenze non accidentali ma comunque non comunicanti tra il « language as gesture » di Blackmur, il « gesture-speech » di Burke (con la loro matrice richardsiana, per cui essi sono in definitiva espressione e comunicazione) e la « signification gestuelle » di Merleau-Ponty: la *Phénoménologie de la perception*, va rammentato, è del 1945. <sup>(30)</sup>

Nella elaborazione di quello che Burke chiama il « poetic process » convergono elementi disparati ma in grado di pervenire a una precisa e interna organizzazione. Così, se la psicanalisi sarà in grado di chiarire la nascita e in particolare la germinazione del processo stesso (a patto però di rammentare che l'opera d'arte, pur con le caratteristiche del sogno nel momento del suo affiorare, è però, a differenza del sogno, sempre sotto il

---

<sup>(30)</sup> La teoria della « logologia » è in *The Rhetoric of Religion*, Boston, Beacon Press, 1961. Lo scritto sulla catarsi cui ci si riferisce sopra, *On Catharsis, on Resolution*, è apparso nella « Kenyon Review », XXI, 3, Summer 1959. Naturalmente, sia Burke che Blackmur, come già Empson (che non ne aveva fatto mistero) molto devono alle teorie sulla « parola-gesto » di sir Richard Paget, il quale peraltro era rimasto a una fase ancora limitata e per così dire grammaticale. Un altro sviluppo, parallelo a quello del *New Criticism*, della nozione di linguaggio-gesto nella sua connotazione simbolica e metaforica si trova nella definizione di « icona verbale » del Wimsatt.

controllo rigido e cosciente della mente dell'artista), l'antropologia spiegherà le fasi successive del suo ciclo naturale, e la semantica quelle del suo itinerario formale. Gli archetipi si comprenderanno allora soltanto attraverso una ricca spettroscopia, e l'opera d'arte dovrà e potrà essere discussa in termini di universali. Naturalmente, il rischio di Burke si è trovato e si trova più che mai nella immane difficoltà di tenere insieme le parti spesso in conflitto di quella che è una sorta di densissima e ribollente emulsione; o, come negli ultimi tempi, di pervenire, attraverso uno sforzo progressivo di semplificazione, a una serie di formule fisse che, dalla originaria e fertilissima sperimentality in cui si erano poco per volta definite, si trasformano in proposizioni rigidamente ipostatizzate e sterilmente « chiuse ».

Mito, metafora, simbolo, allegoria, sono, come si vede, termini familiari alla nuova critica, e la loro riutilizzazione ha assunto sfumature assai varie, fornendo anche l'anello di congiunzione con teorici della generazione successiva a quella dei « nuovi critici », come Frye e Wheelwright. Se il punto di partenza va additato nel *New Criticism*, la sua codificazione, sotto forma di una ripresa di principi del Cassirer, è nel libro della Langer, *Philosophy in a New Key*, che apparve nel 1942 ed ebbe molta fortuna negli Stati Uniti (è appunto la Langer ad additare nel simbolo la prima realizzazione, in termini metafisici, delle idee generali). Ma del simbolo e della teoria degli archetipi si appropriarono i critici di scuola freudiana (pensiamo agli *Archetypal Patterns in Poetry* della Bodkin, che è del 1934), mentre una esplorazione estremamente interessante e indicativa che teneva conto delle dottrine di impronta iniziatica dell'Ottocento e del primo Novecento e perveniva a una sorta di generale storicizzazione nell'uso del simbolo in letteratura diede vita al volume assai pregevole del Tindall, *The Literary Symbol*, pubblicato nel 1955 (per tacere dell'indagine del Feidelson sull'elemento simbolico nella letteratura americana dell'Ottocento, che ha aperto orizzonti nuovi specie per l'analisi di Melville e di Hawthorne).

Analogamente, certi presupposti di analisi del linguaggio sono stati ripresi e sviluppati per così dire parallelamente o lateralmente al *New Criti-*

*cism*, attraverso studi che riguardano in particolare la poesia, in taluni casi con risultati rilevanti: pensiamo ad Arnold Stein e a Josephine Miles. Ma il logorio interno della nuova critica americana di cui parlavamo prima ha mostrato aspetti non meno drammatici di quello della narrativa, e in un ciclo relativamente breve. La frattura tra due generazioni appare oggi netta e in certi casi irreconciliabile: ma la crisi della critica si accompagna significativamente a quella della letteratura creativa, al frantumarsi di strutture etniche e sociali in seno al tessuto stesso degli Stati Uniti, al precipitare di accentuati fenomeni di mobilità sociale e culturale.

Le manifestazioni di insofferenza di cui si son fatti interpreti Shapiro e Jarrell hanno un carattere fundamentalmente negativo e « know-nothing » termine che si potrebbe tradurre in italiano con « qualunquista ». Esse non suggeriscono alcuna soluzione di ricambio, ma rivelano peraltro una situazione di disagio largamente diffusa tra i giovani intellettuali americani.

Il *New Criticism* aveva dovuto difendersi, s'intende, anche in passato. La cosiddetta « scuola di Chicago » dichiarò a suo tempo una guerra spietata a Richards e ai suoi discepoli, rivendicando a sé l'unica autentica reinterpretazione dell'aristotelismo, nel nome di una ricerca erudita, filologica, con un diretto riferimento alla storia delle idee. <sup>(31)</sup>

Un autorevole « isolato » come Yvor Winters, d'altro canto, poeta e critico brillante anche se noto per alcune imprevedibili quanto sorprendenti follie nella valutazione diretta degli autori (che lo hanno portato ad esaltare scrittori e poeti di terz'ordine e a liquidare invece Hopkins o T. S. Eliot) non mancò di battere in breccia la « nuova critica », postulando un approccio più articolato e in certo modo eclettico. Il fatto che Winters goda oggi di un favore rinnovato sta non tanto nella sua insistenza sul fatto che la critica è in primo luogo verifica di principi, e quindi riferimento costante a verità assoluta, ma alla sua ininterrotta polemica contro la « nuova critica » nel nome di una rivendicazione di valori antiformalisti e di una dichiarata

---

<sup>(31)</sup> La raccolta più nota di scritti di critici del gruppo di Chicago, a cura e con prefazione del loro capo riconosciuto, R. S. Crane, è *Critics and Criticism*, Chicago U.P., 1952.

ostilità al tecnicismo della metodologia analitica. Ma, a parte la curiosa ripresa di motivi largamente superati — come certe categorie mutuare da Babbitt e dagli « umanisti » — Winters mostra, quando si impegna al di là della polemica nell'esercizio critico diretto, una preoccupante evasività terminologica e un pesante dogmatismo di impronta moralistica. Un empirismo non nuovo ha caratterizzato nel secondo dopoguerra la critica accademica, essa pure alla ricerca continua di agganci storici o comunque extra-letterari: si pensi a un libro importante come *Virgin Land* di Henry Nash Smith; senza parlare della persistente fortuna della critica a impianto biografico che ci ha dato il *Sinclair Lewis* di Mark Schorer e il *James Joyce* di Richard Ellmann, o dei riepiloghi, utili e sistematici quanto strumentali, del genere del *Craft of Fiction* di Percy Lubbock.

Non stupisce, piuttosto, che una *vox discors* provenga, e non soltanto oggi, dai critici che rivendicano la necessità del giudizio e che pongono in subordine l'analisi. Un'istanza simile ribadiva un qualificato critico accademico come Douglas Bush nello stesso numero della « Kenyon Review » che pubblicava lo scritto di Cleanth Brooks sul critico formalista; non diversamente mostra di pensare René Wellek, il quale già nella *Teoria della Letteratura* insisteva nel dichiarare che « un saggio che risulti puramente esegetico deve offrire, per la sua stessa esistenza, qualche sia pur minimo giudizio di valore... ». Di recente il Wellek è tornato ad affrontare la questione, riferendosi specificamente alla metodologia strutturalista: « L'analisi letteraria comincia dove l'analisi linguistica ha fine ». <sup>(32)</sup>

Ma è degno di nota che, nel 1963, in Europa un critico di punta come Roland Barthes riprenda invece, a suo modo le posizioni programmatiche del *New Criticism* americano sul fatto che dalla critica non ci si devono attendere « verità »; il critico « *ajuste* » esattamente come un artigiano: « la preuve critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à *découvrir* l'œuvre interrogée, mais au contraire à la *couvrir* le plus complètement possible par son propre langage ». <sup>(33)</sup>

<sup>(32)</sup> Lo scritto del Wellek compare come conclusione della raccolta citata a cura del Sebeok, pagg. 408-419

<sup>(33)</sup> Il saggio da cui citiamo è la versione originale di un contributo al *Times Literary Supplement* del 1963, e, con il titolo *Qu'est-ce que la critique*, è apparso in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Del resto, quando Northrop Frye lamenta che manchi « un vocabolario tecnico della scienza della letteratura », non fa che ricollegarsi al *New Criticism* ed a portarlo oltre. Ancora una volta ci troviamo di fronte, con la sua *Anatomy of Criticism*, a un'opera di poetica e di teoria letteraria più che di critica: come critico militante, Frye appare in genere meno a suo agio. La *Anatomy* (il titolo si rifà all'accezione inglese del Cinque-Seicento) è forse la prima e più ampia sistemazione di una possibile scienza letteraria che sia mai stata scritta, e, ad onta di qualche civetteria di linguaggio, va considerata come una pietra miliare. Il superamento del *New Criticism* sta nel sottile regime di rapporti che Frye addita, e che, se può e deve partire da una indagine analitica del testo e dell'opera d'arte, non può però considerarla finita in sé: in questo senso Frye si apparenta più che ad ogni altro a Kenneth Burke. E all'ultimo Trilling Frye risponde in anticipo:

« Il concetto di arte come qualcosa che ha una relazione con la realtà, che non è né diretta né negativa, ma potenziale, risolve definitivamente la dicotomia tra piacere e istruzione, tra stile e messaggio ».

Nella dialettica tra arte archetipa e organizzazione formale il Frye tenta acutamente di superare le secche sulle quali aveva minacciato di arenarsi la « nuova critica ». Grazie alla sintesi, e cioè all'arte anagogica:

« ...la natura non è più il contenente ma il contenuto, e i simboli universali archetipi... non permangono più come barriere che l'uomo erge dentro la natura, ma sono essi stessi forme della natura ». <sup>(34)</sup>

Ma, nonostante le premesse tanto esplicitamente dichiarate, Frye non sembra affatto preoccupato di fornirci una metodologia di autentico rigore scientifico: al contrario, il fascino delle sue pagine meglio risolte sta soprattutto nei tentativi talvolta disordinati e persino gratuiti di esplorazione, nelle frantumazioni cui determinati testi vengono spietatamente sottoposti, quasi che, per una inevitabile esigenza di laboratorio, la scomposizione risultasse necessaria o addirittura desiderabile. Eppure, proprio allora si defi-

<sup>(34)</sup> *Anatomy of Criticism* è del 1957. Citiamo dalla versione italiana di due capitoli, a cura di Sandro Stratta, apparsa in « Cratilo », 2, luglio 1963, e 4 dicembre 1963.

niscono gli aspetti più persuasivi di una intrapresa che di primo acchito lascia sicuramente perplessi: quando, cioè, egli batte in breccia una concezione sterilmente unitaria per suggerire invece una qualificazione pluralistica — pur se arbitraria e apparentemente caotica — dell'opera d'arte. È il Frye del *Well-Tempered Critic*, che vuole in primo luogo evitare « il morbido antagonismo tra il raffinato elegante e grossolano permaloso ». La via da percorrere a ritroso è però la più difficile per Frye, il quale, partito dal presupposto dell'unità dell'opera d'arte nella sua molteplicità strutturale, incontra ostacoli innumeri quando, attuata la frantumazione, deve — proprio come suggeriva Robert Penn Warren — ricomporre le parti del gigante smembrato, attraverso un *jeu de patience* arduo e talora illusorio. Inoltre, il suo riferirsi a una serie di principi primi che sembrano persistere rispetto all'opera d'arte e che essa imita (come voleva già Ransom) o ai quali chiede soccorso e conforto nella fase della germinazione, per poi confrontarsi con loro e specchiarsi, rischia di chiudere il sistema e di conferirgli, in ultima istanza, una rigidità a suo modo tolemaica: la *Anatomy* è un nuovo *Sublime*.

Nel perseguire la sua sistemazione enciclopedica, Northrop Frye va oltre i limiti consueti della critica letteraria, servendosi di dati ricavati da altre discipline, e rifacendosi a una serie di procedimenti scientifici. Analogamente si è comportato Philip Wheelwright quando, riprendendo termini già largamente usati, come « archetipo » o « emblema », si è spinto ad una ricca serie di approfondimenti nella direzione dell'antropologia e dell'arte popolare, oltre che dell'etnografia. Così l'analisi semantica si nutre di apporti che le consentono un giro d'orizzonte infinitamente più agevole e persuasivo. Wheelwright, naturalmente, non ha scoperto nulla di nuovo: sappiamo bene dell'influenza di Fraser o della Weston sulla eliotiana *Waste Land*; egli ha però proseguito e sistematicamente proposte nuove e men nuove; al di là, per parafrasare l'ultimo e chiuso Eliot, le frontiere della critica. Nel suo libro disturba un certo tono esoterico che pare un lascito anacronistico di una temperie primo-novecentesca, quella stessa che fu familiare

al giovane Yeats. Ma andando alla radice della sua problematica, ci si accorge come *The Burning Fountain*, nel suo esame rifratto della spettroscopia di un *continuum* universale, della grande circolarità dell'esperienza umana, si avvicini ad esperienze europee non troppo dissimili. L'indagine nelle sue diverse parti di un solido *unicum* ci riporta infatti a Lévi-Strauss:

«...pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant». <sup>(35)</sup>

L'influsso della filosofia della scienza, da Bronowski a Polanyi, ha aperto la strada a correnti che insistono sulla necessità di allargare i confini tradizionali della critica grazie a consistenti « prestiti » scientifici, ben più definiti e individuati di quelli utilizzati in passato. Questa esigenza spiega prese di posizione sulla opportunità, ad esempio, di una riconsiderazione « biologica » del pensiero che si incontrano nel libro di una seguace di Polanyi, Elizabeth Sewell, intitolato *The Orphic Voice* (1961). Il mito di Orfeo, scelto come riferimento polare, suggerisce appunto un approccio nel quale « linguaggio e intelligenza, poesia e biologia si incontrano e si influenzano a vicenda »; difatti il mito perde il suo significato e la sua importanza se vien separato dall'esplorazione dei suoi rapporti con il mondo naturale nel quale si realizza.

La critica letteraria non subisce quindi una perdita di autonomia, ma un preciso ridimensionamento. A questa esigenza sembra che i « nuovi critici » non sappiano provvedere conclusivamente. L'ultimo Ransom, quello del critico come « human anthropologist », sembra velleitario e preoccupato soltanto di tenere il passo con le nuove generazioni, col risultato di scivolare pericolosamente su posizioni superate e persino combattute a suo tempo dal *New Criticism*, come quelle degli « umanisti » Babbitt ed Elmer More. Della curiosa involuzione moralistica di Brooks già si disse.

---

<sup>(35)</sup> *The Burning Fountain* è apparsa nel 1954. La citazione da Lévi-Strauss si trova in *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pag. 35. Vale naturalmente la pena di seguire il definirsi di un nuovo concetto di « realismo ». In America ha fornito utili indicazioni in questo senso George Boas, specie in *The Heaven of Invention*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963. Si tenga presente pure l'incidenza in campo letterario di contributi scientifici come *Patterns of Culture*, di Ruth Benedict. Naturalmente esiste il rischio di esasperare simili tendenze fino a pervenire a una sorta di esotismo *à la page*. Ne abbiamo una satira assai riuscita nel racconto del giovane narratore americano GEORGE P. ELLIOTT, che si intitola *Life among the Dangs*.

In realtà, tutta la cultura americana sta attraversando un momento di transizione, e le nuove frontiere — che si trovano spesso allo stadio programmatico e genericizzante — investono anche la politica e la vita pubblica, tentando una rivalutazione del ruolo dell'intellettuale in una società che lo ha osservato sempre con diffidenza. Della critica degli ultimi trent'anni si può già tentare di far storia, per il distacco che ci separa dal suo momento di maggior vigore. <sup>(36)</sup>

Inoltre, la spaccatura che divide o sembra per alcuni dividere « alta cultura » e *kitsch* richiede un riesame che vede all'opera, per il momento, soltanto i sociologi, con il rischio di tecnicizzazione che un simile tipo di ricerca pare implicare. Non stupisce neppure che un libro a suo modo nuovo e importante come *Love and Death in the American Novel*, di Leslie Fiedler, si rifaccia più o meno dichiaratamente a modelli ormai classici, dal Praz della *Carne la morte e il diavolo* a una sintesi tra psicanalisi e marxismo, sul piano di un lavoro critico, scrive lo stesso Fiedler, « tematico più che storico, selettivo più che comprensivo ». La verità è che il peso di conflitti e di problemi drammaticamente presenti rientra con violenza nel contesto dell'esercizio critico dopo il lungo bagno di « astoricità », e, se si evitano le estreme conseguenze della vociferazione nel gusto del *pamphlet* (alle quali Fiedler talora non sfugge; ma si metta a suo credito l'eccellente saggio sulla tensione razziale e i suoi riflessi sulla cultura, *The Dream and the Nightmare*, in « Commentary », ottobre 1963) questo può costituire un dato nel complesso positivo. In effetti, Fiedler ha ripreso la dottrina degli archetipi e l'utilizzazione del termine-mito riportandolo in un contesto la cui prospettiva rivela un'operazione tesa a ridurla di dimensioni. Difatti, certi attributi, certi grandi esemplari — e quindi « miti » — di una civiltà (nella fattispecie, quella americana) possono divenire essi stessi archetipi, e come tali venir studiati e seguiti nel loro riproporsi e ridefinirsi. È ciò che, non molti anni or sono, aveva fatto del resto Richard W. B. Lewis nel suo studio del mito

---

<sup>(36)</sup> I consuntivi che esistono sembrano già invecchiati. Così è per la antologia, utile dal punto di vista documentario, dello STALLMAN, *Critiques and Essays in Criticism*, New York, Ronald Press, 1949 e del discutibile ma denso libro dello HYMAN, *The Armed Vision*, New York, Knopf, 1948.

di Adamo nel quadro della cultura americana. Per bloccare il suo sistema Fiedler chiede quindi soccorso allo stesso tempo, ma con molta libertà, a Jung e a Marx. <sup>(37)</sup>

La crisi delle riviste letterarie, l'inaridimento di molte di esse e il facile abbandono contingente di altre, conferma la precarietà di una situazione la quale ci autorizza peraltro a credere che non si è imboccato un vicolo cieco. La revisione è in atto, e talvolta se ne ha la prova sfogliando magari una rivistina di avanguardia e scoprendo un contributo la cui acutezza e il cui rigore non mancano di lasciare il segno:

«L'unica forte opposizione filosofica al marxismo che oggi l'Occidente possiede è quella che (involontariamente) si manifesta nella psicanalisi... È solo questa a trovarsi nella possibilità di negare l'onnipotente formula hegeliana ed a contribuire a far emergere la prossima fase della storia, nella quale, paradossalmente, non è affatto certo che la psicanalisi stessa continuerà ad esistere: "Il reale non è il razionale, e il razionale non è il reale". Non è troppo tardi ora riaffermare che l'Idea è la verità. La smentita di ciò è contenuta nell'intera direzione e sviluppo del pensiero sino a questo momento ». <sup>(38)</sup>

In altri termini, si sta giungendo alla consapevolezza che l'utilizzazione di dati e di teologie ieri ancora disponibili costituisce ormai un ciclo chiuso. Per quel che riguarda la critica letteraria non si tratta di un problema di autonomia o di metodi, ma, inevitabilmente, della parte che essa ha e dovrà fatalmente avere nel rinnovamento forse radicale della società e quindi degli strumenti stessi della cultura.

---

<sup>(37)</sup> Del libro del Fiedler esiste ora un'edizione italiana, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1964.

<sup>(38)</sup> JACK JONES, *The End of Thought*, in «Newspaper», 6, 30 novembre 1958.

# DA "L'ETÀ DELL'ANSIA"

EGLOGA BAROCCA

di

W. H. Auden

Traduzione di Lina Dessì e Antonio Rinaldi

Il lettore dell'*Approdo* cui, per la cortesia dell'editore Mondadori, vengono oggi offerti alcuni passi de *L'età dell'ansia* di W. H. Auden, sarà certo incuriosito dal fatto che l'opera sotto il titolo così drammatico — e decisivo, affascinante — porti la definizione di Egloga Barocca. Ma impegnarsi in una spiegazione di quell'*egloga* e di quel *barocca* sarebbe voler andar fuori strada e impegnarsi solo nell'inutile e nell'assurdo. Il vero discorso critico è un altro; e altri già l'hanno fatto nei paesi anglosassoni, da Hoggart (*An Introductory Essay* - Chatto & Windus - 1951) a Monroe K. Spears - New York University Press - 1963; e in Italia Carlo Izzo, cui si deve l'Antologia di Auden, uscita presso Guanda, ora accresciuta, e l'interesse più appassionato per l'autore. L'hanno fatto... o l'hanno iniziato e portato avanti; l'hanno interrotto e tuttavia desiderano di riprenderlo, lo riprendono appena possono in saggi, note, brevi o lunghi; in discussioni e dibattiti, come nell'ultimo « Symposium » che mi è capitato di leggere sull'ultimo numero della Kenyon Review (inverno '64) a proposito della sua poesia *A Change of air* sulla quale sono intervenuti George P. Elliott, Karl Shapiro, Stephen Spender, e infine, con la sua risposta, lo stesso Auden. E per quanto mi riguarda — per l'esperienza, cioè che ne ho fatto — voglio dire che l'appassionamento è giustificato, perché se fra i dati critici già presentati si può accettare anche quello che definisce Auden un poeta irritante (anche in senso negativo) è pur vero che nessuno più di lui è stimolante e accattivante. Auden morde il lettore come morde nella realtà umana che egli analizza e riassume poi in tutti i modi del suo essere e del suo apparire, della sua sincerità e della sua finzione. Poeta dell'uomo e della sua attuale condizione, qui e ora, non poeta della natura, del *puro sentire*, della contemplazione (a cui egli non crede e che d'altronde oggi non si sa fino a che punto è possibile).

Poeta drammatico, certo; e ai confini della tragedia, se non proprio tutto calato dentro

la tragedia attuale (o di sempre), per chi accetti la definizione che del poeta tragico dà il Mattiessen in *Rinascimento Americano* e che egli riserba a Hawthorne e a Melville. Poeta religioso?... Adoperando per lui una frase di uno dei suoi personaggi (Rosetta) de *L'età dell'ansia* in uno dei passi che qui si danno tradotti, dobbiamo dire che questa: *is too rude a question*. La meditazione di Rosetta e l'ultima, conclusiva, di Malin danno, anche a chi non conoscesse *In time of War* e *For the Time being*, una immagine persuasiva — e in un certo senso anche troppo trascinante — della capacità che Auden possiede, come nessun altro dei suoi contemporanei, di immergersi, di capire (nonché di vivere e di esprimere) il sentimento religioso. Ma — così ci sembra, almeno — la sua è luce d'intelligenza, quasi demoniaca; e se è passione di cuore, come lo è anche (e quanti ne vorremmo come lui!...) non è decisiva in ultima istanza, non è univoca, non è vocazione.

(Eppure il passo di Malin più di una volta, e potrei dire sempre, a me, lettore italiano, ha fatto venire in mente, la seconda parte de *La Pentecoste*, fino al punto di chiedermi, se Auden non l'abbia mai, per avventura, letto. Certe cose si tramandano « per rami »: è vero; ma anche per letture fatte e poi dimenticate, attraverso l'inconscio!...)

Ma abbandoniamo la questione religiosa. La vera vocazione di Auden è capire; vivere e immergersi, cuore e mente, nei problemi dell'uomo per coglierne il groviglio, il suo « private nexus of needs », il suo nodo di bisogni (o di necessità); inestricabile anche il suo occhio ne vede tutti i fili, e poi risollevarsi di scatto con il lampo di una intelligenza, di una personalità che pur proclamando fin dagli inizi del suo lavoro che l'individuo può trovare la sua soluzione soltanto nel prossimo e nella società, non so fino a che punto potrebbe seguire la pratica religiosa. La sua vocazione è l'intelligenza (*isola disincantata* lo definisce Monroe Spears); e vorrei aggiungere che l'altra sua vocazione, l'altro suo, ancor più indomabile genius è la lingua inglese. Una delle cose di cui arriva presto a convincersi chi l'avvicina è che Auden attinge il suo linguaggio non a una parte, come potrebbe fare un lirico, ma all'intero vocabolario. Del resto l'ha proclamato recentemente lui stesso. « Vorrei che ogni poesia da me scritta fosse un inno di lode alla lingua inglese ».

A questo si aggiunga il genius della penetrazione nella psicologia dell'individuo moderno.

*L'età dell'ansia* ha tutti gli aspetti della parabola. Quattro personaggi, tre uomini e una donna, ignoti l'uno all'altro, si trovano fisicamente vicini, in un bar della Terza Strada, a New York, durante l'ultima guerra. L'uno non sa dell'altro, ciascuno pensa al proprio destino. Il prologo, che s'inizia con queste battute, serve ad avvicinarli: le notizie, cioè, della guerra, portate dalla radio che bruscamente interrompe il corso dei loro pensieri isolati, li costringono a passare da questa fase, strettamente privata ad un'altra in cui ciascuno non può fare a meno di rivedere e di ripensare la vita propria quale è stata determinata dalla guerra stessa. Ciascuno rivede un proprio paesaggio di orrore, di dolore, di morte.

I passi qui stampati di Malin, Quant, Emble, Rosetta si riferiscono a questo che è il punto primo del loro incontro.

Riconosciutisi, quindi, e avvicinatisi i quattro decidono di esaminare la vita e il destino dell'uomo, considerandone le sette età (con un richiamo evidente a Shakespeare, che anche Carlo Izzo ha sottolineato) e i sette stadi. Lascio da parte ogni esame e indicazione critica su queste che costituiscono la 2<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup> parte dell'opera. Il discorso sarebbe lungo e, soprattutto, per ciò che si riferisce ai sette stadi, intricato e controverso.

Fra i due più giovani, Emble e Rosetta, nell'appartamento di lei (dove per l'ora tarda e per essere più raccolti hanno, tutti e quattro, deciso di trasferirsi) sembra nascere una certa simpatia. Si scioglie l'inno a Venere, si celebra (e qui torna un aspetto particolare dell'ironia di Auden) la forza avvincente dell'Amore.

I due più anziani si allontanano. Ma quando Rosetta che li ha accompagnati all'ascensore torna in casa s'accorge che Emble per l'effetto dell'alcool — ma solo di quello?... — s'è addormentato, riverso sul letto. Nasce la meditazione e la lamentazione di lei, con un ritorno a se stessa e a tutta la sua storia (Rosetta è ebrea).

Nell'epilogo (parte 6<sup>a</sup>) Quant e Emble procedono assorti nei loro pensieri; poi si salutano con le solite e calorose, inutili promesse di rivedersi e Malin, che è l'ultimo sul quale Auden s'intrattiene, mentre si fa mattino sull'East River, svolge il secondo e ultimo soliloquio profondamente religioso dell'opera.

Non mi fermerò a parlare criticamente dell'opera nel suo complesso che ha avuto i suoi detrattori e i suoi massimi esaltatori. Non è questo il luogo. E nemmeno del valore dei passi qui recati in esempio e in anticipo. Parlano da sé come ogni poesia, brutta o bella. Mi sembra tuttavia che quello che è uno degli assunti fondamentali della poesia di Auden: la riflessione analitica, il prender un argomento e un sentimento e svolgerlo col ragionamento minuzioso e progressivo, facendo di questo procedere dramma e rappresentazione; quel « ragionar poetando » che un Italiano conosce in Dante, anche se qui è fatto più per tratti psicologici che generalmente riassuntivi: quell'assunto e quello scopo sono raggiunti: se è vero, come è vero, ciò che ha avvertito anche il nostro Gadda a proposito della proposizione critica che si fa essa stessa quadro e personaggio. E che insieme vi sia — soprattutto nel discorso di Rosetta — la rappresentazione di qualcosa che va al di là della psicologia (freudiana o no) e che riguarda direttamente la storia.

ANTONIO RINALDI

## PROLOGUE

*Now the day is over,  
Night is drawing nigh,  
Shadows of the evening  
Steal across the sky.*

S. BARING-GOULD

*When the historical process breaks down and armies organize with their embossed debates the ensuing void which they can never consecrate, when necessity is associated with horror and freedom with boredom, then it looks good to the bar business.*

*In times of peace there are always a number of persons who wake up each morning excited by the prospect of another day of interesting and difficult work, or happily certain that the one with whom they shared their bed last night will be sharing it with them again the next, and who, in consequence, must be written off by the proprietor as a lost market. Not that he need worry. There will always be enough lonelies and enough failures who need desperately what he had to offer—namely, an unprejudiced space in which nothing particular ever happens, and a choice of physiological aids to the imagination whereby each may appropriate it for his or her private world of repentant felicitous forms, heavy expensive objects or avenging flames and floods—to guarantee him a handsome profit still.*

*But in war-time, when everybody is reduced to the anxious status of a shady character or a displaced person, when even the most prudent become worshippers of chance, and when, in comparison to the universal disorder of the world outside, his Bohemia seems as cosy and respectable as a suburban villa, he can count on making his fortune.*

*Looking up from his drink, QUANT caught the familiar eye of his reflection in*

## PROLOGO

Ora il giorno è finito,  
La notte s'avvicina,  
Le ombre della sera  
Silenziose avanzano nel cielo.

S. BARING-GOULD

*Quando il processo storico giunge al collasso e gli eserciti con i loro massicci dibattiti cercano di riempire il vuoto che ne consegue e che essi non possono mai consacrare; quando la necessità si unisce al terrore e la libertà alla noia, allora, per i bar, è tempo di buoni affari.*

*In tempo di pace esiste sempre un certo numero di persone che ogni mattina si svegliano eccitate alla prospettiva di un altro giorno di lavoro difficile e interessante, o felicemente sicure che chi fu loro compagno di letto la notte precedente lo sarà ancora nella successiva, e che, di conseguenza da un proprietario non possono essere certo considerati vera e propria clientela. Non che questi se ne debba preoccupare. Ci sarà sempre un numero sufficiente di solitari e di falliti che hanno un bisogno disperato di ciò che egli può offrire — ossia uno spazio libero da pregiudizi in cui non accade mai nulla di particolare, e una scelta di ausili fisiologici per l'immaginazione in virtù dei quali ciascuno, uomo o donna, può figurarsi quello spazio come un suo mondo privato di graziose forme di pentimento, massicci oggetti di gran prezzo, o di fiamme e inondazioni di vendetta: il che al proprietario garantisce sempre un sufficiente profitto.*

*Ma in tempo di guerra, quando ciascuno è ridotto allo stato ansioso di persona equivoca o di profugo, quando perfino i più prudenti diventano adoratori del caso, e quando, in confronto al disordine universale del mondo esterno la sua Bobème gli appare*

*the mirror behind the bar and wondered why he was still so interested in that tired old widower who would never be more now than a clerk in a shipping office near the Battery.*

*More, that is, as a public figure: for as so often happens in the modern world—and how much restlessness, envy, and self-contempt it causes—there was no one-to-one correspondence between his social or economic position and his private mental life. He had come to America at the age of six when his father, implicated somehow in the shooting of a landlord, had had to leave Ireland in a hurry, and, from time to time, images, some highly-coloured, some violent, derived from a life he could not remember, would enter unexpectedly and incomprehensibly into his dreams. Then, again, in early manhood, when unemployed during a depression, he had spent many hours one winter in the Public Library reading for the most part—he could not have told you why—books on Mythology. The knowledge gained at that time and ever since lain oddly around in a corner of his mind like luggage left long ago in an emergency by some acquaintance and never reclaimed.*

*Watching the bubbles rise in his glass, MALIN was glad to forget for his few days of leave the uniform of the Canadian Air Force he was wearing and the life it represented, at once disjointed and mechanical, alternately exhausting and idle, of a Medical Intelligence officer; trying to recapture the old atmosphere of laboratory and lecture hall, he returned with pleasure to his real interests.*

*Lighting a cigarette, ROSETTA, too, ignored her surroundings but with less ease. Yes, she made lots of money—she was a buyer for a big department store and did it very well—and that was a great deal, for, like anyone who has ever been so, she had a sensible horror of being poor. Yes, America was the best place on earth to come to if you had to earn your living, but did it have to be so big and empty and noisy and messy? Why could she not have been rich? Yes, though she was not as young as she looked, there were plenty of men who either were deceived or preferred a girl who might be experienced—which indeed she was. But why were the men one liked not the sort who proposed marriage and the men who proposed marriage not the sort one liked? So she returned now to her favourite day-dream in which she indulged whenever she got a little high—which was rather too often—and conjured up, detail by detail, one of those landscapes familiar to all readers of English detective stories, those lovely*

rispettabile e confortevole come una villa borghese, egli allora può contare di fare la propria fortuna.

Alzando gli occhi dal suo bicchiere, QUANT colse l'occhio cordiale del suo volto riflesso nello specchio dietro il bar e si stupì di essere ancora tanto attirato da quel vecchio e stanco vedovo destinato ormai ad esser soltanto un impiegato in un ufficio di spedizione vicino alla Battery.

Si addolorava cioè, della figura pubblica: poiché, come assai spesso avviene nel mondo moderno — causa di tanta irrequietezza, invidia e autodisprezzo — non c'era nessuna reciproca corrispondenza tra la sua posizione economica e sociale e la sua privata vita spirituale. Era venuto in America all'età di sei anni quando suo padre, implicato in qualche modo nell'uccisione di un proprietario di terre, aveva dovuto lasciare in fretta l'Irlanda, e, di quando in quando, immagini a volte fortemente colorate, a volta violente, derivate da una vita ch'egli non poteva ricordare, entravano inaspettatamente e incomprensibilmente nei suoi sogni. Poi, ancora, nella sua prima virilità, disoccupato durante la crisi economica, aveva passato molte ore di un inverno nella « Public Library » leggendo per lo più — e non avrebbe saputo dire perché — libri di mitologia. Le cognizioni acquisite a quel tempo erano stranamente rimaste da allora in un angolo della sua mente come un bagaglio lasciato, per un'improvvisa necessità, tanto tempo prima, da un conoscente e mai reclamato.

Osservando le bolle che si formavano nel suo bicchiere, MALIN era contento di dimenticare per quei pochi giorni di licenza la divisa dell'Aviazione Canadese che indossava e la vita che essa rappresentava, ad un tempo sconnessa e meccanica, alternativamente faticosa e vuota, com'è quella di un ufficiale del Servizio Segreto Medico. Cercando di immergersi nella vecchia atmosfera del gabinetto di ricerca e della sala di dibattiti, tornava con gioia ai suoi interessi reali.

Accendendo una sigaretta, anche ROSETTA ignorava l'ambiente che la circondava. Ma era meno disinvolta.

Sì, guadagnava parecchio, — era addetta all'Ufficio Acquisti di un grande magazzino, lavoro che faceva assai bene — e questo era molto importante per lei, poiché come tutti coloro che sono stati poveri aveva un più che giustificato orrore della miseria. Sì, l'America era il miglior posto del mondo per venirci quando si ha bisogno di guadagnarsi da vivere, ma doveva essere proprio così gigantesca e deserta, disordinata e chiassona? Perché non doveva essere lei ricca? Sì, anche se non era giovane come

*innocent countrysides inhabited by charming eccentrics with independent means and amusing hobbies to whom, until the sudden intrusion of a horrid corpse on to the tennis court or into the greenhouse, work and law and guilt are just literary words.*

EMBLE, on the other hand, put down his empty glass and looked about him as if he hoped to read in all those faces the answer to his own disquiet. Having enlisted in the Navy during his sophomore year at a mid-western university, he suffered from that anxiety about himself and his future which haunts, like a bad smell, the minds of most young men, though most of them are under the illusion that their lack of confidence is a unique and shameful fear which, if confessed, would make them an object of derision to their normal contemporaries. Accordingly, they watch others with a covert but passionate curiosity. What makes them tick? What would it feel like to be a success? Here is someone who is nobody in particular, there even an obvious failure, yet they do not seem to mind. How is that possible? What is their secret?

*In certain cases—his was one—this general unease of youth is only aggravated by what would appear to alleviate it, a grace of person which grants them, without effort on their part, a succession of sexual triumphs. For then the longing for success, the doubt of ever being able to achieve the kinds of success which have to be earned, and the certainty of being able to have at this moment a kind which does not, play dangerously into each other's hands.*

*So, fully conscious of the attraction of his uniform to both sexes, he looked round him, slightly contemptuous when he caught an admiring glance, and slightly piqued when he did not.*

*It was the night of All Souls.*

sembrava, c'era un discreto numero di uomini che o erano ingannati da quell'apparenza o preferivano una ragazza che avesse una certa esperienza — cosa che in realtà essa aveva. Ma perché gli uomini che piacciono non ti propongono il matrimonio e gli uomini che ti propongono il matrimonio non sono quelli che ti piacciono? Così essa ora ritornava a quel suo sognare ad occhi aperti cui si abbandonava ogni volta che avesse un po' bevuto — cosa che in realtà accadeva forse troppo spesso — e si costruiva nella fantasia, un particolare dopo l'altro, uno di quei paesaggi familiari a tutti i lettori dei romanzi polizieschi inglesi i cui amabili e innocenti villaggi sono abitati da incantevoli eccentrici che hanno una piccola rendita e divertenti passatempi, per i quali — fino all'improvvisa intrusione di un orrido cadavere nel campo da tennis o nella serra — lavoro e colpa e legge sono soltanto delle espressioni letterarie.

EMBLE, d'altro canto, appoggiò il suo bicchiere vuoto e si guardò attorno quasi sperando di leggere in tutte quelle facce la risposta alla sua inquietudine. Essendosi arruolato nella Marina durante il secondo anno d'università in una città del Middle-West, egli soffriva di quell'ansietà per sé ed il proprio futuro che, come un cattivo odore, ossessiona la mente della maggior parte dei giovani, anche se molti di essi si illudono che la loro mancanza di fede in se stessi altro non è che una singolare e vergognosa paura che, confessata, li tramuterebbe in oggetto di derisione per i loro coetanei del tutto normali. Di conseguenza essi osservano gli altri con una nascosta ma appassionata curiosità. Quale orologio li fa perfetti? Che proverei io se, come loro, fossi riuscito? Ecco qui una persona che non è nessuno; là un fallito evidente a tutti, e tuttavia sembra che non se n'accorgano. Com'è ciò possibile? Quale è il loro segreto?

In certi casi — e il suo era uno di quelli — questo generale disagio della gioventù è soltanto aggravato da ciò che sembra doverlo alleviare, la bellezza di una figura che permette senza sforzo da parte loro una successione di trionfi sessuali. Ché, allora, l'aspirazione al successo, il dubbio di poter mai raggiungere quei successi che devono essere sudati e la certezza di poter avere nello stesso momento le conquiste facili, giocano pericolosamente l'uno nelle mani dell'altro.

Così, pienamente consapevole dell'attrazione della sua uniforme su ambo i sessi, egli si guardava attorno, lievemente sprezzante quando scorgeva uno sguardo d'ammirazione, e lievemente piccato quando non lo trovava.

Era la notte dell'Ognissanti.

QUANT was thinking:

*My deuce, my double, my dear image,  
Is it lively there, that land of glass  
Where song is a grimace, sound logic  
A suite of gestures? You seem amused.  
How well and witty when you wake up,  
How glad and good when you go to bed,  
Do you feel, my friend? What flavour has  
That liquor you lift with your left hand;  
Is it cold by contrast, cool as this  
To a soiled soul; does your self like mine  
Taste of untruth? Tell me, what are you  
Hiding in your heart, some angel face,  
Some shadowy she who shares in my absence,  
Enjoys my jokes? I'm jealous, surely,  
Nicer myself (though not as honest),  
The marked man of romantic thrillers  
Whose brow bears the brand of a winter  
No priest can explain, the poet disguised,  
Thinking over things in thieves' kitchens,  
Wanted by the waste, whom women's love  
Or his own silhouette might all too soon  
Betray to its tortures. I'll track you down,  
I'll make you confess how much you know who  
View my vices with a valet's slight  
But shameless shrug, the Schadenfreude  
Of cooks at keyholes. Old comrade, tell me  
The lie of my lifetime but look me up in  
Your good graces; agree to be friends  
Till our deaths differ; drink, strange future,  
To your neighbour now.*

QUANT pensava:

*Mio pari, mio doppio, mia cara immagine  
C'è vita là in quella landa di vetro  
Dove il canto è una smorfia, e la logica viva  
Un susseguirsi di gesti? Sembri divertito.  
Tu spiritoso e fresco nel tuo risveglio,  
Tu in pace e buono quando ti corichi,  
Come ti senti amico? Qual è la fragranza  
Del vino che alzi nella mano sinistra;  
O per contrasto è freddo, freddo come questo  
Ad un'anima sporca; sa di falso il tuo io  
Come il mio? Dimmi, che cosa  
Nascondi nel cuore, un viso d'angelo,  
Un'impalpabile lei che di me condivide l'assenza,  
Ride ai miei scherzi? Certo, sono geloso,  
Me stesso, di me più grazioso (seppur non così onesto),  
L'uomo fatale dei racconti romantici  
Che nella fronte ha il marchio di un inverno  
Che nessun prete spiega, poeta travestito,  
Pensoso del mondo nelle cucine dei ladri,  
Sciupato dallo spreco, che l'amor delle donne  
O la sua stessa figura troppo presto consegna  
Alla tortura. Ti smaschererò,  
Ti farò confessare quanto mi conosci  
Tu che spii i miei vizi con il vergognoso  
E annoiato disprezzo del cameriere, la Schadenfreude  
Dei cuochi alle serrature. Vecchio compagno, dimmi  
La bugia della mia vita, ma, in buona grazia,  
Assistimi; accetta d'essermi amico  
Finché le nostre morti divergano; ora bevi, strano avvenire,  
Al tuo vicino.*

MALIN thought:

*Untalkative and tense, we took off  
Anxious into air; instruments glowed,  
Dials in darkness, for dawn was not yet;  
Pulses pounded; we approached our target,  
Conscious in common of our closed Here  
And of Them out There thinking of Us  
In a different dream, for we die in theirs  
Who kill in ours and become fathers  
Not tricky targets their trigger hands  
Are given goals by; we began our run;  
Death and damage darted at our will,  
Bullets were about, blazing anger  
Lunged from below, but we laid our eggs  
Neatly in their nest, a nice deposit  
Which instantly hatched; houses flamed in  
Shuddering sheets as we shed our big  
Tears on their town: we turned to come back,  
But at high altitudes, hostile brains  
Waited in the west, a wily flock  
Vowed to vengeance in the vast morning,  
—A mild morning where no marriage was,  
And gravity a god greater than love—  
Fierce interferers. We fought them off  
But paid a price: there was pain for some.  
'Why have They killed me?' wondered Bert, our  
Greenhouse gunner, forgot our answer,  
Then was not with us. We watched others  
Drop into death; dully we mourned each  
Flare as it fell with a friend's lifetime,  
While we hurried on to our home bases  
To the safe smells and a sacrament*

MALIN pensò:

*Senza parole e tesi l'ansia ci portava  
Là, nell'aria; gli strumenti brillavano,  
Quadranti nell'oscurità, ché ancora non era l'alba;  
Le pulsazioni crescevano: ci avvicinavamo al bersaglio,  
Consci, in comune del nostro chiuso Esser Qui  
E di Loro laggiù che di Noi pensavano  
In un sogno diverso, poiché noi moriamo nel sogno di quelli  
Che nei nostri uccidono, e diveniamo padri  
Non ingannevoli bersagli che danno una mèta  
Alle loro mani sul grilletto; cominciammo la corsa;  
Morte e rovina sfrecciarono al nostro volere,  
Le pallottole furono attorno, una rabbia accecante  
Si sprigionò dal basso, ma noi deponemmo le nostre uova  
Puntuali nei loro nidi, grazioso deposito  
Che subito si schiudeva; fiammeggiarono le case,  
Fogli rabbrividenti in quel versare  
Le nostre grosse lacrime sulla città:  
Ci voltammo per tornare indietro;  
Ma, nelle grandi altezze, cervelli ostili  
Ci attendevano a ovest, gregge furtivo  
Votato alla vendetta nel vasto mattino,  
— Un mattino spento, vuoto di matrimoni  
E dio più grande non era l'amore, ma la fermezza —  
Interferenti feroci. Li combattemmo fino all'ultimo  
Ma pagammo un prezzo: dolore a qualcuno.  
« Loro, perché mi hanno ucciso? » Pensò Bert, il nostro armiere  
Gentile. Scordò la risposta,  
Non fu più con noi. Guardammo altri  
Precipitar nella morte; ad ogni fiammata un lamento,  
Al tornare del buio lo sparir d'un amico,  
E noi ci affrettavamo alle basi,*

*Of tea and toast. At twenty to eight I  
Stepped on to grass, still with the living,  
While far and near a fioritura  
Of brooks and blackbirds bravely struck the  
International note with no sense  
Of historic truth, of time meaning  
Once and for all, and my watch stuttered:—  
Many have perished; more will.*

And QUANT thought:

*All war's woes I can well imagine.  
Gun-barrels glint, gathered in ambush,  
Mayhem among mountains; minerals break  
In by order on intimate groups of  
Tender tissues; at their tough visit  
Flesh flusters that was so fluent till now,  
Stammers some nonsense, stops and sits down,  
Apathetic to all this. Thousands lie in  
Ruins by roads, irrational in woods,  
Insensitive upon snow-bound plains,  
Or littered lifeless along low coasts  
Where shingle shuffles as shambling waves  
Feebly fiddle in the fading light  
With bloated bodies, beached among groynes,  
Male no longer, unmotivated,  
Have-beens without hopes: earth takes charge of,  
Soil accepts for a serious purpose  
The jettisoned blood of jokes and dreams,  
Making buds from bone, from brains the good  
Vague vegetable; survivors play*

*Agli odori sicuri e al sacramento  
Dei biscotti e del tè. Alle otto meno venti  
Posi il piede sull'erba, ancora tra i vivi,  
Mentre lontano e vicino un rigoglio  
Di rivi e di merli fioriva spavaldo  
Nell'internazionale senza riguardo  
Alla verità storica, al tempo che significa  
Ora e per sempre: tartagliò il mio orologio:  
Molti sono periti, molti periranno.*

E QUANT pensò:

*Gli strazi della guerra li immagino bene.  
Luccicano le canne dei fucili, raccolti in agguato,  
Stragi fra le montagne, esplose il metallo  
All'ordine dato nelle segrete cellule  
Dei teneri tessuti; a quella rude visita.  
S'infiamma la carne che sino a ora fioriva,  
L'uomo balbetta, sragiona, si ferma, si siede,  
Ormai indifferente. Migliaia giacciono  
Disfatti lungo le strade, nei boschi, assurdi,  
Attoniti sulle pianure della neve eterna,  
O sparsi senza vita sulle spiagge  
Dove la ghiaia scorre nella luce  
Debole, e l'urto lieve delle onde,  
Tra corpi gonfi, a riva, presso i moli,  
Non più maschi, senza un perché,  
Ex-creature senza speranza: la terra ne ha cura,  
Il sangue alleggiato di sogni e di scherzi,  
Il suolo ora l'accetta in un disegno serio,  
Trae dall'osso i germogli, dai cervelli i buoni  
Indefiniti vegetali; nelle cucine, a carte,*

*Cards in kitchens while candles flicker  
And in blood-spattered barns bandaged men,  
Their poor hands in a panic of need  
Groping weakly for a gun-butt or  
A friendly fist, are fetched off darkling.  
Many have perished; more will.*

And EMBLE thought:

*High were those headlands; the eagles promised  
Life without lawyers. Our long convoy  
Turned away northward as tireless gulls  
Wove over water webs of brightness  
And sad sound. The insensible ocean,  
Miles without mind, moaned all around our  
Limited laughter, and below our songs  
Were deaf deeps, denes of unaffection,  
Their chill unchanging, chimes where only  
The whale is warm, their wildness haunted  
By metal fauna moved by reason  
To hunt not in hunger but for hate's sake,  
Stalking our steamers. Strained with gazing  
Our eyes ached, and our ears as we slept  
Kept their care for the crash that would turn  
Our fears into fact. In the fourth watch  
A torpedo struck on the port bow:  
The blast killed many; the burning oil  
Suffocated some; some in lifebelts  
Floated upright till they froze to death;  
The younger swam but the yielding waves  
Denied help; they were not supported,  
They swallowed and sank, ceased thereafter*

*Giocano i sopravvissuti, le candele tremano,  
E in capanne spruzzate di sangue, altri, fasciati,  
Le povere mani deluse e atterrite,  
Mentre a tastoni cercano un fucile  
O un braccio amico, spariscono nel buio.  
Molti sono periti, molti periranno.*

### E EMBLE pensò:

*Erano alti quei promontori; le aquile promettevano  
Una vita senza avvocati. Il lungo convoglio  
Girava a nord e i gabbiani, continui,  
Tramavano sull'acqua ragnatele di luce,  
Malinconici stridi. L'oceano insensibile,  
Immensità che non pensa, si lamentava attorno  
Al nostro riso incerto, e sotto i nostri canti  
Stavano abissi sordi, dune di disamore,  
Il freddo eterno di quel vuoto dove  
È calda solo la balena, il primitivo  
Che una fauna di ferro aveva invaso  
In caccia non per fame ma per dote d'odio,  
Appostando il naviglio. Affaticati dal guardare,  
Ci bruciavano gli occhi, e il nostro udito, dentro il sonno  
Presentiva il disastro, il rovesciarsi  
Delle paure in realtà. Nel quarto turno di guardia  
Un siluro colpì il portello di prua:  
Lo scoppio ne uccise molti; l'olio bollente  
Ne soffocò alcuni; altri nelle cinture  
Stettero a galla fino a che il gelo li spense;  
I più giovani nuotarono, ma il dominio dell'onda  
Negò l'aiuto, non furono sostenuti.  
Bevvero, colarono a picco, e da allora*

*To appear in public; exposed to snap  
Verdicts of sharks, to vague inquiries  
Of amoeboid monsters, mobbed by slight  
Unfriendly fry, refused persistence.  
They are nothing now but names assigned to  
Anguish in others, areas of grief.  
Many have perished; more will.*

ROSETTA thought:

*I see in mind a besieged island,  
That island in arms where my home once was.  
Round green gardens, down grooves between white  
Hawthorn-hedges, long hospital trains  
Smoothly slide with their sensitized freight  
Of mangled men, moving them homeward  
In pain through pastures. In a packed hall  
Two vicious rivals, two virtuosos  
Appear on one platform and play duets  
To war-orphans and widowed ladies,  
Grieving in gloves; while to grosser ears  
In clubs and cabarets crooners wail  
Some miserere modern enough  
In its thorough thinness. I think too of  
The conquered condition, countries where  
Arrogant officers, armed in cars,  
Go roaring down roads on the wrong side,  
Courts martial meet at midnight with drums,  
And pudgy persons pace unsmiling  
The quays and stations or cruise the nights  
In vans for victims, to investigate  
In sound-proof cells the Sense of Honour,*

*Non apparvero in pubblico; esposti a mordenti  
Verdetti di squali, a vaghe indagini  
Di mostri ameboidi, assaliti da microscopici  
Ostili nonnulla, non si opposero più.  
Non sono nulla, ora, o solo nomi  
Dati all'angoscia in altri, aree di dolore.  
Molti sono periti, molti periranno.*

ROSETTA pensò:

*Ho nella mente, e la vedo, un'isola assediata,  
Quell'isola in armi dove un tempo era la mia casa.  
Attorno a verdi giardini, nei solchi, fra bianche  
Siepi di biancospino, lunghi treni ospedali  
Scivolano dolcemente col loro carico sensibilizzato  
Di uomini straziati e li avviano a casa  
In pena fra i pascoli. In una hall superstipata  
Due rivali viziosi, due virtuosi  
Appaiono sulla scena ed eseguon duetti  
Agli orfani di guerra e a dame vedove  
Afflitte in guanti neri; e a orecchi più volgari  
Nei cabarets, nei club gemono i cantanti  
Un qualche miserere abbastanza moderno  
Nella sua perfetta esiguità. Penso anche  
Alle nazioni invase, ai paesi dove  
Ufficiali arroganti, sulle auto, armati,  
Vanno ruggendo e invadon le strade,  
Corti marziali al rullo dei tamburi si riuniscono a mezzanotte,  
E grassi figuri pattugliano cupi  
Banchine e stazioni e perlustrano le notti  
Coi furgoni in cerca di vittime, e mettono a prova  
In celle a prova di suono il Senso dell'Onore,*

*While in turkish baths with towels round them  
 Imperilled plotters plan in outline  
 Definitions and norms for new lives,  
 Half-truths for their times. As tense as these,  
 Four who are famous confer in a schloss  
 At night about nations. They are not equal:  
 Three stand thoughtful on a thick carpet  
 Awaiting the Fourth who wills they shall  
 Till, suddenly entering through a side-door,  
 Quick, quiet, unquestionable as death,  
 Grief or guilt, he greets them and sits down,  
 Lord of this life. He looks natural,  
 He smiles well, he smells of the future,  
 Odourless ages, an ordered world  
 Of planned pleasures and passport-control,  
 Sentry-go, sedatives, soft drinks and  
 Managed money, a moral planet  
 Tamed by terror: his telegram sets  
 Grey masses moving as the mud dries.  
 Many have perished; more will.*

### Soliloquio di ROSETTA

*Blind on the bride-bed, the bridegroom snores,  
 Too aloof to love. Did you lose your nerve  
 And cloud your conscience because I wasn't  
 Your dish-really? You danced so bravely  
 Till I wished I were. Will you remain  
 Such a pleasant prince? Probably not.  
 But you're handsome, aren't you? even now  
 A kingly corpse. I'll coffin you up till  
 You rule again. Rest for us both and*

*Mentre nei bagni turchi con asciugamani ai fianchi  
Cospiratori in pericolo progettano a grandi linee  
Definizioni e norme per nuove vite,  
Mezze verità per i tempi loro. Tesi al pari di questi,  
Quattro che sono famosi si riuniscono in un castello,  
Nottetempo a discutere sulle nazioni. Non sono equali:  
Tre, preoccupati, in piedi su uno spesso tappeto  
Aspettano il quarto che vuole ciò che essi devono,  
Finché, d'improvviso, entrando da una porta laterale,  
Rapido, quieto, incontestabile come la morte,  
Il dolore o la colpa, questi li saluta e si siede,  
Signore di questa vita. Il suo aspetto è naturale,  
Sorridente bene, sa di futuro,  
Di età inodori, un mondo ordinato  
Di pianificati piaceri, passaporti controllati,  
Sentinelle, tranquillanti, analcolici  
E valuta diretta, un pianeta morale  
Domato dal terrore: il suo telegramma  
Mette in marcia le masse grigie quando il fango s'asciuga.  
Molti sono periti; molti periranno.*

#### Soliloquio di ROSETTA

*Cieco sul letto nuziale, lo sposo russa,  
Tropo distante per amare. Hanno ceduto i tuoi nervi  
Ed è venuta meno la coscienza poiché io non ero  
Quel che si dice: il tuo piatto? Ballavi così bene  
Fino a che desiderai di esserlo. Vorrai rimanere  
Un principe tanto amabile? Forse che no.  
Ma bello lo sei, non è vero? Anche ora  
Re cadavere. Ti metterò nella bara  
Finché regni di nuovo. Riposa anche per me e*

*Dream, dear one. I'll be dressed when you wake  
To get coffee. You'll be glad you didn't  
While your headache lasts, and I won't shine  
In the sobering sun. We're so apart  
When our ways have crossed and our words touched  
On Babylon's banks. You'll build here, be  
Satisfied soon, while I sit waiting  
On my light luggage to leave if called  
For some new exile, with enough clothes  
But no merry maypole. Make your home  
With some glowing girl; forget with her what  
Happens also. If you ever see  
A fuss forming in the far distance,  
Lots of police, and a little group  
In terrible trouble, don't try to help;  
They'd make you mock and you might be ashamed.  
As long as you live may your lying be  
Poetic only. I'd hate you to think  
How gentile you feel when you join in  
The rowdy cries at Rimmon's party;  
'—Fasten your figleaf, the Fleet is in.  
Caesar is sitting in solemn thought,  
Do not disturb. I'm dying tonight with  
The tragic poets — ' for you'll trust them all,  
Be at home in there where a host of creatures,  
Shot or squashed, have insured good-luck to  
Their bandit bodies, blond mausoleums  
Of the inner life. But how could I share  
Their light elations who belong after  
Such hopes end! So be off to the game, dear,  
And meet your mischief. I'll mind the shop.  
You'll never notice what's not for sale*

Sogna, mio caro. Sarò pronta, quando ti svegli  
Per il caffè. Sarai contento, col tuo mal di testa,  
Di non aver fatto all'amore, e nel sole che nebbia  
Io non brillerò. Eravamo così lontani  
Quando le nostre vie s'incrociarono e le parole si sfiorarono  
Sulle rive di Babilonia. Qui, tu costruirai, e presto  
Sarai soddisfatto mentre io, sul mio lieve bagaglio,  
Quel che basta di vesti, ma senza il ricordo  
Dell'albero di maggio, siedo aspettando  
Che un nuovo esilio mi chiami. Fà la tua casa  
Con una splendente ragazza; con lei dimentica  
Anche quello che accade. Se un giorno vedrai  
Nascere un trambusto laggiù, lontano,  
Gran poliziotti e un piccolo gruppo  
Terribilmente inguaiato, non metterti in mezzo;  
Saresti obbligato a schernirti, e ne avresti vergogna.  
Quant'è lunga la vita possa la tua menzogna  
Esser soltanto poetica. Non vorrei ti pensassi  
Proprio molto perbene nel tuo mescolarti  
Al bordello del Rimmon's party;  
« — Legati la foglia di fico, arriva la Flotta.  
Cesare è assorto in pensieri solenni,  
Non disturbatelo. Muoio stanotte  
Con i poeti tragici — » tu crederai a tutti,  
Sarai a tuo agio allorché una folla di creature,  
Scatenate o distrutte, si son garantita una buona fortuna  
Per i loro corpi banditi, biondi mausolei  
Della vita interiore. Ma come potrei io condividere  
Quei paradisi da nulla, io che rimango  
Finite tali speranze? Così, buttati nel gioco, mio caro,  
E va incontro al tuo danno. Io baderò al negozio.  
No, mai tu saprai quel che non è da vendere

*To charming children. Don't choose to ask me.  
You're too late to believe. Your lie is showing,  
Your creed is creased. But have Christian luck.  
Your Jesus has wept; you may joke now,  
Be spick and span, spell out the bumptious  
Morals on monuments, mind your poise  
And take up your cues, attract Who's-Who,  
Ignore What's-Not. Niceness is all and  
The rest bores. I'm too rude a question.  
You'd learn to loathe, your legs forget their  
Store of proverbs, the staircase wit of  
The sleep-walker. You'd slip and blame me  
When you came to, and couldn't accept  
Our anxious hope with no household god or  
Harpist's Haven for hearty climbers.  
So fluke through unflustered with full marks  
In house-geography: let history be.  
Time is our trade, to be tense our gift  
Whose woe is our weight; for we are His Chosen,  
His ragged remnant with our ripe flesh  
And our hats on, sent out of the room  
By their dying grandees and doleful slaves,  
Kicked in corridors and cold-shouldered  
At toll-bridges, teased upon the stage,  
Snubbed at sea, to seep through boundaries,  
Diffuse like firearms through frightened lands,  
Transpose our plight like a poignant theme  
Into twenty tongues, time-tormented  
But His People still. We'll point for Him,  
Be as obvious always if He won't show  
To threaten their thinking in their way,  
Nor His strong arm that stood no nonsense,*

*Agli stupendi bambini. Non scegliere me.  
Sei troppo in ritardo per credere. L'hai in fronte la tua bugia,  
Il tuo credo è gualcito. Ma ti vegli la stella del Cristo.  
Ha pianto il tuo Gesù; ora scherza,  
Fa il ganzo, compita le presuntuose  
Morali dei monumenti; attento all'equilibrio,  
Non sbagliare l'entrata, seduci il « Chi È? »,  
Ignora il « Ciò che Non È ». La finezza è tutto,  
E il resto annoia. Io sono un grosso problema,  
Ti diverrei odiosa, e alle tue gambe  
Non basterebbero i proverbi, la battuta di spirito  
Del sonnambulo lungo la scala. Passata la sbornia,  
Rimprovero e fuga, e non potresti accettare  
La nostra angosciosa speranza senza dei domestici  
O il Cantuccio degli Angeli per chi sa arrampicarsi.  
Vinci perciò, indisturbato, a pieni voti,  
Nella geografia della casa; lascia stare la storia.  
Nostro commercio è il tempo, nostra dote esser tesi,  
Nostro peso il lamento: poiché siamo noi i Suoi Eletti,  
I Suoi avanzi pezzenti con la nostra carne matura  
E i cappelli in testa, cacciati dalla stanza  
Dai loro grandi morenti e dai dolenti schiavi,  
Presi a calci nei corridoi, guardati con sprezzo  
Sui ponti a pedaggio, scherzati sul palcoscenico,  
Umiliati sul mare, clandestini da un confine all'altro,  
Da imboscare ovunque, come armi da fuoco, in luoghi terrorizzati  
A trasporre il nostro destino come un tema angoscioso  
In venti lingue, tormentati dal tempo  
Ma sempre Suo Popolo. Saremo il suo punto d'urto,  
Sempre in evidenza se Egli non mostrerà  
Di minacciare nei loro modi i loro pensieri  
E quel Suo braccio che non tollerà la sciocchezza,  
Diciamolo pure, non volerà a difenderci ora  
Che pesti o cucinati i nostri corpi sono gettati,*

*Fly, let's face it, to defend us now  
When bruised or broiled our bodies are chucked  
Like cracked crocks on to kitchen middens  
In the time He takes. We'll trust. He'll slay  
If His Wisdom will. He won't alter  
Nor fake one fact. Though I fly to Wall Street  
Or Publisher's Row, or pass out, or  
Submerge in music, or marry well,  
Marooned on riches, He'll be right there  
With His Eye upon me. Though I hide away  
My secret sins in consulting rooms,  
My fears are before Him; He'll find all,  
Ignore nothing. He'll never let me  
Conceal from Him the semi-detached  
Brick villa in Laburnum Crescent,  
The poky parlour, the pink bows on  
The landing-curtains, or the lawn-mower  
That wouldn't work. He won't pretend to  
Forget how I began, nor grant belief  
In the mythical scenes I make up  
Of a home like theirs, the Innocent Place where  
His Law can't look, the leaves are so thick.  
I've made their magic but their Momma Earth  
Is His stone still, and their stately groves,  
Though I wished to worship, His wood to me.  
More boys like this one may embrace me yet  
I shan't find shelter, I shant be at peace  
Till I really take your restless hands,  
My poor fat father. How appalling was  
Your taste in ties. How you tried to have fun,  
You so longed to be liked. You lied so,  
Didn't you, dad? When the doll never came,*

Cocci rotti fra i rifiuti, nel tempo  
Che Egli conduce. Confideremo. Ucciderà  
Se il Suo Criterio lo vuole. Non altererà  
Non falsificherà un sol fatto. Anche se volo a Wall Street  
O a Publisher's Row, o cado ubriaca, o  
Affondo nella musica, o mi marito bene,  
Segregata fra le ricchezze, Egli sarà sempre là  
Con il Suo Occhio sopra di me. Anche se io celo  
I miei peccati segreti nei gabinetti dei medici,  
Le mie paure Egli le vede; troverà tutto,  
Non ignorerà nulla. Mai mi concederà  
Di nascondere a Lui l'anonima  
Villetta di mattoni in Laburnum Crescent,  
Il salotto banale, i nodi rosa alle tende  
Del pianerottolo o la falciatrice  
Inceppata. Non fingerà  
Di dimenticare il mio inizio, né prestar fede  
Alle mitiche scene che io creo  
Di una casa come la loro, il Luogo Innocente dove  
La Sua Legge non può vedere, tanto le foglie son fitte.  
Ho fatto la loro magia ma la loro Mamma Terra  
È ancora la pietra Sua, e i loro solenni boschi,  
Pur se desiderai amarli, sono per me il Suo legno.  
Più di un ragazzo come questo può abbracciarmi  
E tuttavia non avrò rifugio, non avrò pace  
Finché non mi decida a prendere le tue mani inquiete,  
Mio povero grasso papà. Com'era orribile  
Il tuo gusto per le cravatte. Quanto hai cercato di divertirti,  
Quanto d'essere amato. Tanto hai mentito,  
Non è vero, papà? Quando la bambola non arrivava mai,  
Quando mamma era malata e la serva rideva.  
— Sì, nel solaio ti ho udito. Sulla sua tomba  
Il pianto t'ha consumato. Ed è per questo che scegliești  
Una voce così sgraziata, occhi così bovini,

*When mother was sick and the maid laughed.  
 —Yes, I heard you in the attic. At her grave you  
 Wept and wilted. Was that why you chose  
 So blatant a voice, such button eyes  
 To play house with you then? Did you ever love  
 Stepmother Stupid? You'd a strange look,  
 Sad as the sea, when she searched your clothes.  
 Don't be cruel and cry. I couldn't stay  
 To be your baby. We both were asking  
 For a warmth there wasn't, and then wouldn't write.  
 But we mustn't, must we? Moses will scold  
 If we're not all there for the next meeting  
 At some brackish well or broken arch,  
 Tired as we are. We must try to get on  
 Though mobs run amok and markets fall,  
 Though lights burn late at police stations,  
 Though passports expire and ports are watched,  
 Though thousands tumble. Must their blue glare  
 Outlast the lions? Who'll be left to see it  
 Disconcerted? I'll be dumb before  
 The barracks burn and boisterous Pharaoh  
 Grow ashamed and shy. Sh'ma' Yisra'el.  
 'a'donai 'a'lohenu, 'a'donai 'ehcad.*

Now the train came out on to the Manhattan Bridge. The sun had risen.  
 The East River glittered. It would be a wright clear day for work and  
 for war.

MALIN thought:

*For the others, like me, there is only the flash  
 Of negative knowledge, the night when, drunk, one  
 Stagers to the bathroom and stares in the glass*

*Per fingerti una famiglia? Hai mai amato  
 La Stupida Matrigna? Avevi uno strano sguardo,  
 Triste come il mare, quando ti frugava le tasche.  
 Non esser crudele e non piangere. Non potevo accettare  
 Di rimaner la tua bimba. Cercavamo entrambi  
 Un calore finito, e allora non ci scrivemmo.  
 E anche ora non lo dobbiamo. Mosè alzerà la voce  
 Se non saremo tutti là alla prossima riunione  
 Presso un pozzo salato o un arco spezzato,  
 Stanchi come siamo. Dobbiamo sforzarci d'andare avanti  
 Anche se le folle impazzite corrono a uccidere e i mercati cadono,  
 Anche se luci ardono fino a tardi nelle questure,  
 Anche se i passaporti scadono e i porti sono sorvegliati,  
 E le migliaia crollano. Può quel loro azzurro sguardo  
 Durare più dei leoni? Chi già impazzito,  
 Rimarrà a vederlo? Io sarò muta prima  
 Che le caserme brucino e l'assordante Faraone  
 Si faccia rosso e timido. Sh'ma' Yisra'el.  
 "donai 'lohenu; "donai 'ehcad.<sup>(1)</sup>*

Meditazione di MALIN:  
 (conclusione dell'opera)

Ora il treno era giunto al ponte di Manhattan. Il sole si era levato.  
 L'East River scintillava. Sarebbe stato un giorno splendido per il lavoro  
 e per la guerra.

MALIN pensò:

*E per gli altri come me, si dà, unico, il lampo  
 Della conoscenza negativa; la notte in cui, ubriachi  
 Si brancola verso il bagno e tentiamo, allo specchio,*

(1) Ascolta, Israele, Il Signore nostro Dio, il Signore è Uno.

*To meet one's madness, when what mother said seems  
Such darling rubbish and the decent advice  
Of the liberal weeklies as lost an art  
As peasant pottery, for plainly it is not  
To the Cross or to Clarté or to Common Sense  
Our passions pray but to primitive totems  
As absurd as they are savage; science or no science,  
It is Bacchus or the Great Boyg or Baal-Peor,  
Fortune's Ferris-wheel or the physical sound  
Of our own names which they actually adore as their  
Ground and goal. Yet the grossest of our dreams is  
No worse than our worship which for the most part  
Is so much galimatias to get out of  
Knowing our neighbour, all the needs and conceits of  
The poor muddled maddened mundane animal  
Who is hostess to us all, for each contributes his  
Personal panic, his predatory note  
To her gregarious grunt as she gropes in the dark  
For her lost lollypop. We belong to our kind,  
Are judged as we judge, for all gestures of time  
And all species of space respond in our own  
Contradictory dialect, the double talk  
Of ambiguous bodies, born like us to that  
Natural neighbourhood which denial itself  
Like a friend confirms; they reflect our status,  
Temporals pleading for eternal life with  
The infinite impetus of anxious spirits,  
Finite in fact yet refusing to be real,  
Wanting our own way, unwilling to say Yes  
To the Self-So which is the same at all times,  
That Always-Opposite which is the whole subject  
Of our not-knowing, yet from no necessity  
Condescended to exist and to suffer death*

*Di incontrare la nostra pazzia; la notte che le parole  
Dette da nostra madre, ci appaiono  
Proprio una graziosa sciocchezza e i prudenti consigli  
Dei settimanali radicali sono un'arte tanto perduta  
Quanto la terracotta contadina; le nostre passioni  
— È chiaro, ormai — non si rivolgono  
Alla Croce o alla Clarté o al Senso Comune,  
Ma ai primitivi totem, assurdi  
Quanto selvaggi; scienza o non scienza,  
È Bacco o il Demonio, o il Gran Baal,  
La ruota della fortuna di Ferris o il suono fisico  
Dei nostri nomi che esse oggi adorano come veri scopi e realtà.  
Tuttavia il più volgare dei nostri sogni non è  
Peggior della nostra adorazione, se essa in gran parte  
È un discorso tanto confuso da non farci conoscere  
Nemmeno la nostra vicina, fantasia e bisogni  
Del povero disordinato impazzito animale mondano  
Che tutti ci accoglie; panico personale,  
Istinto predatorio sono il contributo  
Che noi diamo a quel suo domestico borbottio,  
A lei che nel buio s'affanna ancora a cercare  
Il suo zuccherino perduto. Noi apparteniamo  
A noi stessi, siamo giudicati come giudichiamo;  
Tutte gli atti del tempo, le qualità di spazio  
Trovano rispondenza nel nostro  
Dialecto contraddittorio, discorso doppio  
Di corpi ambigui, nati come noi  
A quella naturale vicinanza che la stessa negazione  
Quasi un amico rafforza; i nostri corpi  
Riflettono la nostra condizione,  
Terrestri imploranti la vita eterna  
Con l'infinito impeto di spiriti ansiosi,  
Finiti di fatto se pur rifiutino d'esser reali,*

*And, scorned on a scaffold, enconced in His life  
The human household. In our anguish we struggle  
To elude Him, to lie to Him, yet His love observes  
His appalling promise; His predilection  
As we wander and weep is with us to the end,  
Minding our meanings, our least matter dear to Him,  
His Good ingressant on our gross occasions  
Envisages our advance, valuing for us  
Though our bodies too blind or too bored to examine  
What sorts excite them are slain interjecting  
Their childish Ows and, in choosing how many  
And how much they will love, our minds insist on  
Their own disorder as their own punishment,  
His Question disqualifies our quick senses,  
His Truth makes our theories historical sins,  
It is where we are wounded that is when He speaks  
Our creaturely cry, concluding His children  
In their mad unbelief to have mercy on them all  
As they wait unawares for His World to come.*

*Cui occorre la strada ch'è nostra, non volendo dir: sì  
A quel Se Stesso identico in ogni tempo,  
Quel Sempre Opposto che è l'intero soggetto  
Della nostra ignoranza, e non necessitato  
Accondiscese ad esistere, a patire la morte  
E, irriso su un patibolo, racchiuse nella sua vita  
La famiglia umana. Noi nell'angoscia lottiamo  
Per eludere Lui, mentire a Lui, che con il Suo amore mantiene  
La Sua tremenda promessa; la Sua predilezione  
Nella fuga e nel pianto è con noi sino alla fine,  
Curvo sui nostri pensieri, la nostra minima questione gli è cara,  
Quel suo Bene che entra nelle nostre volgari ragioni  
Spia il nostro procedere, valutando per noi  
Anche se i nostri corpi troppo ciechi e stanchi per esaminare  
Quale sorte li spinga vengono uccisi nell'atto che levano  
I loro Ahi! puerili e, nello scegliere quanti  
E quanto ameranno, le nostre menti insistono  
Nel loro disordine quasi a pimirsi,  
Il Suo Problema annulla l'esplosione dei sensi,  
La Sua Verità riduce le nostre teorie a peccati storici,  
È quando siamo feriti che Egli si esprime  
Nel nostro lamento, Lui che porta i Suoi figli  
Nel loro pazzo non credere ad avere pietà degli uomini  
Mentre che senza saperlo essi attendono il Suo Mondo a venire.*

# RICORDO DI POGGIOLI

di

Carlo Bo

Che cosa rimane della vita di uno scrittore? Anche per Renato Poggioli ci siamo posti questa domanda. Poggioli è morto in un incidente automobilistico in America l'anno scorso dove risiedeva da molti anni e dove era diventato un'autorità nel campo universitario. Che cosa resta? Rileggo la sua bibliografia essenziale e ritrovo le prime tappe percorse in Italia e rivedo il tempo in cui l'ho conosciuto e frequentato con quella specie di naturale ossequio che i più giovani hanno verso gli immediati anziani, verso chi ha appena finito di fare la strada che si percorre. E così ritrovo *La violetta notturna*, pubblicata nel 1933, quando Renato Poggioli aveva ventisei anni ed era già uno dei giovani critici e studiosi di letterature straniere più affermati: a suo modo, una guida. Continuo e trovo le antologie di Esenin, di Blok insieme ai saggi pubblicati nel 1939 sotto il titolo di *Pietre di paragone*. Poi c'è un salto di molti anni, dieci per l'esattezza, per arrivare all'antologia del verso russo stampata da Einaudi e che era l'edizione ampliata e riveduta della famosa *Violetta*. Da quel momento i contatti sono ristabiliti, sappiamo dov'è Poggioli, che cosa fa: riceviamo i libri che stampa in America, *The Phoenix and the Spider*, *The Poets of Russia*, il suo *Rozanov* e infine, in coincidenza con un suo ideale ritorno in Italia, la *Teoria dell'arte d'avanguardia*, pubblicata a Bologna nelle edizioni del Mulino. Accanto a questa produzione va messa tutta l'altra parte che andava sotto il nome « in preparazione » e che senza dubbio sarà pubblicata dagli amici, la *Definizione dell'Utopia*, gli *Scrittori russi*, *The Autumn of Ideas*, *The Oaten Flute*. Tante cose ma se dicessimo che tutto Poggioli sta nei limiti di questa bibliografia diremmo una mezza verità e lasceremmo la parte vera per l'ombra. Anche perché penso che chi l'ha conosciuto ha il dovere di mettere l'accento su quello che la morte ha portato via e di colpo è entrato nell'ombra. I libri restano, per molti anni continueremo a servirci delle sue antologie, per

molto tempo ricorderemo il debito della nostra cultura verso chi per primo ha allargato il campo delle nostre nozioni e ha veramente spostato i confini delle nostre ragioni letterarie: ma non è tutto.

Poggioli era molto di più di un lavoratore, di un produttore: prima di tutto è stato un cuore di scrittore, uno che ha amato la letteratura. Direi che soltanto nella seconda parte della sua vita ha accettato di fare il professore e di diventare un personaggio ufficiale, in un certo senso la negazione di quello che era stato in gioventù; una somma di generose aspirazioni e di infinite curiosità intellettuali.

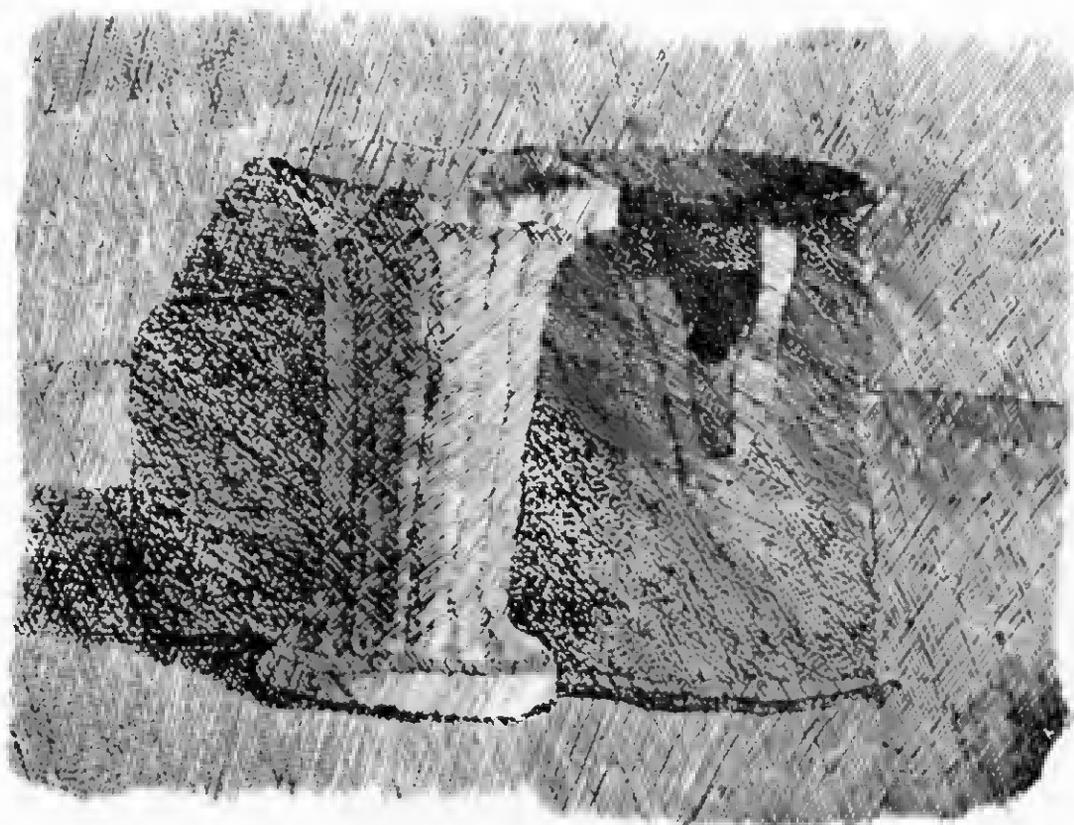
Per conto nostro è abbastanza facile far risorgere la sua prima immagine. Basta infatti tornare agli anni in cui studiava all'Università di Firenze ed era senza dubbio il giovane più dotato di quella piccola famiglia di spiriti vivi che si chiamavano Tomaso Landolfi, Leone Traverso e... Poggioli amava presentarsi allora come un irregolare e un refrattario. Eravamo negli anni intorno al trenta; Poggioli aveva finito il suo corso di laurea e aveva discusso la sua tesi sul simbolismo di Blok ma per qualche anno ancora, in attesa di fare il servizio militare e poi di trovare una sistemazione, ha frequentato le aule squallide di piazza san Marco (l'Università di Cecchi, come si divertiva a ricordare ai più giovani, indicando la palma del cortile) e ha presieduto le interminabili tertulie del caffè san Marco, del Bottegone, dell'Elvetico, insomma di tutte le povere case in cui trascinavamo la nostra noia e la nostra disperazione di ventenni. Poggioli aveva tutto del capo, della guida, di chi spinge gli altri a lavorare, di chi dà consigli, di chi è disposto a rifare con te il tratto di strada che ha già fatto e pagato per suo conto. È stato un vero e proprio magistero condotto giorno per giorno, un po' da per tutto, nei caffè, nelle trattorie, nelle zone proibite e, quando si faceva l'alba, nella sua straordinaria casa sull'Arno, in via de' Bardi. Da dove Poggioli avesse tratto tanto amore di vita e tanta passione per la letteratura sarebbe difficile dirlo, forse non si sbaglia a mettere l'accento sui gusti, sull'insegnamento naturale del padre (il padre che lo aveva portato ragazzo a visitare la prima mostra futurista in via Martelli), sull'aria stessa di Firenze. Con Poggioli e con i migliori dei suoi discepoli-amici ricominciava a Firenze quell'aria che aveva permesso la definizione della *Voce*, del *Leonardo*, per intenderci il clima delle Giubbe Rosse. Oggi riesce difficile spiegare quanto fossero lontani quegli anni: in un certo senso le esperienze di Papini e di Prezzolini ci sono oggi molto più vicine. Allora la guerra aveva operato una divisione incredibile: la guerra e il fascismo che aveva appena finito di prendere il potere in maniera più stabile. Il mondo intorno si spegneva per paura, per conformismo e non avevamo altra possibilità di evasione che la lettura. La lettura continua e di testi rari, lontani e che in qualche modo ci dessero il senso di quella libertà di cui nessuno osava più parlare. Per questo Poggioli è stato antifascista e alla fine ha scelto l'esilio.

Quale sarebbe stata la sua vita, quale la sua opera, quale la sua influenza se fosse rimasto con noi? Me lo sono chiesto diverse volte e sempre non mi è riuscito di trovare una risposta

soddisfacente. Certo, se alla base del nostro calcolo mettiamo la sua forza di novità e di urto, dobbiamo riconoscere che molte cose avrebbero avuto un altro corso e che quel clima di collaborazione universale a cui ci aveva educato avrebbe forse dato altri frutti. Ma questi sono giuochi; quel che veramente conta è la straordinaria natura dell'uomo, il peso del suo fervore, quella sua facoltà di aprire credito al primo giovane che bussava alle porte di quella letteratura segreta e timida che si faceva allora a Firenze. Un capitale straordinario e aggiungerei che poi nei contatti e nel commercio lungo della vita non è stato sfruttato in pieno: il Poggioli ufficiale ci faceva sempre rimpiangere il refrattario di via de' Bardi, di chi per primo ci aveva parlato di Rozanov, di Unamuno o di Valéry. Penso anche che chi l'ha conosciuto al tempo di *Solaria*, della sua collaborazione alla *Nazione*, delle sue prime prove di professore non sa che spinta c'era stata alla base della sua azione, soprattutto non può ricordare la facoltà istintiva, assoluta del dialogo, anche se per un vezzo egli si divertisse ad apparire in un velo di violenza e di umore popolare che erano soltanto motivi letterari. Voglio dire che sul fondo c'era un cuore di poeta, c'era un'anima sensibile, e sensibile fino a toccare sfumature decadentistiche e infine c'era un sincero e autentico amore della vita: una cosa che ha portato con sé dall'altra parte dell'ombra e che gli ha permesso di fare il suo dovere senza tradire, senza grosse concessioni, insomma senza venir meno a quella immagine di « grande amico » che resta per noi uno dei tratti più accesi della nostra gioventù.



3 - Giorgio Morandi: *Natura morta* (1962)



4 - Giorgio Morandi, *Natura morta* acquaforte (1961)

# *Le idee contemporanee*

## DIBATTITO SUL TEATRO IN ITALIA, OGGI:

con la partecipazione di

DIEGO FABBRI, RENZO TIAN, MARIO ROBERTO CIMNAGHI,

moderatore MARIO RAIMONDO

RAIMONDO — Il nostro incontro propone un discorso sulla drammaturgia in Italia oggi, cioè sulla situazione della commedia italiana nel repertorio dei nostri teatri.

Il dibattito sul teatro di prosa in Italia è oggi di nuovo particolarmente vivo: forse non è stato così vivo fino dagli anni della Liberazione, quando si trattò di ricostruire tutta una conoscenza sulla vita del teatro in Europa e nel mondo.

Il problema di oggi è invece di costruire una conoscenza intorno alla vita del nostro teatro ed è giusto quindi che il repertorio nazionale, il contributo degli autori italiani, abbiano in questo dibattito un posto considerevole.

C'è chi dice anzi che il posto che compete a questo tema è il posto principale: noi siamo qui appunto per verificare la verità e la fondatezza di questa affermazione. Intanto: esiste un repertorio nazionale? E cioè: basta che un certo numero di autori italiani scrivano ogni anno delle commedie per i teatri italiani perché si possa parlare di repertorio nazionale? Nella stagione scorsa sono state rappresentate 86 commedie nuove di autori italiani: di queste almeno 25 sono state rappresentate da compagnie primarie con allestimenti assolutamente eccellenti. Da questo bilancio, e da quello che se ne è tratto è nata forse la possibilità di garantire un repertorio nazionale? Un'altra domanda.

---

*Pubblichiamo qui il testo del Dibattito andato in onda per «L'Approdo Radiofonico» del 18 maggio 1964.*

Anche quest'anno c'è stata una eccellente partenza. Opere italiane sono state rappresentate da teatri stabili, da compagnie di giro, in ottimi allestimenti e con notevole successo di pubblico. Ma anche quest'anno ci sono state delle scelte del pubblico: commedie italiane nuove hanno avuto poco successo, riprese di commedie italiane hanno avuto un successo eccezionale. Significa che il pubblico sceglie all'interno del repertorio italiano una sua strada, o significa soltanto che ciò si verifica secondo le occasioni, volta a volta su questa o su quella commedia?

Mi pare che questi siano, presso a poco, i termini del problema: e del resto se man mano che andremo avanti nel dibattito ne verranno in superficie altri, tanto meglio. Direi che il primo intervento per chiarire e precisare la situazione del dramma e degli autori in Italia, spetti di diritto a Diego Fabbri che dei drammaturghi italiani è un rappresentante tra i più esposti e autorevoli.

FABBRI — A me pare che la situazione del repertorio italiano in questi anni, e non soltanto in questi ultimi anni, ma già da un decennio, sia particolarmente favorevole.

Favorevole in questo senso: non perché gli autori italiani abbiano ancora quel posto che a mio avviso spetta loro nello spettacolo italiano, ma perché le opere che hanno prodotto hanno effettivamente una loro concreta validità artistica. E questo è il primo punto da sottolineare.

L'eredità di Pirandello e l'eredità di Betti, eredità a mio parere veramente illustri, hanno trovato dei continuatori. E se è vero che il successo che un'opera ottiene fuori dei confini della propria patria è già un po', come qualcuno ha detto, un incontro con i posteri, vale a dire che c'è già una convalida sul valore di queste opere, si può dire che il teatro italiano ha già ottenuto un suo riconoscimento di validità.

Citerò il parere di Gabriel Marcel critico non sospetto in quanto assolutamente distaccato da quelli che sono i nostri problemi contingenti, il quale prendendo in esame il panorama del teatro non solo italiano e non solo francese, ma europeo, ha detto che a suo avviso il teatro italiano è quello che in questo momento significava di più, è la linea che racchiude più promesse.

Accanto a questa prima affermazione, che riguarda il valore di certe opere di autori italiani, debbo subito dire che queste opere non trovano una loro adeguata sottolineatura nella vita del teatro italiano.

Il teatro italiano ha creato tante cose molto importanti, ha creato strutture estremamente importanti come quelle dei *teatri stabili*, ha configurato anche la struttura di *compagnie stabili* (perché non c'è dubbio che vi siano certi organismi artisticamente così ben definiti, come per esempio la *Morelli-Stoppa*, la *Compagnia dei Giovani*, la *Proclemer-Albertazzi*, che possiamo considerare, non giuridicamente, ma di fatto come *strutture teatrali stabili*).

Accanto a questa fioritura di organismi, di registi, di attori, di nuove leve di attori,

non abbiamo avuto la fioritura di un teatro italiano ben definito, che configuri la vita profonda del nostro teatro.

Perché?

Credo che il gusto, un po' la moda, e forse anche il giudizio critico di coloro che hanno diretto questi vari organismi che si sono andati affermando in quest'ultimo decennio del nostro teatro, non siano stati così positivi nei confronti degli autori italiani da imporli come il dato distintivo, caratteristico del loro repertorio, e quindi della loro vita. Non hanno creduto di configurare la loro attività affidandosi a voci italiane, ad opere, a poeti italiani.

In che cosa consiste il male di questa assenza? Non tanto nell'aver scelto un autore o un poeta straniero piuttosto che un poeta e un autore italiano (non siamo qui per sostenere una posizione scioccamente nazionalistica); il male consiste, a mio avviso, nel fatto che non può esserci un autentico teatro italiano se non affonda le sue radici in voci drammatiche autenticamente nostre.

Il problema del teatro, secondo me, si impernia tutto nel rapporto *palcoscenico-platea*. La platea, gli spettatori, per creare veramente il fatto scenico, il fatto teatrale, debbono riconoscersi in qualche modo nei personaggi, nelle passioni, nei dibattiti che dal palcoscenico vengono proposti. Se questo riconoscimento non avviene, e non avviene in una forma calda, intensa, sostanziale, non si ha un vero ed autentico teatro.

Tutto qui: ed è evidente che questo riconoscimento lo si può avere soltanto o prevalentemente di fronte a personaggi ed a testi immaginati da autori nostri che rappresentino la nostra vita nei suoi problemi, nel suo costume.

RAIMONDO — Nell'intervento di Fabbri c'è un dato particolarmente interessante che mi pare vada subito ripreso ed è quello del rapporto palcoscenico-platea.

Io vorrei dire, addirittura, il rapporto teatro-società. Forse uno dei termini del nostro dibattito è proprio questo: quando è che il teatro degli autori italiani non riesce, e quando, e dove, riesce a trovare il suo rapporto con la realtà e con la società nazionale? Mi pare che Renzo Tian, che è un critico estremamente attento a questo problema, al problema della definizione culturale dello spettacolo in Italia, potrebbe dirci qualche cosa di significativo sull'argomento.

TIAN — Quello che ha detto Fabbri sul rapporto fra palcoscenico e platea, su teatro e società è giustissimo, e il fatto che non si tratti soltanto di una enunciazione teorica ci sembra provato da una circostanza molto precisa, che cioè tra le commedie di autori italiani che vengono presentate nelle nostre platee, quelle che non dico hanno maggior successo perché il termine rischierebbe di essere troppo superficiale, ma quelle che incidono di più sugli spettatori, magari brutalmente, magari sgradevolmente, magari operando su di loro una certa costrizione, sono proprio quelle in cui lo spettatore ha la possibilità di « riconoscersi ». Mi sembra che questa sia anche una delle ragioni molto illu-

minanti del successo tutt'altro che occasionale che ha avuto la ripresa della *Bugiarda* di Fabbri. Qui siamo veramente di fronte ad uno spettacolo in cui lo spettatore è chiamato in causa anche con una certa violenza, e con una certa aggressività, e il successo della commedia vuol dire il successo di questa operazione cioè di una presa di coscienza che il drammaturgo addirittura impone allo spettatore.

Quindi è molto giusto dire che il rapporto palcoscenico-spettatore è vitale e fondamentale per lo spettacolo: ma questo significa anche dire che alla radice della crisi del teatro di cui oggi tutti parlano c'è una crisi della drammaturgia.

Io ora vorrei però cercare di vedere il problema da un altro aspetto un po' più esterno, scendendo dal terreno delle idee generali a quello della pratica quotidiana dello spettacolo, dello spettatore. Si ha infatti l'impressione (non so quanto giustificata) che da parte dei drammaturghi italiani ci sia in questo momento un sentimento che non so bene se chiamare di diffidenza o di sfiducia verso il teatro.

Sta di fatto che se togliamo l'eccezione di Fabbri e di altri pochi drammaturghi che possono contarsi comodamente sulle dita delle mani, i drammaturghi e commediografi italiani sono non dirò assenti, ma come estremamente cauti ad intervenire. Prove di questo genere ne abbiamo tutti i giorni: e non soltanto nella rarefazione delle commedie italiane nel repertorio delle nostre compagnie, ma anche ad esempio dalla scarsa partecipazione degli autori e dei drammaturghi alle altre manifestazioni della vita teatrale, come ad esempio i premi teatrali: manifestazioni secondarie, ma molto indicative proprio da un punto di vista statistico.

È di questi giorni l'esempio di un premio Marzotto che si è allargato ad una sfera internazionale che comprende quasi tutti i paesi europei, e che ha conquistato prestigio ed autorità proprio per questo e perché gli autori vi sono invitati proprio in base a criteri di selezione critica: ebbene sono pochissimi in Italia gli autori teatrali che hanno risposto a questo appello, mentre negli altri paesi, tra cui si contano le principali civiltà teatrali europee come la Germania, la Francia e l'Inghilterra, tanto per fare solo esempi maggiori, la partecipazione è stata assai più vasta.

Del resto questo disagio non è limitato soltanto al campo dei drammaturghi di professione, che è ormai abbastanza ristretto; ma è esteso anche a quello dei letterati ai quali il teatro ha rivolto in più di una occasione ed in tutti i modi ogni forma di inviti e direi persino di allettamenti: e i letterati non solo sono rimasti nella maggior parte dei casi o sordi o distratti a questi appelli, ma qualche volta hanno manifestato dei veri e propri atteggiamenti di indifferenza se non di disprezzo nei riguardi della espressione teatrale.

E questo mi sembra allarghi il discorso ad un tema molto più semplice e insieme più vasto che è quello dei rapporti fra la nostra cultura in generale e la cultura teatrale in particolare.

RAIMONDO — In effetti questo è il tema di fondo del nostro discorso sulla drammaturgia e sugli autori di teatro: e naturalmente non soltanto in Italia.

Il raffronto fra gli autori della nostra società e quegli autori di altre società in Europa o negli Stati Uniti di America sembra, grosso modo, andare a nostro svantaggio.

Bisognerebbe vedere le cause di ciò, anche perché se è vero, come è vero, quello che dice Tian e cioè che vi sono almeno dieci autori importanti in Italia questo dovrebbe bastare per un repertorio nazionale: dieci autori sono evidentemente una grossa riserva per un teatro o per la formazione di un repertorio nazionale.

Mario Roberto Cimnaghi, che ha una esperienza particolarissima in questo settore per la sua attività di critico e di studioso del teatro non soltanto italiano, potrà aiutarci a capire meglio questa parte del nostro discorso.

CIMNAGHI — Io credo che la indifferenza al teatro manifestata in questi anni dai nostri scrittori — scrittori in genere e anche scrittori di teatro — tragga in gran parte origine dalla diffidenza che questi nutrono nei confronti del teatro a causa del tipo di richieste che essi ricevono in proposito. Tempo addietro ebbi occasione di interrogare un largo numero di scrittori italiani, scrittori di teatro e narratori. Furono interrogati Moravia, Pratolini, La Capria, Silone, Prisco, Pomilio, Bassani, Brusati, Dessì, nel tentativo appunto di comprendere per quali ragioni non potessero dare un contributo attivo, o più attivo, alla scena italiana; e la maggior parte risposero sostenendo che venivano loro spesso proposti temi e fatte richieste di opere che non rispondevano al loro interesse e alla loro vocazione.

Dai discorsi che mi fecero questi scrittori mi parve evidente ancora una volta che in realtà non fossero stati sufficientemente chiariti i termini del rapporto tra testo e teatro per cui essi potevano continuare a pensare che il teatro chiedesse loro soltanto briciole, momenti marginali della loro attività: e in questo caso essi preferivano contribuire con il loro lavoro secondario più comodamente e più sicuramente, quando avessero voluto, ad altri strumenti quali potevano essere il cinematografo o la radio e la televisione. Io credo che quello che manca da noi in maniera eminente sia la figura del vero « direttore », cioè una persona che, pur conoscendo a fondo il teatro, sia anche capace di aprire un vero discorso, un discorso esperto e cosciente con gli autori, in maniera da chiedere loro esattamente quello che meglio possono dare, secondo la loro vocazione e capacità.

In Inghilterra o in America, effettivamente, gli intermediari, gli organizzatori artistici e culturali sono molto più adeguati al compito che debbono svolgere; sono delle persone che innegabilmente, insieme ad un'esperienza specifica nell'ambito del teatro, hanno anche della competenza non indifferente sul piano culturale, tanto da poter condurre con gli scrittori un discorso tanto concreto, quanto provveduto.

D'altra parte, da noi avviene che se si esclude il gruppo degli autori di punta — che so-

no poi quelli che vengono rappresentati, com'è il caso innanzi tutto di Fabbri, e ricordo la *Bugiarda* cui si riferiva poco fa il Tian, il *Processo a Gesù*, e il *Ritratto di ignoto*; e vi aggiungerò i nomi di Giuseppe Dessì, di Brusati, di Patroni Griffi, ed entro certi limiti quello di Testori, autori tutti che hanno avuto notevole rispondenza da parte del pubblico — da noi avviene, che tranne questi autori e pochissimi altri, la massima parte non vogliono prendere in considerazione quelle che sono le esigenze estetiche ed organizzative del teatro contemporaneo.

Così si danno casi nei quali si presentano autori con copioni di notevole pregio ma che, per esempio, sono strutturati in maniera da indurre gli organizzatori in difficoltà che, per come stanno le cose (e non dico che stiano bene), risultano pressoché insuperabili; è stato il caso, recente, dell'*Eleonora d'Arborea* dello stesso Dessì, opera pregevolissima, che è stata trasmessa di recente in « anteprima » sul terzo programma; ma che è tale, col suo gran numero di personaggi — una cinquantina — da presentare non poche difficoltà per la sua rappresentazione da parte di un complesso teatrale normale. Bisogna per forza cercare un grande complesso stabile, e non ne abbiamo che pochi, tre al massimo, con repertori necessariamente limitati.

Gli autori dovrebbero andare incontro anche alle esigenze pratiche, economiche, oltre che a quelle estetiche dello spettacolo contemporaneo. Il che poi, a mio parere, se si osserva attentamente la fisionomia del teatro d'oggi, è tutt'una cosa.

RAIMONDO — Abbiamo sentito parlare della diffidenza dei letterati e degli autori, o per lo meno di una certa parte degli autori verso il teatro; inoltre abbiamo sentito citare alcune volte Diego Fabbri; sembra che inevitabilmente la parola torni a lui.

FABBRI — Tian ci ha detto che il teatro chiede opere agli autori italiani e che queste opere non vengono date, o non vengono date in misura tale da soddisfare la richiesta. Cimnaghi ha sottolineato che forse questa offerta non risponde alla domanda in quanto manca una figura adeguata di intermediario che rassicuri gli autori. Cerchiamo di dire le cose nella loro concreta anche se un po' sgradevole brutalità.

Io parlo con una certa serenità, direi con assoluta serenità perché mi ritengo da ogni punto di vista un autore che non ha nessuna rivendicazione personale da fare, non è spinto da nessuna amarezza che lo porti ad essere acre o anche soltanto agrodolce. Sono un autore, direi, soddisfatto. Questo per porre il discorso su un piano di totale serenità. Però, detto questo, quale è la considerazione in cui viene tenuta l'opera di un autore italiano anche arrivato, come tu hai sottolineato, caro Cimnaghi? Diciamo pure che non c'è (tranne forse, unico esempio, la *Compagnia dei Giovani*) una compagnia la quale decida di imperniare i rischi di una propria stagione su un'opera italiana. L'opera italiana arriva sempre in cartellone per seconda o per terza, a completare magari certe esigenze ministeriali intese a sostenere appunto, le opere italiane; ma sta il fatto che un complesso importante il quale decida di esordire e di puntare il rischio di una stagione

su un autore italiano io non lo conosco, non mi ricordo che ci sia stato, ad esclusione, ripeto, della *Compagnia dei Giovani*, la quale ha fatto varie stagioni unicamente basandosi su autori italiani.

Questo è un fatto concreto. E un'osservazione che mi sembra indicativa è che tre autori, e proprio i tre che ha citato Cimnaghi — il sottoscritto, Brusati e Patroni Griffi — si siano decisi ad un certo momento a fare i capocomici di loro stessi per sperare di avere, diciamo questa brutta parola, uno sfruttamento adeguato delle loro opere.

Ora mi domando, per esempio, perché nessuno dei *Piccoli Teatri* che godono di una vita amministrativa di relativa tranquillità abbia puntato su un proprio autore italiano; perché non abbiano scoperto, valorizzato un autore italiano fino a farne un po' la loro bandiera. Copeau aveva Claudel, Giraudoux aveva Jouvet; possibile che tra gli autori affermati del teatro italiano nessuno sia stato scelto da un *Piccolo Teatro*, che, in questo momento, sono gli organismi più autorevoli della vita del teatro italiano? Perché il numero di cinquanta personaggi per un autore di valore come Dessì deve essere un elemento ritardatore o di impossibilità alla rappresentazione, quando, per non fare nomi, abbiamo certamente altrettanti personaggi nei lavori di Sartre o di Brecht? Perché lo sforzo produttivo che viene fatto generosamente per questi eminenti autori stranieri, non viene invece affrontato con lo stesso slancio per autori italiani solidamente affermati o del valore letterario di un Dessì?

RAIMONDO — Il discorso adesso è passato — ed ero certo che ci si sarebbe arrivati — alla responsabilità delle strutture del teatro e degli animatori del teatro, e in modo particolare di quelli che hanno la responsabilità degli enti teatrali a gestione pubblica.

Io credo che Renzo Tian possa dirci qualche cosa sulla denuncia che ora abbiamo ascoltata da Fabbri.

TIAN — Io vorrei dire che questa denuncia di Fabbri è giustissima: e che è giusto, accanto a quella che io prima ho chiamato la diffidenza degli autori italiani verso il teatro, parlare anche di questa mancanza degli uomini di teatro, cioè di coloro che fanno il teatro ogni giorno, verso gli autori italiani.

Vorrei solo aggiungere una cosa a parziale correzione di quanto ho detto prima.

La situazione del drammaturgo oggi, e non solo in Italia, è una situazione estremamente difficile; e vorrei spiegare perché. Proprio per quella premessa che abbiamo già fatto sulle necessità di un incontro fra teatro e società, dobbiamo riconoscere che ormai è questo il rapporto che determina la vita, soprattutto quella a venire, del nostro teatro.

È chiaro che il lavoro del drammaturgo è più difficile perché il luogo teatrale è un luogo privilegiato ma è anche un luogo più esposto, cioè la percentuale di autenticità e di verità e di comunicazione che si pretende da un'opera teatrale è infinitamente superiore a quella che si può pretendere, che so io, da un romanzo o da una pellicola.

Ecco perché avviene che, se il drammaturgo si trova bensì ad operare in condizioni di privilegio perché è in condizioni di dire apertamente una parola — lasciamo stare se più alta degli altri ma sicuramente più diretta e più immediata e più efficace — egli è anche in una condizione più esposta e più rischiosa. Ed in questo, risalendo al discorso sulle idee generali e abbandonando quello della cronaca quotidiana, si ritrova forse uno dei motivi interni per cui oggi il lavoro del drammaturgo, e non solo in Italia come sappiamo dalle voci che ci vengono dagli altri paesi, incontra tante difficoltà.

CIMNAGHI — E per tornare alla questione diremo pratica proposta prima da Fabbri, sul fatto cioè che nessun complesso in Italia si è preoccupato di fare centro dei suoi programmi un repertorio italiano, c'è da sperare che il teatro stabile che sta per nascere a Roma — ma quando nascerà? — si proponga proprio di assolvere questo compito: e di assumere la fisionomia di un grande teatro italiano al servizio della drammaturgia italiana.

RAIMONDO — Io credo a questo punto — e certamente non si poteva fare di più — che noi abbiamo indicato i termini di una condizione dell'autore drammaturgo in Italia e del suo lavoro.

Riassumere è sempre in qualche misura deformare il pensiero e quindi non tenterò certo di riassumere quello che si è detto qui. Vorrei concludere soltanto dicendo questo: che il problema del nostro teatro così come è chiaro dalle cose che si sono dette, è il problema degli autori italiani e che il problema degli autori italiani è anche il problema della realtà della sua società, il problema del suo pubblico.

Io credo che siamo tutti d'accordo nel valutare la possibilità di un cartellone nazionale, cartellone ricco di un repertorio nazionale, ricco soltanto nella misura di un rapporto estremamente preciso, estremamente fecondo tra gli scrittori di teatro e la società a cui si rivolge.

## ANCORA, POESIA E NON POESIA

*Il fenomeno, in apparenza così variamente articolato, dell'odierno sperimentalismo in versi non merita il silenzio; è giusto invece che susciti echi, ragionate reazioni: così com'è logico prender cura e nota del pulsare sfasato di un motore, anche quando si abbia la certezza che la macchina tra poco riacquisterà il suo polso normale.*

*Il movimento sperimentalistico che conosciamo ha assunto in questi anni una fisionomia percettibile e una funzione: di deviare, con un'insistenza numerosa e massiccia, sguardi e idee del singolo lettore — e, direi, di un'età — da quelli che fino a oggi sono stati considerati i moventi e i motivi della poesia.*

*In linea teorica, fin qui nulla di detestabile: ogni epoca, è naturale, si dispone con puntiglio a rinnovare gli argomenti, e anche quelli poetici. Ma, sia concesso ribattere sul tasto, non deve trattarsi di un banale mutamento di contenuti, bensì di una ricerca che da un lato tenti di aderire allo spirito contemporaneo ma dall'altro — e soprattutto — sia un appassionato operare volto a farsi, meglio che effetto, causa, provocando esso quel che si dice spirito del tempo. Cioè, io credo ancora che, in buona misura, sia il poeta a produrre l'epoca, piuttosto che viceversa; e se ciò va per forza accettato in senso largamente ideale, pure occorre rendersi conto che solo credendo in questo valore istituyente della poesia, le si dà fede verace: fede in una operazione di raziocinio e sentimento su piani fantastici, che non può esser mimetica, se vuol essere se stessa; non può meramente ricalcare forme e passi della vita quotidiana, riprodurre appena gli oggetti nella sua trama. Quegli oggetti saranno la materia opaca del discorso del poeta, finché egli non consegua quello scarto qualitativo che, solo, solleva la poesia dalla piana del linguaggio comune all'universo estetico. Il tempo in cui questo scarto si verifica non conosce misura che lo contempra e lo determini, ma la sua presenza è intuitivamente registrabile, conditio sine qua non del fatto poetico. Sia chiaro però che nessuno quanto me rifugge da un concetto di poesia come fulgurazione: l'artista è sempre presente a sé medesimo e il suo frutto, compiuto, sussisterà come sintesi in forme non nemiche della ragione — seppure non necessariamente razionali — degli elementi di cultura fantastica non puntualmente controllabili nel loro originarsi e fluire.*

*Ma nel componimento che ci propongono gli sperimentalisti tetramente risalta l'assenza di un qualsivoglia fuoco; il discorso si articola incrociando mischiando capovolgendo — mèta la bizzarria — gli elementi della frase quotidiana. È quanto dire che quel discorso non è articolato, non ha lineamenti, non rigore di sintesi né sottigliezza di analisi, e maschera per movimento in profondo una serie di susulti giustapposti in orizzontale. Né dietro vi si sente l'uomo, ovvero quel valore semiassoluto che nessuno osa negare sia punto di avvio, di riferimento e di sbocco dell'ispezione poetica: talché appare una avance molto inopportuna l'attribuzione di significati e implicazioni « sociali » a un genere siffatto di letteratura, che auspicando un'ambigua « demistificazione » è poi artefice di una grossolana mistificazione. Già: non vale colmare la pagina di parvenze combacianti con quelle che costellano e conquistano con più premura attimi notti e giorni della nostra esistenza, per dirsi poeti « impegnati », poiché per vibrare vitalmente e assestarsi nella compagine di una poesia la macchina (questo nuovo fantasma che di continuo soffriamo e godiamo) — ma, come lei, il fiore, la nube — abbisogna di una trasfigurazione che la elevi modificata al livello del linguaggio poetico che, giustificato assioma, è ben altro da quello a cui scorre la quotidianità. Può soccorrerci, a due secoli e mezzo dalla sua formulazione, quell'acuto pensiero di Antonio Conti che pone l'accento sulla distanza che separa l'arcobaleno quale lo tocca Newton dall'arcobaleno del poeta. E, arcobaleno o macchina (non esistono oggetti intrasferibili in un contesto poetico: si ricordino tante delle epifanie che affiorano dall'ultimo « magma » di Luzi), non v'è cosa che sia di vitalità autonoma, poesia avanti e al di fuori del sostegno della tecnica poetica. La quale non sarà ammortamento di una vis fantastica, ma piuttosto trasmodamento di quella nelle guise che più varranno a illustrarla.*

*Una tecnica non si ricava che dallo studio fervoroso e assennato delle maniere poetiche trascorse: sempre. Non s'inventa alla foce di una ricerca che si risolve nella frettolosa asserzione dell'inadeguatezza*

di tutto il patrimonio tradizionale, guardato da un osservatorio remoto, magari rievocando in onore — garanzia assai scarsa di senso storico — immagini un po' futili e invero di relativa significanza nel lungo orizzonte dei fatti poetici, com'è, nel caso degli sperimentalisti, la ripresa nel nostro clima attuale di modi e mode del futurismo.

È un atteggiamento che, confusamente originato, ingenera a sua volta confusione. Nei troppi ai quali la facoltà autocritica fa oltremodo difetto, la sicurezza di sottrarsi a un normale giudizio critico muove il desiderio di esercitarsi a caso in questo campo donde nessuno sarà mai cacciato in nome dell'idolo del decoro: tanto in là sulla china del gratuito, in base a che valore si distribuiranno condanne o, anche solo, consigli? Le composizioni ispirate alla pianta sperimentalistica nei suoi vari rami (vuoi « sociologico », vuoi « tecnologico » o parodistico) non mostrano un'idea-cardine su cui ruotare, un'etica che le sorregga, una struttura che le giustifichi, una musica che le sollevi, un sentimento che dia loro ala. Così inessenziali, potrebbero procedere infinitamente come concludersi al primo a capo.

Movenze ed esiti certificano bene in queste prove una paura e una leggerezza di fondo: fallito l'assalto frontale alla sfera della realtà, si aggira l'ostacolo, s'invadono le entrate di servizio nell'illusione di giungere allo stesso porto dopo un troppo esiguo travaglio. Laddove il poeta sente tutt'altra fatica: magari è al buio, è un limbo che non rivelerà il risultato e poiché l'impiantito è sordo, spento il tatto, non vi sarà segno che dica: l'inferriata è divelta. Verifica effettiva di successo non è data, quindi: ma direi che è la fatica stessa, in cui si attua una comunione quasi religiosa (e la cancellazione di questa misticità mi parrebbe l'annullamento della sostanza poetica) tra le cose e chi le trasfigura e le inordina, è essa rivelatrice della validità e della natura nobile di quell'operare. Seminato di dubbi per cui la poesia dal suo stesso seno esprime nuova e più dolente poesia: di anima così distante dallo spigliato andamento che i letterati sperimentali vogliono imprimere alla loro composizione, sperando di aver vinto, col trascurarle, quelle oscillazioni di partenza che in breve si manifestano, per negligenza, più clamorose. Ciò sento nella lettura di Sanguineti e di Guglielmi e di Balestrini e di Ferretti, sui quali — e su tanti altri — dopo si tornerà per istituire la doverosa scala di valori, ma che intanto vedo, tutti, fuori dell'universo complesso della poesia, per una loro insistita quanto compiaciuta superficialità di atteggiamento che è denominatore comune alle loro maniere. E rileggo allora con rinvoltato affetto e commozione, in Vocativo di Zanzotto, quella clausola che suona: « Io parlo in questa lingua che passerà. », accorgendomi come queste parole suggellino invece l'illibatezza di una poesia, poiché in essa calcolo e ansia si stringono in un rovello di tale fattura fantastica da restare per più aspetti esemplare tra le esperienze delle generazioni a noi più vicine.

Il caso di Zanzotto, giacché vi si è accennato, può introdurre un'altra fondamentale considerazione; il suo stile è oggi il più indicativo dell'esistenza di una linea spartiacque per entro alle ricerche letterarie attuali. C'è da un lato chi crede nelle sorti, particolari come universali, della poesia, e usa in quell'ambito una sorta di cesarottiana « libertà giudiziaria »: è un'area in cui si collocano anche le sostanze poetiche di uno Zanzotto o di un Cattafi, che per note esteriori si potrebbero talvolta scambiare per intenzioni di quasi opposta finalità; ma ripeto, la normale fisicità degli oggetti non conta, mentre ci preme la « metafisicità » che i medesimi assumono nella sfera del linguaggio poetico, definibile, certo, per approssimazioni, in ciò che esso rifiuta piuttosto che nelle sue elezioni, ma almeno per intuito tangibile e distin-

guibile. In questa zona convergono, da angoli differenti e per tecniche diverse (e con maggiore o minore intensità, come in altro luogo si fisserà) così Luzi quanto Fortini, Betocchi e Quasimodo, Sinisgalli e Bigongiari, Caproni e Sereni, Gatto e Orelli, Parronchi e Solmi ed Erba e la Spaziani e Salvi... Il cui «giudizio» nell'uso della «libertà» non è poi che acume storico, capacità di districarsi e scernere nel corpo vivo di una tradizione letteraria imponente, ideando, sì, nuovi argomenti sentimentali, ma tutto temperando (non: attenuando) al fuoco dell'ieri remoto e prossimo, intendendo e spiegando la propria attività al lume di una traccia, di una direzione che è rilevabile dal concetto di poesia quale si è venuto nei secoli configurando, costante attraverso mille variabili. Umiltà e orgoglio e consapevolezza, vi sono in chi dura la sua battaglia costruttiva su questo piano: e coscienza dell'area che compete alla poesia.

Dall'altro lato si colloca chi, per fiacchezza di strumento, ha sondato il terreno in maniera così approssimativa da non intendere la struttura dell'organismo, da fallire la diagnosi, la terapia. La nostra età non è affatto quella che si vorrebbe far apparire, tutta vuoti morali e stilistici (abbiamo, finalmente, la modestia di non dipingerci né tanto sventurati né tanto baciati dalla fortuna, non crediamo di muoverci in un tempo incommisurabile con epoche storiche o letterarie trascorse!); nulla giustifica realmente il prodursi, com'è stato oggi, di una babele che (non per esigenze «europee», ma semmai per stimoli provinciali: l'eccentrico per il gusto dell'eccentrico) giova a propagare in cerchio la carenza di chiarezza d'indagine che i promotori dello sperimentalismo provano senza allegria in se stessi. Si ha l'impressione che essi tendano ad appiattare la poesia a un grado di anonimità, che se un giorno fosse approdo generale spengerebbe ogni ulteriore discussione poiché cesserebbe di esistere la poesia: la quale, per sua ineliminata indole vale quando sia segno di individualità (non imitabile, quasi intraducibile), di essenzialità; e se è calata nelle cose, è se stessa solo quando si spinga alta sulle cose per nominarle con l'autorità del vero poetico, per chiarirle di una luce inobliviabile.

Se qualcuno dei letterati sperimentalisti credesse — ma dovrei dubitarne — con sincerità nelle virtù di un comporre in versi in cui gli utensili della vita entrassero meccanicamente, senza un sostegno di tecnica, sarebbe di nuovo opportuno dire che una macchina così com'è canta più alta e più a tono nello spazio di una fabbrica che in quello scarsamente ospitale e poco abitabile, per queste forme, di una poesia che tanto dipende dall'intervento della «parte di Dio». Ogni tipo di discorso esige lo strumento più funzionale, né i treni ancora filano a fior d'acqua. Vediamo che l'equivoco neorealista in poesia, allora, era molto più sincero e ideologicamente motivato; quest'altro d'oggi reca invece i segni di una gratuità e insufficienza tutte intellettualistiche, della specie cioè meno amabile.

Torneranno i letterati in questione (e chi ha dato loro facilissimi crediti) a osservare l'uomo ab interiore, la tradizione dal didentro? La strada è più disagiata, ma non ce n'è un'altra capace di dar frutto. E il solito fastidio per la fatica, svierà di nuovo i più dal cuore della ricerca? Ma se i poeti, alla lunga, non soffriranno poi troppo amare conseguenze dal procedere altrui fuori di traccia, pure io voglio che le mie considerazioni siano mosse da una residua fiducia nelle facoltà (di passione e di cultura, di ragione e di canto) che, in alcuni di coloro che con lieta leggerezza battono ora via contraria alla coerenza, non mi sembrano morte sotto la vernice vistosamente diversa. Si auspica che dal dilettantismo tornino essi allo stile, dall'improvvisazione al rigore, dall'intrico capzioso alla chiarezza ideale e morale.

SILVIO RAMAT

## LACUNE E CONTROLACUNE

**F**ra gli aspetti che già a prima vista sembrano caratterizzare le esperienze letterarie, critiche e creative, di questi ultimi anni — diciamo dal '56 in avanti — rispetto a quelle dei precedenti periodi del dopoguerra, uno dei più significativi, forse il più significativo in assoluto è un'accentuata attenzione ai problemi della forma. Questo non vuol dire, non vuol dire ancora, formalismo. Il fatto che molte delle soluzioni e dei risultati emersi siano evidentemente viziati di formalismo non autorizza, mi sembra, sic et simpliciter una condanna degli interessi rivolti nel frattempo verso la dimensione e le strutture linguistiche della comunicazione letteraria. Allineati o allineabili su tale fronte di interessi troviamo, in effetti, anche alcune esperienze e alcuni recuperi che sono invece fra i più autentici e sostanziosi: basterebbe pensare, nel campo del romanzo, all'imporsi in primo piano di C. E. Gadda (dello scrittore Gadda, intendo dire: che nello spessore della sua opera, nella concreta e complessa simbiosi, in atto nelle sue pagine, di realismo e sperimentalismo, è vistosamente e per nostra fortuna ben altra cosa della semplicistica «funzione Gadda» scoperta da certi suoi divulgatori); nel campo della poesia, al graduale formarsi di una nuova dimensione linguistica che non ha molto a che vedere, credo, né con l'astratto e polemico (polemicamente predeterminato e perseguito) plurilinguismo di Pasolini né con le manipolazioni a freddo, di volontaristica rottura soprattutto sul piano grammaticale e sintattico, tipiche della frangia neopoundiana che ha avuto in questi anni la sua bandiera nell'antologia *I novissimi*, ma risulta invece, in modo veramente organico e necessario, dall'abilitazione in senso espressivo specifico di vastissime zone del materiale e del repertorio linguistici correnti, cioè del cosiddetto linguaggio parlato o comune, con le sue varie sottospecie e varianti di tipo burocratico, commerciale, giudiziario, tecnico, ecc. e con il suo ricchissimo e «realistico» entroterra di risonanze e significazioni: dimensione che non proprio arbitrariamente e non a caso potremmo definire *materica*, con riferimento a interessi altrettanto intensi e vitali presenti nel campo della pittura e della scultura e forse anche della musica contemporanea, e dimensione nella quale le manifestazioni più recenti di qualche poeta della cosiddetta generazione di mezzo possono trovarsi senza scandalo vicino a quelle di scrittori più giovani e naturalmente meno definiti e maturi.

Ho fatto qualche esempio nel campo più propriamente creativo, per sottolineare come a uno stesso ambito iniziale di interessi e ricerche sia possibile ricondurre tanto le evasioni formalistiche (abbiamo citato *I novissimi* e i loro seguaci ma sul versante opposto potremmo citare gli ambigui «revivals» liberty o risorgimentali, i fenomeni di gattopardismo, ecc.) che caratterizzano il periodo in senso negativo quanto i movimenti e le realizzazioni più intensamente giustificati, più validi insomma, che ne costituiscono la fisionomia positiva. Un discorso analogo credo si potrebbe fare anche per ciò che si riferisce alla critica se volessimo immaginare un bilancio delle indicazioni che ci sono state date in questi ultimi anni.

Si scopre o si riscopre, qui, o comunque si tende a sottolineare la presenza e l'attualità dei protagonisti del '900 letterario, degli inventori di nuove forme e strutture del romanzo e della poesia: da Proust a Joyce, da Musil a Beckett, da Pound a Majakovskij... e nello stesso tempo, ci si esalta ingenuamente di fronte ai cascami di quelle esperienze, di fronte ai loro sottoprodotti formalistici; si arriva, magari, a trascurare forse il più grande di tutti, Kafka, per mettere sugli altari un operatore abile e inerte, un « approfittatore » come Robbe-Grillet.

A questo punto possiamo porci una domanda: quali saranno le ragioni *interne*, strettamente specifiche — lasciando dunque da parte, per un momento, i riferimenti e le spiegazioni con la storia, con la situazione e le strutture economiche della società, ecc. — che possono aver provocato nel bene e nel male, nei suoi aspetti seri e validi ma anche nei suoi aspetti deteriori, la situazione della quale ho cercato di suggerire sommariamente gli estremi? La risposta che propongo parte dal rilievo che una reazione, una polemica o anche semplicemente un movimento di riparazione e integrazione nascono il più delle volte con delle caratteristiche che ripetono, rovesciandoli, gli stessi errori o le stesse insufficienze ai quali ci si vuole opporre. Nel nostro caso, mi sembra abbastanza plausibile che la particolare coscienza e sensibilità di problemi formali avvertibile in questi anni costituisca anche una risposta e un tentativo di rimozione di un atteggiamento sentito come costante — pur attraverso numerose versioni e specificazioni — e tipico degli anni dal '45 al '55 e giudicato, credo a ragione, ingiustamente parziale e lacunoso. Questo atteggiamento, è appena il caso di precisarlo, è quello che portava a sottolineare nelle opere e nel discorso letterari soprattutto il momento del contenuto o, come si diceva con un termine allora fondamentale, dell'impegno, e che perseguiva una nozione e una serie di immagini concrete del realismo che fossero l'incarnazione e la verifica di tale ordine di esigenze. Ora, se è così, se le richieste di tipo formale che hanno avuto tanta parte nel discorso letterario italiano post '56 costituiscono fra l'altro una reazione al discorso letterario che dal neorealismo o neonaturalismo dell'immediato dopoguerra arriva fino al creduto trapasso nel realismo socialista (dibattito sul *Metello* di Pratolini, ecc.), mi sembra altresì possibile supporre che la reazione stessa sia nata, per forza, come lacunosa, con dentro di sé, voglio dire, una lacuna di segno opposto a quella insita nella situazione precedente. Sottolineare (giustamente) l'importanza primaria e la insopprimibile vitalità e (meno giustamente) una pretesa « prevalenza » o inclusività dei problemi della forma rispetto a quelli del contenuto può esser stato, in sostanza, un modo pressoché necessitato di reagire polemicamente a una sottolineatura contraria, altrettanto polemica e altrettanto giusta e ingiusta. In questo senso, accresciuta coscienza formale e formalismo, ricerche intese ad arricchire e innovare sul piano linguistico gli strumenti della comunicazione letteraria e movimenti diretti a isolare ed esaltare in modo feticistico tali strumenti, sottraendoli al flusso necessario e vitale della doppia circolazione forma-contenuto, sono, con i rispettivi e diversi ordini di conseguenze, le due facce, buona e cattiva, di una stessa medaglia, la parte positiva e la parte negativa di una situazione unica

che mi sembra lecito individuare, nel suo continuo trasformarsi e (forse più che altro apparente) complicarsi, come la situazione « interna » tipica di questi anni nell'ambito della letteratura.

Considerazioni a parte, ma che sarebbero un po' un corollario della tesi sommariamente esposta qui sopra, varrebbe la pena di dedicare alla particolare natura dell'interesse che circonda — come già s'è accennato — l'opera e le figure dei grandi scrittori « rivoluzionari » del '900. In tutta un'area, che coincide poi, grosso modo, con il formalismo di specie avanguardistica, tale interesse si manifesta in una direzione e secondo modalità non meno significative che curiose. Esso, cioè, non sembra affatto inteso a rintracciare in quelle figure e in quelle opere le linee di una tradizione (l'autentica, l'unica davvero pensabile tradizione novecentesca) e a regolarsi di conseguenza, bensì a ricavarne lo stimolo e l'avallo a un'ulteriore rivolta contro una generica, persistente ma non meglio identificata « Tradizione ». Anche questo atteggiamento, anzi questo nodo di atteggiamenti ci riporta, per un altro verso, all'argomento di prima. L'ambiguità, il tatticismo nei confronti dei maestri riconosciuti della prima parte del secolo — da una parte si pretende di riscoprirli, o almeno di riabilitarli proprio nei loro aspetti rivoluzionari, e se ne deduce una certa serie di conseguenze operative; dall'altra parte ci si comporta come se niente di tutto ciò fosse già esistito, si cerca, in altre parole, di far credere che la rivoluzione sia, anche in questo campo, ancora tutta da fare — derivano con molta verosimiglianza da una lacuna insita nelle esperienze del periodo precedente. Dal '45 al '55 abbiamo pur letto Joyce, Proust, Kafka, Pound, ecc.; ma li abbiamo letti, per lo più, in una chiave parziale, secondo una prospettiva artificiosa, frapponendo un distacco volontario quanto storicamente improbabile: li abbiamo letti, cioè, come i decadenti che credevamo fossero senza remissione e da quei non-decadenti che credevamo di essere, *come se la cosa*, insomma (il loro modo di essere nella realtà o fuori dalla realtà), *non ci riguardasse*, non potesse più riguardarci. Quello che ci riguardava era il problema del realismo visto come problema (a senso unico, a sbocco obbligato) dell'impegno totale e del contenuto. Basterebbe pensare, per una riprova, alla fretta coronata da successo con cui nel '47 fu possibile procedere alla liquidazione del « Politecnico » di Vittorini che, soprattutto nella fase « mensile », si era appunto proposto, sia pure un po' confusamente, di tirar fuori questi presunti morti dal cassetto, di rimetterli in circolazione, di inserirli nel vivo della « questione ».

Un po' a rovescio e un po' per traverso, si può dire che il formalismo avanguardistico degli anni sessanta riecheggia proprio la superficialità e la tendenziosità di chi aveva creduto, prima, di poter catalogare e mettere in archivio esperienze così complesse e vitali, con le quali i conti, più che essere chiusi, erano evidentemente ancora da impostare. Come se il compito fosse (parlo di allora ma anche e soprattutto di oggi, si capisce) non già connettere e andare in fondo alle cose, ma affannarsi a chiudere cicli e inaugurarne di nuovi: come se la storia, insomma, ricominciasse, *dovesse* ricominciare da capo ogni dieci o vent'anni.

GIOVANNI RABONI

# Documenti

## UN'ABITUDINE, A CHE SERVE?

di

Aldo Formosa

*Il terzo Concorso per opere originali di prosa televisiva fu bandito nell'estate del 1962, il termine di consegna dei copioni venne fissata per il 31 dicembre dello stesso anno ed i lavori della Commissione esaminatrice si conclusero il 5 luglio 1963.*

*Millecinquecentoquattordici testi furono inviati in esame, tre vennero premiati e sette ottennero una segnalazione. L'imponente numero delle opere concorrenti mostrò che l'intento della RAI, di accostare sempre più gli autori a forme peculiari di espressione televisiva non era stato deluso. E pertanto ancor più significativo appare il fatto che i testi più meritevoli di menzione erano in gran parte opera di giovani o addirittura di giovanissimi, quasi a sottolineare l'adesione ideale al più giovane mezzo tecnico di comunicazione delle nuovissime leve della drammaturgia. Gli interessi rivelati dalla massa dei concorrenti sembrano appuntarsi sui temi più concreti e presenti del nostro vivere quotidiano, atteggiati nelle forme più varie, ma quasi sempre protesi nel tentativo di fornire una risposta ai problemi più inquietanti di un mondo in crisi.*

*Pubblichiamo qui il testo vincitore: «Un'abitudine, a che serve»? di Aldo Formosa. La realizzazione televisiva è andata in onda sul Programma Nazionale venerdì 19 giugno.*

## PERSONAGGI:

- MARESCIALLO LAROSA Sulla cinquantina, brizzolato, abbastanza alto e quadrato, dai tratti decisi, fiero, con un sottofondo di bontà che è la sua caratteristica principale.
- TURI MARINO Trentacinque anni, robusto, aduso alla fatica, da ogni atteggiamento traspare sempre una tristezza come se fosse la quarta dimensione del suo essere.
- NUNZIATA Sua moglie, trent'anni, smunta appena dall'essersi maturata troppo in fretta, eppure bella per quanto trasandata.
- DON CICCIO PAPA Padre di Nunziata, sensale, sessant'anni, capelli bianchi, autoritario, ma con misura, per antica abitudine.
- CARABINIERE FIORELLI Venticinque anni, capelli a spazzola, legnoso, impacciato: continentale.
- MASTRO CALOGERO INDOMENICO Cafone per natura, rubizzo, media statura, età indefinibile, aspetto volgare, ispido.
- PEPPE MALASPINA Media statura, quarantacinque anni, sornione, occhi vivaci, voce petulante.
- CICCINO Operaio, amico di Turi, trentacinque anni.
- JANO Come Ciccino.
- ANTONIO « SIGNURUZZO » Possidente, cinquant'anni.
- DONNA CONCETTINA Madre di Nunziata, sessant'anni, minuta nella figura, veste in nero con uno scialle sul capo.
- CARROPINO Contadino, quarant'anni.
- BARBIERE
- AVVENTORE
- BARISTA
- CONTADINI

L'azione si svolge in un paese della Sicilia orientale. Oggi.

*Note di ambiente* — Nessuno dei personaggi o delle figure di contorno veste nel modo tradizionale siciliano, ormai in disuso specie lungo la fascia orientale dell'isola. L'abito quotidiano di questa gente è normale: pantaloni, camicia aperta sul collo, giacca. Abiti magari sgualciti o rattoppati con misura, ma attuali. Ogni licenza in questo senso, facendo ricorso a dettagli di carattere folkloristico e oleografico, snaturerebbe la realtà. Anche per quanto

riguarda gli ambienti: per lavarsi non si usa il catino o la brocca, ad esempio, ma il flusso del rubinetto; gli interni saranno arredati con modestia ma non miseramente.

Il dialogo è essenziale nella sua verbosità: non sono concepibili caricature, forzature, slittamenti su cliscè di adozione puramente macchiettistica. D'altronde, avvalendosi di attori siciliani una tale avvilente possibilità dovrebbe essere scongiurata. Da notare che il Maresciallo Larosa è siciliano: altrimenti non sarebbe più il Maresciallo Larosa, e il testo perderebbe ogni validità.

Per quanto riguarda la esposizione dei titoli di testa, si suggerisce l'uso — come sfondo — della fotografia allegata riprodotte una suggestiva visione di paesaggio siciliano dalla forza particolarmente drammatica.

## SCENA PRIMA

*Tardo pomeriggio. Angolo di una fornace per terracotte: quartare di ogni dimensione e foggia, vasi, piccoli salvadanai di argilla son accantonati in attesa dell'informata. TURI MARINO, al termine della giornata di lavoro, sta sciacquandosi le mani e le braccia.*

CICCINO (*a Jano*) — ... e così sarebbero già quattordicimila e rotti. Ma mi pare che manca Turi. Vero, Turi?

TURI (*di spalle continua a lavarsi non risponde*).

CICCINO — Turi!

TURI (*come sopra*).

CICCINO — Com'è: hai lasciato la lingua nella fornace?

TURI (*cupo*) — Pipita...

CICCINO (*a Jano*) — Malutempo, c'è...

JANO (*a Turi*) — Che fai, li esci questi soldi?

TURI (*voltandosi, si asciuga le mani*) — Quali soldi.

CICCINO — Come, quali soldi. Quelli per il regalo a Jaspolino.

TURI (*constatando*) — Regalo...

JANO — Eh: si sposa.

TURI — E più regalo di quello che si sta facendo con le sue mani...

CICCINO (*ride*) — Ma noi il regalo di nozze glielo dobbiamo fare lo stesso...

TURI — Padronissimi.

JANO — E tu quanto ci metti?

TURI — Quanto ci metto?! Manco una jàbba!

CICCINO — Che significa, scusa?...

TURI — Hai capito.

JANO (*a Ciccino*) — Vuoi vedere che Jaspolino gli fa antipatia?

CICCINO (*a Turi*) — Il regalo di nozze, gli dobbiamo fare...

TURI — Che si deve fare, la cresima o la prima comunione.

JANO — Quello venticinque anni ha: e si sposa, Turi. Si sposa.

TURI — E allora, nicciu! Io regali non ne faccio a quelli che si sposano, soldi persi, sono (*ha finito di asciugarsi, si rassetta le maniche della camicia, prende la giacca*). Si vuole sposare? Auguri e figli maschi. Affari suoi.

CICCINO (*sorpreso, a Jano*) — Ma che ragionamenti fa, ora...

TURI (*torvo*) — Oh, com'è?!

JANO (*conciliante*) — Va beh! Ognuno con la testa sua...

TURI (*come una sentenza*) — Oh! E statevi bene (*esce*).

JANO (*a Ciccino*) — Ma quello, checcià?!

CICCINO (*guarda da dove è uscito Turi, pensieroso*) — Turi non ne ha fatto mai di questi ragionamenti... Vuol dire che in questi giorni ce l'ha di traverso. (*Dubbioso*) È strano, però. Mi sembra un altro.

*Stacco. Rullo titoli di testa su scena fissa (fotografia).*

## SCENA SECONDA

*Turi Marino è giunto alla porta di casa. Fa per aprirla ma una sonora risata dall'interno gli lascia il gesto a metà. Ascolta. All'interno, Nunziata e Antonia, una vicina di casa, stanno versando pugni di olive in una giara.*

ANTONIA (*ridendo*) — Io in queste cose sono specialista. Lo sapete le bottiglie di salsa che preparo io, vero? Alla signora Bonanno, una volta, ci feci una conserva che ne mandò pure a sua sorella in continente: una cosa nazionale, diventò! (*ridono*).

TURI (*entrando*) — Che c'è?!

ANTONIA — Buona sera.

NUNZIATA — Stiamo preparando le olive, Turi.

TURI — E invece della salmòria, ci mettete le risate? Vi sentono dalla piazza, a voi due. Che cosa avete da ridere?

ANTONIA (*turbata*) — Niente. Che dobbiamo avere? Cose senza importanza... (*guarda Nunziata, preoccupata*).

TURI (*alla moglie*) — E tu non sei capace di farteli da sola, certi servizi, che hai bisogno dell'assistenza del vicinato?

ANTONIA (*stizzita*) — Buona notte, Nunziata. Grazie a Dio, i ragionamenti di vostro marito io ne posso fare a meno (*esce*).

TURI (*fa qualche passo, dando le spalle ad un tavolino d'angolo che regge una radio*).

NUNZIATA (*a Turi*) — Ma perché?!... C'era bisogno di trattarla così, specie che mi stava aiutando?

TURI (*irritato*) — Non ne hai bisogno d'aiuto, tu! Quella là, in casa mia, non la voglio: hai capito?

NUNZIATA — Ma è una buona vicina, Turi, e ci diamo sempre una mano, quando capita...

TURI (*grida*) — Insomma, sono o non sono padrone in casa mia? E quella ruffiana, non ce la voglio!

NUNZIATA (*con ansia*) — Non gridare, che ti può sentire...

TURI — Tanto meglio!

NUNZIATA — Fai spaventare il bambino...

TURI (*esasperato*) — Ohhh...! Io grido quanto mi pare e piace!

NUNZIATA (*corre alla culla, si china sul neonato*).

TURI (*esce dall'uscio posteriore che dà sull'orto*).

*Stacco.*

### SCENA TERZA

*L'orto sul retro della casa. Turi s'è seduto sotto una pergola, mentre dall'interno viene il pianto di un neonato. Entra Nunziata, con in braccio il piccolo, siede di fronte al marito e si dondola avanti e indietro cantando sommessa una nenia senza parole.*

TURI (*guardandola torvo*) — E smettila con questa lagna!

NUNZIATA (*s'interrompe*) — Così s'addormenta la creatura...

TURI (*come sopra*) — Già...! S'addormenta la creatura...! E allora vattene laddentro, e levati davanti agli occhi miei!

NUNZIATA (*avvilita*) — Perché, che sono una bestia, io?

TURI (*come sopra*) — No: io sono la bestia. Io, che mi ammazzo a lavorare per farti fare la signora, con la permanente e la radio! La bestia sono io, per darti le comodità. Avanti: che ti serve, ora? Vuoi l'automobile, ora? La vuoi una casa al quinto piano?

NUNZIATA (*accorata*) — Sì, sì... Va bene, va bene... Tu hai cuore avvelenato con me, che ti credi che non l'ho capito? Non mi guardi più, non mi parli più come una volta... Quando entri e quando esci sembri un cane che non chiude nemmeno la porta. (*La sua voce cresce man mano di tono*) Se tu ti potessi vedere quella faccia di odio che hai per me, per me che non ti ho fatto niente... Ma parla: parla, almeno... (*S'interrompe: si rammenta della creatura che le dorme in braccio, esce e va a metterla a letto. Rientra quasi subito. A Turi supplichevole*) Tu me lo devi dire chiaro, che cosa hai con me: tu ora devi parlare...

TURI (*la guarda con esasperazione*).

NUNZIATA (*soggiogata dallo sguardo, china il capo e comincia a piangere sommessamente ma con disperazione, con lamenti lunghi*).

TURI — Lo vedi, che non mi puoi guardare? ...E mi dici di parlare chiaro, e mi dici che ti odio e vuoi sapere perché... (*S'è alzato, le dà le spalle, poggia il braccio sinistro sullo spigolo dell'uscio*) Ma che cosa vuoi sapere da me, vuoi sapere perché ancora non ti ammazzo...

NUNZIATA (*sbalordita, lo guarda*) — Non mi ammazzi?... A me, non mi ammazzi? E perché, perché, perché?

TURI (*grida*) — Tu mi vuoi vedere rovinato: tu mi vuoi levare davanti, questo ti sei messo in testa, senza di me sei più libera di fare la stroppa, senza di me... (*La guarda, non trova più le parole*).

NUNZIATA (*piangendo*) — Non te lo ricordi più di quando mi hai parlato la prima volta, che ero una bambina; non te lo ricordi più... Ora mi dici queste cose, a me, a me, con quale coraggio... Non ce la faccio a risponderti, non ce la faccio. Sono stanca: mi hai avvelenato l'esistenza, e anche a quella creatura. Non ci pensi a tuo figlio, tu? Pensa a lui e poi dimmi se hai ancora il coraggio di ripetermi quello che mi hai detto. Sei un animale, diventato. Queste cose non si dicono a quelli che sono nemici, e tu le dici a me, che sono tua moglie... E non è vero, Turi, non è vero. Se te le hanno messe in testa le malelingue, queste cose, o se te le sei sognate di notte, Turi... Tu non mi vuoi vedere più, e non lo so perché, ma non è vero quello che dici. Devi dire, invece, che non mi vuoi più, che ti sei stancato di me, che mi tratti come una pezza, perché... Perché non mi vuoi più... Non ti fare maledire, Turi, da me, se mi dici queste cose ingiuste... Non ti fare maledire dalla madre di tuo figlio, Turi, stai attento che sono fatta di sangue e che non è giusto quello che fai...

TURI (*che non ha cambiato atteggiamento*) — Tu... tu... tu sei una disgraziata e mi vuoi dare la colpa a me. Non sono le malelingue, sei tu che non reggi più e che stai diventando pazza. Lo vedo, che ti credi, lo vedo che ti fai di mille colori, certe volte, come ti muovi che sembri una ragazzina che aspetta l'innamorato, lo vedo che non sai se ridere o piangere, quando senti certe voci, o passa certa gente. Lo vedo, io, e tu non ti sai nascondere come diventi agitata. Che ti credi che non lo capisco, che ti credi che sono orbo? E che fai, quando io non ci sono? Allora per forza che devi scattiare, che devi fare cose dell'altro mondo, se non ci sono io che ti posso vedere... Dillo, dillo che hai la testa malata, che stai rovinando una famiglia, che hai perso la testa per qualcuno... Dillo, non t'incarognare...

NUNZIATA (*si alza, è terrea in viso. Le mani immote lungo i fianchi*) — Turi, io mi levo di mezzo, stai attento che io mi levo di mezzo, e la colpa è tua... Stai attento che mi devi piangere a lacrime di sangue...

TURI — Sì, sì... A lacrime di sangue si piange per una creatura innocente, per i figli e per le persone oneste... Io a lacrime di sangue so piangere per le cose che mi stanno nel cuore.

Per mia madre, per quella santa, anche per uno che non conosco, se lo vedo morire. Per te, chi può piangere a lacrime di sangue, disgraziata?... Ma io lo so quello che devo fare. Prima che tu mi disonori, prima che tu getti il fango sopra il mio nome e sopra mio figlio, se non lo hai già fatto, e io lo vengo a sapere, ricordati che il nome di Turi Marino tu non te lo metti sotto i piedi... (*Si guarda le mani*) Turi Marino, la vita è capace di sbarazzarsela se ne vale la pena, come è capace di buttare il sudore dalla mattina alla sera. E tu non sei donna per Turi Marino, ormai. Ricordatelo. (*Esce*).

NUNZIATA (*rimane immobile, sbigottita. Si guarda lentamente intorno, si passa una mano sui capelli, con disperazione; lascia il gesto a metà, guarda l'uscio dal quale è andato via Turi, un pensiero le attraversa la mente, poi di corsa esce*).

*Stacco.*

#### SCENA QUARTA

*La caserma dei carabinieri del paese. L'azione si svolge in una stanzetta angusta, con scaffali alle pareti. Un tavolo dietro al quale siede il maresciallo Larosa, accanto un tavolinetto con la macchina da scrivere. Un attaccapanni all'antica, vicino all'uscio. È quasi sera. A un certo punto del dialogo, il maresciallo accenderà una lampada sullo scrittoio.*

NUNZIATA (*è seduta davanti al tavolo del maresciallo e parla in preda a una crescente agitazione*) — Maresciallo, voi mi dovete aiutare... Ve l'ho detto...

MARESCIALLO — Aiutarvi, come?... Volete sporgere denuncia?...

NUNZIATA — No, maresciallo, non parlate di queste cose, per carità... Per il bene che volete ai figli vostri; è una sorella che vi viene a chiedere aiuto... Non parliamo di legge, sarebbe una rovina. No, maresciallo mio, ho bisogno della vostra parola e non della legge. Vedete, mio marito... (*S'interrompe*).

MARESCIALLO — Avanti, Nunziata, io vi voglio aiutare, se posso; ma voi non vi dovete fermare e mi dovete dire tutto alla svelta. Ho tante cose da fare in ufficio e voi lo sapete. Allora, ditemi alla svelta, e coraggio...

NUNZIATA — Sì, maresciallo mio, coraggio voi mi dite, come se fosse solo questione di coraggio. Io sono una donna, e il coraggio come lo intendete voi non me lo posso dare... Coraggio, mi dite. Quello serve per fare la guerra, per andare a rubare, per arrestare i ladri e gli assassini. Io sono una donna di casa e per fare la vita che faccio io ci vuole una cosa più difficile del coraggio...

MARESCIALLO — Nunziata, scusatemi, si è fatto sera, e voi fra l'altro a quest'ora dovrete essere già a casa... Lasciamo perdere il coraggio, allora, e ditemi in quattro e quattr'otto quello che avete nello stomaco. Vi aiuto io, facciamo così: che si tratta, di questione di vi-

cinato? Qualche vostra comare vi ha ingiuriato, oppure vi hanno rubato la verdura e voi non sapete chi è stato o non lo volete dire? Forza, è così?

NUNZIATA — No, maresciallo, non è così. Fosse solo per questo, me la sbrigherei io. Voi mi conoscete lo sapete che per queste cose io non vengo a scomodare la legge...

MARESCIALLO — Eccome, non lo so?... A me lo venite a dire? Proprio a me che con voi altri ci ho a fare dalla mattina alla sera, a me lo venite a dire che per queste cose voi altri non la scomodate la Legge! (*Irritato*) Voi avete un sistema più spiccio, che mi venite a dire! Prima cercate di sapere chi è che è venuto di notte a passeggiare nel vostro orto, poi non vedete l'ora di restituire la visita — sempre di notte, per evitare i colpi di sole — e vi quietate il pensiero. Voi state a posto, l'altro capisce e sta a posto pure perché tanto è la regola, e amici come prima. Fino alla prossima occasione. Lo so che voi altri queste cose ve le sbrigate senza far rumore, senza scenate, senza bisticci, senza dare nell'occhio alla Legge. La Legge! Che bisogno c'è della Legge, per queste cose? Però la Legge vi serve, e come! Quando succede qualche cosa che non potete o non sapete sbrigarvela da soli; quando avete paura di rompere i bicchieri e fare troppo rumore. E neanche, allora. Perché venite a cercare l'aiuto del maresciallo, che è un padre di famiglia, senza carta da bollo, per carità! Io sto qua, mi vedete? Voi parlate. Mi dite quello che avete da dirmi. Poi so quello che devo fare. Perché ricordatevi, io rappresento la Legge. E la Legge non è una cosa che una volta fa comodo e cento volte no. Sentiamo, parlate e fate presto.

NUNZIATA (*s'alza lentamente*) — Maresciallo... Io sono venuta da voi perché vi conosco e so che siete proprio quello che avete detto voi, un padre di famiglia. Tutti dicono che siete buono e capite tante cose e sapete mettere il coperchio alle nostre cose. Ma io non vi voglio parlare così, quando siete arrabbiato, e scusate; vuol dire che mi sono sbagliata di giorno, oppure di orario. E poi, voi parlate della Legge; e invece la Legge non c'entra, mi dovete credere, è una cosa da niente che vi volevo dire, una cosa che la Legge non ne vale la pena... Sì, maresciallo era cosa di donne, scusatemi, s'è fatto tardi e ho il bambino da mia madre. Buona sera, maresciallo. Vuol dire che verrò domani, o un altro giorno, quando siete comodo...

MARESCIALLO — Nunziata, noi ci dobbiamo capire. Io sono sempre comodo, non c'è bisogno di un altro giorno. Se è una cosa grave, fate ancora in tempo: parlate, Nunziata.

NUNZIATA (*con un sorriso forzato*) — Ma che, maresciallo, ma davvero vi eravate creduto che era una cosa grave?... Per favore, non facciamo sembrare quello che non è, maresciallo. Niente, vi dico, una cosa da niente. Facciamo così: io ora me ne vado a casa perché a quest'ora mio marito se non mi trova è capace che si preoccupa, va da mia madre, ci trova il bambino e può succedere che si mette delle idee strane in testa. Voi mi capite... Io però torno domani e ve lo spiego di che cosa si tratta, maresciallo. E così vedrete che non è una cosa tanto grave. Certo, se non fosse successo niente sarebbe meglio ancora, ma non è una

cosa grave. La Legge non c'entra, maresciallo, mi dovete credere. La Legge non c'entra e non ci deve entrare...

MARESCIALLO — Nunziata, andatevene a casa, sentite a me. Andatevene a casa e fateci un sonno serio sopra questa cosa. Domani col sole, poi ci ripensate meglio. Perché vedete, c'è un proverbio antico, Nunziata: tra moglie e marito non ci mettere un dito anche se sei maresciallo dei carabinieri. Voi stanotte fateci un sonno serio, Nunziata. E se è una cosa da niente come mi volete fare capire, allora dovete aspettare, che le nuvole se le porta il bel tempo. Se invece non è una cosa da niente dovete sbrigarvi e non perdere un minuto. Meglio pensarci subito, prima che vengano i guai più grossi. Sentite il mio consiglio, Nunziata. Io vi conosco bene e conosco benè anche vostro marito. Lo so com'è fatto; un bravo giovane, lavoratore, pulito e onesto. Ma ognuno di noi, specialmente a casa sua, va avanti col suo cervello e nessuno lo può comandare. Vedete voi, Nunziata, come stanno veramente le cose, sentite a me.

NUNZIATA — Sissignore, maresciallo. Buona notte a vossia. E scusate, buona notte e scusate. (*Esce lentamente, come reggesse un gran peso*).

MARESCIALLO (*scuote la testa, poi chiama*) — Fiorelli! Fiorelli!!!

FIORELLI (*entrando*) — Comandi, maresciallo...

MARESCIALLO — Fiorelli, sorte ladra, lo sapete che ora s'è fatta? Qua c'è ancora la corrispondenza da sbrigare.

FIORELLI — Comandi, maresciallo...

MARESCIALLO (*guardandolo*) — Fiorelli...

FIORELLI — Comandi, maresciallo...

MARESCIALLO — Da quanto siete qui, Fiorelli?

FIORELLI — Da un mese, maresciallo.

MARESCIALLO (*sbotta*) — E voi da un mese, voi solo, continuate a dire « Comandi maresciallo »... Per favore, Fiorelli, meno comandi e più lena, meno comandi e più fatti: con me si marcia così; mi sono spiegato? Fatene a meno della formalità, in un paese come questo le formalità non servono a niente, e poi non servono neanche a me. Chiaro?

FIORELLI (*si stringe nelle spalle*).

MARESCIALLO — In ogni caso, Fiorelli, « sì » lo potete sempre dire; tanto per sapere se ci siamo.

FIORELLI — Sì, ci siamo, maresciallo...

MARESCIALLO — E allora avanti.

*Stacco.*

## SCENA QUINTA

*Un « Salone » di barbiere. Due poltrone con specchi davanti; una mensoletta con profumi e creme. Il barbiere sta radendo Don Antonio « Signuruzzo ». Clienti seduti in attesa, leggono. In un angolo un tavolinetto su cui due uomini giocano a dama.*

DON CICCIO PAPA (*entrando*) — Buona sera a tutti.

BARBIERE — Bacio le mani, don Ciccio. Accomodatevi, questione di una mezz'oretta...

DON CICCIO — No, grazie. Cerco don Antonio « Signuruzzo » s'è visto?

DON ANTONIO — A servirvi, don Ciccio.

DON CICCIO — Salutiamo, don Antonio. Sotto la saponata non vi avevo riconosciuto.

DON ANTONIO — Qua, siamo.

DON CICCIO — Sono passato da casa vostra, mi hanno detto che eravate per la barba.

DON ANTONIO — Che c'è cosa?

DON CICCIO — Cosa d'urgenza. Un camion per caricare olive. Un prezzo buono e un affare giusto. Che mi dite?

DON ANTONIO — Ne possiamo parlare. Che garanzia c'è?

DON CICCIO — Roba mia. Persone che conosco.

DON ANTONIO — Allora va bene. Dieci minuti, e parliamo. Scusatemi con gli amici, ci vediamo al caffè e poi andiamo a parlare.

DON CICCIO — Sta bene. E buona sera a tutti. (*S'avvia*).

CARROPINO (*entrando, sulla soglia*) — Benedicite. Oh, don Ciccio: che è successo?

DON CICCIO — Che è successo?

CARROPINO — Vossia mi deve considerare a disposizione, se le serve.

DON CICCIO PAPA — Per che cosa, Carropino?

CARROPINO (*interdetto*) — Chessò...

DON CICCIO (*dà un'occhiata in giro*) — Parlate.

CARROPINO (*sulle spine*) — Non so... Siccome ho visto vostra figlia Nunziata... Certo, voi lo sapete... Roba da niente, sarà...

DON CICCIO (*duro, ansioso*) — Che cosa?!

CARROPINO (*come sopra*) — Io l'ho vista che entrava alla caserma dei carabinieri, ecco! Manco cinque minuti.

DON CICCIO (*contenendosi*) — Ah. (*Un silenzio*). Sta bene. (*Tutti lo guardano*) Buona sera. (*Esce, ostentando calma*).

(*Gli altri continueranno a guardarsi l'un l'altro, mentre Carropino cercherà inutilmente di darsi un contegno*).

*Stacco.*

## SCENA SESTA

*Caserna dei carabinieri. Come scena quarta. (Suona il campanello esterno). Il maresciallo guarda interrogativamente Fiorelli, il quale siede alla macchina da scrivere.*

MARESCIALLO — Per favore andate a vedere. È inutile, ci vuole sorte anche per la corrispondenza.

FIORELLI (*esce dall'uscio che dà verso la porta esterna della caserma. Il maresciallo è ancora seduto al tavolo. Fiorelli rientra*) — Maresciallo, c'è don Ciccio Papa. Dice che vuol parlare con lei, e che è urgente.

MARESCIALLO — E quando mai a quest'ora le cose non sono urgenti. È destino, stasera. Fatelo passare; Fiorelli.

FIORELLI — Comandi, maresciallo!

MARESCIALLO — Eh, buona notte!

FIORELLI — Buona notte, maresciallo?...

MARESCIALLO — Fiorelli, buona notte a voi e alla sorte ladra!!! Fatelo passare a don Ciccio, per favore.

FIORELLI — Lo faccio passare, maresciallo, sissignore... (*Esce stringendosi nelle spalle*).

MARESCIALLO — Eh!...

FIORELLI (*rientra: con sussiego e piglio militaresco*) — Don Ciccio, maresciallo.

MARESCIALLO (*con intenzione*) — Don Ciccio, Fiorelli. (*Cambiando tono*) Fatelo passare e andate pure. Poi vi richiamo io.

FIORELLI — Comandi, maresciallo. (*Esce*).

MARESCIALLO — Comando, Fiorelli, comando... venite avanti, per favore, don Ciccio. Venite avanti e sedete.

DON CICCIO (*è apparso all'uscio, veste con pantaloni e gilet di tela grigia, camicia bianca aperta sul petto, con qualche rammendo al colletto. Si toglie la coppola, guarda fisso in viso il maresciallo*) — Bacio le mani, maresciallo. L'orario è tardi, lo so; ma io non mi muovo mai se non c'è cosa. L'orario è tardi, ma vossia lo capisce. Io vengo per mia figlia Nunziata. Ho il fuoco nelle scarpe, vossia, e un padre non ci può stare col fuoco nelle scarpe. (*Parla con voce ferma, staccando le frasi, il capo eretto, forte nella figura di vecchio*).

MARESCIALLO — Vi sento, don Ciccio. Ora sedetevi e parliamo. Voi lo sapete quello che fate e io sono qua. Questa è la sedia.

DON CICCIO (*avanza e siede. Poggia le spalle allo schienale, la coppola al ginocchio, la mano destra sul tavolo*) — Vossia è competente. Mia figlia, che ho quella sola, è maritata con Turi Marino che vossia lo conosce, che vuol dire. Ora a mia figlia le cose gli vanno storte. Non c'è bi-

sogno che le dico come. Gli vanno storte e vossia è competente. Stasera è venuta a casa col bambino, che era quasi al vespro, e gli ha detto a sua madre Concettina: lascio il bambino e vado dalla comare per un dito d'olio. Viene a casa mia, lascia il bambino, e non glielo chiede a sua madre il dito d'olio. Che vuol dire, non glielo deve chiedere, basta che se lo prende. Nònsì, maresciallo, va dalla comare per un dito d'olio. Il bambino ancora sta dormendo, lo mettiamo nel letto grande, quello nostro, che da quando non c'è lei in casa non ne teniamo altri letti... Io vado per un affare e mia moglie Concettina si mette davanti alla « cona » e comincia il rosario. Mia moglie il rosario se lo dice sempre più tardi la sera; invece stasera se lo dice mentre c'è il bambino sul letto, che ci vuole poco al vespro. Maresciallo, mia figlia dalla commare non aveva che andarci a fare. Dov'è stata?

MARESCIALLO (*tira fuori le sigarette, ne offre*).

DON CICCIO — Grazie a vossia, maresciallo, ho la pipa. Mia figlia se n'è andata a casa sua, senza che nicche e nàcche. Mia moglie ha cominciato un'altra posta di rosario. E io sono venuto da vossia, maresciallo.

MARESCIALLO (*lo guarda. Ha del rispetto per lui. Accende la sigaretta, con calma*) — Vostra figlia Nunziata è venuta qui stasera.

DON CICCIO — Lo sapevo, ma per rispetto lo volevo fare dire a vossia.

MARESCIALLO — Lo sapevate, don Ciccio?

DON CICCIO — Scenzasì, maresciallo.

MARESCIALLO — Come lo sapevate?

DON CICCIO — Lo so io, maresciallo.

MARESCIALLO — Don Ciccio Papa, voi lo sapete che io vi posso dire di andarvene a casa quando mi pare e piace...

DON CICCIO — Sissignore, che me lo potete dire, maresciallo.

MARESCIALLO — Perciò non mi rispondete così quando vi domando una cosa. Io vi domando come lo sapete che vostra figlia è venuta qui, e voi mi rispondete « lo so io »...

DON CICCIO (*interrompendolo*) — Maresciallo, col rispetto parlando la devozione è una cosa e le cose che io so e come le so è un'altra cosa. Non ci badate, e pensiamo alle cose più serie, per favore.

MARESCIALLO — Sentite, don Ciccio...

DON CICCIO (*interrompendolo*) — Maresciallo, tempo da perdere non ce n'è. Voi m'avete fatto sedere, m'avete fatto parlare. Ora io sto parlando e tempo da perdere ce n'è meno di prima. Voi vi state fissando con una cosa da niente, maresciallo, e io il fuoco sotto le scarpe ce l'ho ancora. Che vogliamo fare, maresciallo?

MARESCIALLO (*allarga le braccia con aria rassegnata, facendo uno sforzo per dominarsi*) — Continuate, don Ciccio. Vuol dite che vi domando scusa.

DON CICCIO — Voi scusa non me ne domandate, maresciallo. Sono io che devo avere il vostro perdono, e queste cose non me le insegna nessuno. Vuol dire che resto obbligato. E torniamo a mia figlia, maresciallo. Nunziata mia figlia è stata qui, a parlare con vossignoria. (*Scandendo, con intenzione*) Ora - vossia - mi dice - che - cosa è venuta - a fare.

MARESCIALLO (*contenendosi*) — Sentite, don Ciccio. Vi conosco e vi stimo. In questo momento siete scosso, e dite le cose troppo di premura. Ma va bene, non fa niente. Vostra figlia, e tagliamo corto, è venuta qua perché mi voleva parlare. Quando doveva arrivare alla questione invece s'è tirata il fiato, dice che era tardi, il bambino e suo marito a casa, questo e quell'altro, e non ha detto niente. Se n'è andata.

DON CICCIO — Ah, questo mi dite maresciallo. Perciò una picciridda come mia figlia viene di sua spontanea intenzione, vi vuole parlare, voi la fate entrare, la fate sedere, poi la lasciate andare via senza che ha detto niente. E invece ai delinquenti assassini senza patria e senza Dio voi ce l'avete la forza di farli parlare contro la loro volontà. Maresciallo, che cosa mi volete fare capire?

MARESCIALLO (*irritato, ma padroneggiandosi*) — Don Ciccio Papa, s'è fatto notte e a quest'ora la gente dorme. Io faccio finta che anche voi in questo momento state a casa vostra a dormire e che su questa sedia ci ho messo il berretto mio. Perché quello che avete detto, lo avete detto nel sonno e io non l'ho potuto sentire. Se avete l'intenzione (io quello che dovevo dirvi ve l'ho detto) di pigliarvela con qualcuno, allora ricordatevi che qua siete dove siete e si sta con due piedi in una scarpa. E se ci state scomodo, la strada di casa vostra la conoscete. Buona notte Don Ciccio.

DON CICCIO (*ha ascoltato a capo chino. Parla sommessamente*) — Maresciallo, io ho sessant'anni passati. Nella mia vita ho parlato poco; ma quella volta che parlavo, sbàfere non ne dicevo. E c'era pure chi ascoltava come il Vangelo. E a me nessuno mi ha mai detto « la strada di casa vostra la conoscete e buona notte ». Maresciallo, questa è un'epoca che io dovevo morire invece di vedermela davanti agli occhi. Voi mi dovete scusare, e mi dovete capire. Mi dovete scusare per come parlo, non sono tanto in sensi. Il fatto è che non me la posso pigliare con nessuno, non posso rivolgermi a nessuno, nemmeno a mia figlia, a nessuno vi dico, maresciallo. Solo a voi, perché mia figlia ha parlato con voi, e perché siete un uomo d'onore. Maresciallo, voi in questo momento siete l'arcangelo Gabriele e avete in mano la spada. Tagliate netto, roba che facciamo presto.

MARESCIALLO — Taglio netto, anche se c'è sangue, don Ciccio?

DON CICCIO — Il sangue serve per questo, per pulire, meglio se c'è sangue. Vuol dire che nella vecchiaia il Padreterno me l'aveva conservato il Calvario. Tagliamo netto maresciallo, se avete il coltello dalla parte del manico.

MARESCIALLO — Non parlo di sangue e basta, tanto per parlare. Parlo di una famiglia, di due famiglie, di un paese... Don Ciccio, vostra figlia, non mi ha detto niente dalla bocca

sua e questo è vero. Ma vostra figlia ha gli occhi canterini, ha il cuore negli occhi; e quando c'è l'ingenuità, le cose trasparenti diventano. Vostra figlia deve avere guai e guai grossi con suo marito.

DON CICCIO — Maresciallo, mi dovete scusare. Questa sera o sono io che divento selvaggio o siete voi che mi volete sfottere. Io vi giuro che l'intenzione di stare al mio posto ce l'ho, ma voi non mi dovete pungere, maresciallo. Mia figlia, scusate, voi dite che deve avere dei grossi guai con suo marito. Ma per fare così, deve avere guai. E se deve avere dei guai, deve averli con suo marito, maresciallo. Guardate che voi non mi state dicendo niente. State facendo solo finta per dire « buono buono » a un padre che ha ormai gli occhi di fuori...

MARESCIALLO (*si alza bruscamente, poggia le nocche sul tavolo. Fissa l'interlocutore, poi sbuffando si va a mettere davanti a una carta geografica della Sicilia, ostentando di guardarla con attenzione*) — Voi siete un galantuono, don Ciccio: su questo non c'è dubbio, e sta bene. (*Voltandosi a guardarlo*) Ma stasera voi state facendo peggio dei fuochi di Santa Venerina, mi dovete credere. Gli occhi di fuori ce li avete davvero, e me li state facendo venire pure a me. Santo Iddio, come è vero che sono il maresciallo Larosa. Quanto la vogliamo tirare questa corda? Tira tira, sempre si deve rompere... Voi mi dite di tagliare netto, e mi dite di parlare chiaro. Io ho detto quello che credo di sapere, per il rispetto che ho per voi. Ora stà a voi sapere il resto. Ma non da me. Ora tocca a voi, che siete padre e suocero. Nel mio mestiere non ce li possiamo permettere certi lussi, mi dovete credere, Don Ciccio. La divisa è come una cerata impermeabile, così deve essere, non si deve capire di fuori quello che abbiamo dentro. Io stasera vi ho detto cosa penso, e cosa arrivo a sapere. Ora vi potrei dire solo quello che mi resta da fare, come Legge, se succede una certa cosa o se ne succede un'altra. (*Don Ciccio si alza*) Voi venite qua quando sapete, e venite a dirmi quello che sapete e mi venite a chiedere quello che volete. E poi possiamo ragionare, non prima, di quello che c'è da fare. Don Ciccio, voi mi dovete capire, io sono un uomo, ma ho anche le stellette.

DON CICCIO — E chi vi ha detto niente? Maresciallo, il fatto è che noi qua abbiamo troppo rispetto di voi e delle vostre stellette. Noi, almeno con la coscienza pulita. È per questo rispetto che io stasera sono venuto a parlarvi alla caserma dei carabinieri... (*Bussano all'uscio della stanza*).

MARESCIALLO — Chi è? Avanti...

FIORELLI (*entrando*) — Maresciallo, c'è mastro Calogero Indomenico...

MARESCIALLO — A quest'ora? E che vuole?

FIORELLI — Non l'ha detto, maresciallo. Dice che vuole parlarvi.

MARESCIALLO — Fiorelli, fatevelo dire voi che vuole. Poi mi riferite.

FIORELLI — Comandi, maresciallo. (*Esce*).

MARESCIALLO — Lo avete visto quello là, don Ciccio? È un bravo ragazzo, ha la testa a posto, preciso come un orologio; lo sentite come parla? Ogni minuto dice: « comandi

maresciallo ». Prima che veniste voi, gli avevo detto: « Fiorelli, non me lo dite più questo “comandi” sono parole e basta ». Lui ha capito e mi ha detto di sì. Due minuti dopo ha ricominciato. Vedete? Questo per dirvi che cos'è la nostra divisa. La precisione, e tutto il resto, caro don Ciccio.

DON CICCIO (*lo ascolta senza espressione. Evidentemente sta pensando ad altro*).

FIORELLI (*si affaccia all'uscio*) — Maresciallo, vuol parlare con voi.

MARESCIALLO — Ma chi?

FIORELLI — Mastro Calogero Indomenico, maresciallo...

MARESCIALLO — Ancora qui sta? Ma che vuole, a quest'ora? Fatelo passare, sentiamo quest'altra bomba. Don Ciccio, mi dovete scusare...

CALOGERO (*appare all'uscio. Veste una gran giacca logora, scarponi militari mal ridotti, pantaloni di tela ruvida, senza camicia. Le tasche della giacca sono rigonfie*) — Buona sera, e bacio le mani, maresciallo. Oh, buona sera anche a don Ciccio Papa, e rispettosamente.

MARESCIALLO — Venite avanti, Calogero. Che c'è?... Fate presto, ho poco tempo.

CALOGERO — Ma che è successo, don Ciccio?... Come mai a quest'ora, in questo posto?...

MARESCIALLO — Perché; che posto è, questo?

CALOGERO — No, maresciallo, che c'entra... Io dicevo che è una cosa strana don Ciccio a quest'ora fuori di casa e per di più qua. Che è successo, cosa grave, don Ciccio?...

MARESCIALLO — Ma a voi che ve ne interessa, Calogero?... Siete venuto per dire o per sapere? E tutta questa premura di parlare con me, v'è passata? Allora dite pure...

CALOGERO — Voi mi dovete scusare, maresciallo, e anche voi mi dovete perdonare, don Ciccio, ma la mia non è curiosità e voi lo sapete che io sono una persona prudente che mi faccio sempre i fatti miei e di quelli degli altri non mi passa manco per la testa, si capisce se è cosa grave vi potete fidare di me, don Ciccio, a vostra disposizione per quello che vi serve... Che è, roba di galline, don Ciccio?... Pure a me l'hanno combinata e sono qua appunto per...

MARESCIALLO (*l'ha ascoltato con impazienza e lo interrompe vivacemente*) — ...Ah, era questa la cosa urgentissima, don Calogero? Per favore, lasciateci stare e andatevene a casa. Domani parleremo delle vostre galline...

CALOGERO (*angosciato*) — Maresciallo, sono già ventiquattro ore che me le hanno portate via... Voi mi dite domani, ma io stanotte come faccio ad addormentarmi col pensiero che ce l'ho nelle mie galline... Maresciallo, ventiquattro ore sono passate ed io ero venuto a prendermele le mie galline, sicuro che già me le avevate trovate e che me le tenevate qua...! Maresciallo, ma che avete fatto oggi, tutta la giornata...

MARESCIALLO (*interrompendolo, grida*) — Fiorelliiiiiiii!!!!!!

FIGURELLI (*all'uscio*) — Comandi, maresciallo!

MARESCIALLO (*furente*) — Portatevi via questo qua, prima che lo mando in cella. Mandatelo a casa, Fiorelli.

CALOGERO — Maresciallo mio, che vi state arrabbiando?... Con me, vi state arrabbiando, che vi voglio bene come la luce dei miei occhi? Non me la fate una cosa così, ridatemi le mie galline, se le avete trovate... Che: volete scherzare, maresciallo?...

MARESCIALLO (*urlando*) — Fiorelli, mandatelo viaa!!!!

FIGURELLI (*prende Calogero per le spalle e lo conduce all'uscita*).

CALOGERO (*continuando a parlare*) — ...le mie galline, maresciallo, ve le raccomando... Trattatele bene, maresciallo, le mie galline, domani me le vengo a prendere, buona notte a voi e buona notte a don Ciccio Papa... (*Esce*).

MARESCIALLO — Avete capito, don Ciccio mio? Quello è convinto che le galline gliele abbiamo trovate e gliele teniamo qua per fargli uno scherzo. Nella sua ignoranza è convinto che lui fa la denuncia e automaticamente i carabinieri trovano le galline. Due e due fanno quattro, don Ciccio.

DON CICCIO (*lo guarda mestamente, senza un sorriso*) — Non è vero, maresciallo. Una volta che ero un mozzone di ragazzino, una maestra ci provò a dirmelo, a spiegarmelo, a farmelo capire. Che età potevo avere allora, che so?... Mi ricordo che la mia passione erano le zabbatane e le arance... Lo volete sapere, maresciallo? Alla maestra allora gli feci una risata in faccia. Povera signorina, non se l'aspettava; mi mandò via. Che potevo sapere allora?... Eppure, mi misi a ridere, quando la maestra mi disse che due e due facevano quattro. Ai miei tempi chi me lo poteva dire che non era vero? Poi me ne sono accorto che non era vero: due e due difficilmente fanno quattro, specialmente per la gente come noi. Io marito una figlia, maresciallo, e voi lo vedete che... (*Ha come un attimo di smarrimento; porta la mano agli occhi quasi volesse scacciare un pensiero; ma la voce gli si è arrochita*).

*Silenzio.*

MARESCIALLO (*dopo una pausa, non s'è mosso*) — Don Ciccio, andatevene a casa ora. Andate tranquillo, che le cose si aggiustano. Domani ne ripareremo con calma, va bene? Andate a casa, che vostra moglie sta in pensiero.

DON CICCIO (*con un sospiro*) — Sì, maresciallo. Mia moglie sta in pensiero. Vado a casa e domani col sole ne parliamo. Buona notte a voi, maresciallo. E scusate...

MARESCIALLO — Buona notte. (*Chiama*) Fiorelli.

FIGURELLI (*all'uscio*) — Comandi, maresciallo.

MARESCIALLO — Accompagnate Don Ciccio, poi tornate qui.

FIGURELLI — Comandi maresciallo.

DON CICCIO — Grazie. E buona notte (*esce con Fiorelli*).

MARESCIALLO (*va a sedere stancamente al suo tavolo. Ha un'aria preoccupata, sta riflettendo*).

FIORELLI (*rientrando*) — Ecco fatto, maresciallo. Comanda altro?

MARESCIALLO — Sì, Fiorelli. Fatemi il favore, datemi quelle carte lì vicino alla macchina da scrivere. E andate pure.

FIORELLI — Ma come, maresciallo? E la corrispondenza?

MARESCIALLO — Già, la corrispondenza. Lo sapete che vi dico? Può aspettare la corrispondenza, e possono pure aspettare quelli che la devono ricevere. Chi è il comando? Può aspettare. E non mi guardate con quella faccia, Fiorelli. Andatevene a dormire, vah! È meglio.

FIORELLI (*impacciato*) — Ascolti, maresciallo: io sono nuovo di qui, è vero, ma se posso essere utile; per risparmiare del lavoro a lei dico... Con questa gente di stasera potrei badarci io, interessarmi, raccogliere informazioni...

MARESCIALLO — Ma che siete pazzo?... (*Si riprende*) Scusatemi, Fiorelli, è la stanchezza. No, volevo dire che non è il caso, che quando succedono cose come queste bisogna andarci coi piedi di piombo, e le informazioni neanche a parlarne. Vedete, ancora non è successo niente... Non ci sono gli estremi del reato, noi non sappiamo nulla di certo, non esistono denunce... Insomma, è un caso di umanità e non di codice. Vengono da me non per sporgere denuncia ma per avere consiglio e, perché no? anche aiuto. Quando sentono che le loro cose si mettono male, che comunque vanno storte — come dicono loro — si rivolgono a me perché ci debbo mettere la buona parola. Si tratta insomma di prevenire i guai seri, quelli grossi, finché si è in tempo. E non vi nascondo che questo è il sistema che funziona di più. Meglio così, d'altronde, non vi pare? Per quelle galline di Calogero, a che punto siamo?

FIORELLI — Tutto regolare, maresciallo. Già diramati i fonogrammi alle questure e alle stazioni del circondario. Da parte nostra, come lei aveva comandato, le perlustrazioni nella zona continuano a ritmo intenso. Nessuna novità, finora, ma ha detto l'appuntato Marletta stamattina che forse ha una pista. La pattuglia di stanotte dovrebbe portare notizie. E lei sa che quando ci si mette l'appuntato Marletta...

MARESCIALLO — Quaranta galline e dodici galli di vario penna, più un tacchino e due anatre... Quanti ne saranno rimasti dopo ventiquattro ore, Fiorelli? Questi figli di buona madre devono avere una tana da qualche parte; eh, nessuno me lo leva dalla testa che deve essere sempre la stessa mano. Anche il mese scorso, alla masseria di Finniriti... Beh, lasciamo fare alla pattuglia. Chissà che domani non ci siano delle buone notizie per quel pitârro di Calogero...

FIORELLI — E anche per don Ciccio Papa, maresciallo...

MARESCIALLO — Già, anche per don Ciccio Papa. Vedete, Fiorelli, a quest'ora la madre di Nunziata sta cominciando un'altra posta di rosario. Sono efficaci, le poste di rosario, da queste parti. Certe volte mi sono vista davanti una madre disperata per i guai dei figli, e dopo un quarto d'ora, mi mandavano a dire « maresciallo, non vi preoccupate che non c'è

più niente... La Madunnuzza benedetta ha fatto il miracolo, le preghiere alla Madunnuzza hanno fatto tornare le cose a posto... ». Fiorelli, quanto daresti, certe volte per far tornare le cose a posto con il rosario?... Io darei i galloni, certe volte, che ne ho viste di cose terribili... E non per quello che c'è stato di delitti, per quello che s'è visto, per quello che s'è fatto oppure non s'è potuto fare. No, ma per quello che è rimasto. Per le conseguenze, Fiorelli. Vedete, certe volte può capitare che a qualcuno il caldo o la disgraziata sorte gli fanno un brutto scherzo, che basta un coltello o un fucile e il sangue agli occhi. Purtroppo di carne siamo fatti, e abbiamo la sorte sopra la nostra testa, ognuno di noi. E quando succede un guaio, dico un furto, o una rissa, non per forza che ci deve essere sangue, allora è fatta. Io darei chissà che cosa per cancellare quello che è successo. Se si potesse fare, Fiorelli, cancellare con uno straccio... Che è, sangue? Si lava, si asciuga, il sangue rappreso se ne va... Ma se ne deve andare anche il ricordo, anche l'impressione dagli occhi dei bambini innocenti che guardano e la notte gridano nel sonno. Se ne deve andare il ricordo anche dalla mente dei grandi, che è una càmolà certe volte che fa impazzire la gente... Queste cose vorrei che si potessero fare. Io sono convinto che se si potesse cancellare tutto dopo ogni volta che succede, allora a poco a poco la violenza e la cattiveria e l'egoismo e queste cose che ci portano all'odio e al sangue dovrebbero per forza scomparire, dovrebbero diventare cose assurde; cose... (*Interrompendosi*) Fiorelli?!... Ma che mi fa dire a quest'ora di notte, Fiorelli... Ma andatevene a dormire, per carità, che mi fate fare i discorsi dell'ubriaco... vah!

FIORELLI (*indugia, evidentemente colpito dalle parole del maresciallo*) — Il fatto è, maresciallo, che lei non ha mica torto, sa?... Beh, io me ne vado a dormire, maresciallo... Però guardi che lei, se permette, non ha mica torto. Non ci avevo mai pensato a queste cose, ma deve essere così come dice lei. Sarebbe la soluzione adatta... beh, buona notte, maresciallo... (*Viene interrotto dal campanello che suona ripetutamente*).

MARESCIALLO — Ancora? Ma che vogliono questi stanotte?... Vah, andate a vedere chi è...

FIORELLI (*va ad aprire. Torna, ma sulla soglia viene spinto da parte*).

NUNZIATA (*irrompe con furia scansando Fiorelli*) — Maresciallo, mio marito non è ancora tornato a casa...!!! Maresciallo, fate qualcosa, andate a cercare; andate a vedere, per carità!... Subito, dovete andarci, maresciallo... Prima che succede una disgrazia!!!!

MARESCIALLO — Un momento, calma, un momento... Dove può essere andato?...

NUNZIATA — E come! A me lo chiedete; maresciallo?... Ma allora che sono venuta a fare qui da voi... Da me lo volete sapere dove se ne è andato Turi?... Maresciallo, non c'è tempo da perdere, qui va a finire male, è una disgrazia che c'è sulla mia casa, qualche disgrazia, maresciallo... (*Singhiozza, ormai*).

MARESCIALLO — Calmatevi, vi ho detto! Ma che disgrazia e disgrazia, fatemi il piacere. Vostro marito se ne sarà andato al caffè con gli amici, per il trentasette, volete vedere? E voi, qua state facendo una tragedia per niente. Va bene, ora ci vado io a vedere se lo trovo

e ve lo porto a casa, state tranquilla. Ora andatevene dal bambino, che ci penso io, santa pazienza. Pure la balia mi tocca fare, con voialtri... Fiorelli, andiamo a cercare Turi, qua vicino al caffè.

FIORELLI — Ma al caffè non può andarci qui la signora?

MARESCIALLO — Fiorelli, di queste cose non ne capite... Una donna al caffè, e specialmente a quest'ora! Nunziata, voi a casa. Ora ci penso io.

NUNZIATA (*singhiozzando*) — Grazie, maresciallo, e fate presto... Andate a vedere, maresciallo. Mi raccomando, per l'anime sante del Purgatorio... (*Esce*).

MARESCIALLO (*prende il berretto, s'abbottona la giacca, imitato da Fiorelli*) — Andiamo, Fiorelli. Andiamoci a fare quattro passi. È inutile, ci vuole sorte anche per la corrispondenza. Vuol dire che al comando risponderemo domani, vero Fiorelli?

FIORELLI — Comandi, maresciallo... (*Esce*).

MARESCIALLO — E si capisce, che poteva mancare?... (*Spegne la luce ed esce*).

## SCENA SETTIMA

*In un piccolo bar del paese, fumoso e zeppo di contadini, un bancone con la macchina dell'espresso, vetrinette con dolci, tavolini su cui si gioca a carte. Bene in vista alcune striscette di quella carta appiccicosa per le mosche, strisce che saranno già affollate di insetti. Due tubi al neon illuminano l'ambiente.*

TURI MARINO è al bancone assieme ad un gruppetto. Bevono. C'è solo un ingresso, a vetri, e un usciolo con uno scritto cabonetto accanto al bancone. Entrano il MARESCIALLO LAROSA e il carabiniere FIORELLI. Si guardano un attimo, intorno; poi scorgono Turi e gli si accostano; nel frattempo la loro presenza è stata notata, e il loro passaggio viene sottolineato dalle teste dei presenti che si girano verso di loro.

AVVENTORE (*a Turi*) — ... e perciò cercano manodopera; un lavoro sicuro, Turi! E pagano abbastanza bene. C'è un posto anche per te. Domani alla fabbrica ci andiamo insieme; basta che ti presenti all'ufficio assunzioni, ti prenderanno di sicuro. Alla fabbrica, capisci? Così hai finito col lavoro saltuario, Turi! Non si dovrà andare più in piazza, la mattina, ad aspettare che ti vengano a cercare per darti una giornata di lavoro. Il lavoro alla fabbrica è una cosa seria... (*Continuando a confabulare*).

MARESCIALLO (*insinuandosi accanto a Turi*) — Don Peppino, due birre. Offre l'amico Turi Marino... (*Nel frattempo che il maresciallo parla, Turi gli dà le spalle. Non c'è più la stessa animazione nel locale, da quando è entrato il maresciallo. Quando sente il proprio nome, Turi si volta di scatto*).

TURI (*forzatamente euforico*) — Ohhh!... Egregio signor maresciallo dei carabinieri di sua maestà... La buona sera a voi, e bevete assieme a me, a disposizione...

MARESCIALLO — Turi Marino, guardate che ora c'è la Repubblica e sua maestà non c'entra per niente...

TURI — Maresciallo, qui non si parla di politica né di alta strategia, come raccomandavano ai bei tempi... E io non faccio politica. Solo voglio dirvi che quando c'era sua maestà... Noi ci dobbiamo capire, io non faccio politica, né voglio dire che la Repubblica... Per l'amor di quel figlio che tengo a casa, me ne guarderei bene. Eppure bisogna dire le cose come stanno, e io ho l'abitudine di dire sempre quello che penso. Vedete, maresciallo, io sono convinto che tra Repubblica e monarchia...

MARESCIALLO (*interrompendolo*) — Turi Marino, ditemi piuttosto dov'è vostra moglie!!!

TURI (*allibisce, la bocca aperta, la parola a metà. Sbarra gli occhi sul maresciallo; man mano, in una gradazione di attimi, il suo sbigottimento diventa terrore, afferra il maresciallo per il risvolto della giacca, lo scuote, urlando*) — Dov'è mia moglie, maresciallo!!! Che sapete, ditemelo, che cosa è successo? Parlate, maresciallo, ditemi che è successo!!! (*Il maresciallo con l'aiuto di Fiorelli e di qualche altro si strappa Turi di dosso. Turi allora fa l'atto di correre verso l'uscita ma Larosa lo ferma*).

MARESCIALLO — State qui, dove volete correre! State qui che non è successo niente!

TURI — Come, non è successo niente!... E allora perché volete sapere dov'è mia moglie? È a casa, mia moglie, dove deve essere? A casa, è.

MARESCIALLO — Lo so che sta a casa. Allora mi dovete spiegare perché vi siete tramutato così quando vi ho chiesto dov'era...

TURI — Ma come, maresciallo, uno se ne sta qui tranquillo con gli amici, a fare due chiacchiere, a scherzare, e voi di botto gli venite a fare queste domande, dov'è sua moglie... Uno per forza gli devono uscire gli occhi di fuori!...

MARESCIALLO — Sentite a me, Turi. Domani mattina ve ne dovete andare al lavoro, perciò dovete essere riposato. Ora vi accompagno a casa e ve ne andate a dormire. Vostra moglie era preoccupata stasera, non sapeva dove eravate, vi ha cercato: andate a casa, ditele di stare tranquilla; sentite a me... Turi Marino, vostra moglie ha bisogno di stare tranquilla. Andatevene a casa, ora.

TURI — Maresciallo, voi mi dovete scusare. Io sono un ignorante, è vero, ma sono anche un galantuomo e qui tutti lo possono testimoniare. Ora mi dovete spiegare se e come la legge può proibire a un galantuomo di vedersi con gli amici al caffè, mi dovete spiegare se e come la legge può obbligare un galantuomo a stare chiuso in casa come un animale. Se voi parlate così, roba che ci dev'essere il coprifuoco, almeno. E allora vale per tutti, e non soltanto per Turi Marino. Maresciallo, io di qui non mi muovo, a casa ci vado quando mi pare e piace. Mi potete obbligare?

MARESCIALLO — No, che non vi posso obbligare. Ma voi, Turi Marino, dimenticate che

per voi il maresciallo dei carabinieri ha rispetto e considerazione. Perciò vi consiglia di andare a casa. Ora subito... Per il rispetto, Marino, per quello stesso rispetto che voi dovete a me, se per me ne avete.

TURI — Sissignore, che ce l'ho, il rispetto... E davanti agli amici, qua, ve lo dimostro subito. Io non ho niente da nascondere, sono una perla di galantuomo e me ne vanto! Perciò ora, davanti a tutti, io e voi ci finiamo di bere questa birra e poi ci facciamo due passi. Voi vuol dire che ve ne tornate in caserma e io a casa. Va bene, maresciallo?

MARESCIALLO — Va bene, Turi. Finiamo questa birra, allora; e alla salute!

TURI — Alla salute, maresciallo, e alla salute dei presenti, e anche del vostro sottoposto. *(Bevono)*.

MARESCIALLO *(al barista)* — Don Peppino, quanto fa?

TURI — Maresciallo, mi offendete. Questo è dovere mio. Don Peppino, segnate a conto del sottoscritto. E buona notte a tutti. *(Convenevoli, escono. Intorno al tavolino accanto all'uscita, quattro amici giocano a carte. Salutano al passaggio di Turi, del maresciallo, e Fiorelli, e tornano subito al gioco)*.

PRIMO GIOCATORE *(rivolto al proprio compagno)* — Che fai, ce l'hai un carico?

SECONDO GIOCATORE — Uhm... È meglio che ci passo una briscoletta, sente a me...

PRIMO GIOCATORE — Sangue del diavolo, ti ho domandato se ce l'hai un carico!!

SECONDO GIOCATORE — Ma che te lo vuoi fare mangiare! Lascia perdere, per ora.

PRIMO GIOCATORE — Ma si può giocare così!... Uno non può sapere nemmeno se il compagno ce l'ha un carico! E allora diamogli le carte e non se ne parla più!

SECONDO GIOCATORE — Guarda, lascia stare, per ora. Il carico meglio che ce lo teniamo per dopo, lascia passare la mano, e vediamo come rispondono...

TERZO GIOCATORE — Va bene, noi intanto che facciamo?... E sbrigatevi, sorte ladra!! Che tanto ci vuole a giocare una carta?

SECONDO GIOCATORE — No, mi dovete fare il piacere di stare zitti. Scommetto che uno non è padrone di consigliarsi col suo compagno?

TERZO GIOCATORE — E consigliatevi, consigliatevi... Ma non l'avete capito che oramai tutto il gioco ce lo abbiamo nelle mani noi? È inutile che perdete tempo, a noi dovete venire!... C'è l'ultima pigliata, e poi possiamo calare...!

PRIMO GIOCATORE — Giòcati il carico!

SECONDO GIOCATORE — Mondo infame, ecco il carico!

QUARTO GIOCATORE — E io l'asso ci metto! *(Ride)*.

SECONDO GIOCATORE *(al proprio compagno, con ira)* — Hai visto?... Hai visto che cosa hai combinato, ora? Ma come si può giocare con uno che non sa manco dove sta di casa?!!

(*Getta le carte sul tavolo*). Meglio che me ne vado, vah! Don Peppino, quanto paghiamo, qua?

PRIMO GIOCATORE — Bestia, sei una bestia! Io ti avevo detto il carico per farti capire che dovevi giocare la briscola, invece! È inutile, sei troppo scarso per giocare con me!...

SECONDO GIOCATORE — Signori miei, ma ci vuole faccia! (*Scoppia un diverbio, cui partecipano un po' tutti. Chi assisteva alla partita ride, intervenendo nella discussione più per rinfocolare il diverbio che per altro. Bestia a lui, bestia all'altro. Anche gli avversari ridono. I due compagni, invece inveiscono*).

## DISSOLVENZA

### SCENA OTTAVA

*Alla luce di un lampione, un piccolo spiazzale fuori mano con un grande albero al centro, e un muretto a secco. Sulla sinistra una fontanella dà acqua ad un abbeveratoio. Rumori notturni di cicale e grilli. Ogni tanto in lontananza il rumore delle ruote di un carretto su una massicciata, e l'incitamento — oebuh! — del carrettiere all'animale. Entrano in scena il maresciallo, Turi e Fiorelli. Stanno discorrendo.*

MARESCIALLO — ... e mi successe all'improvviso quando meno me l'aspettavo. Pensate, Turi, ho fatto due guerre, la morte l'ho vista davanti agli occhi ogni giorno, ogni ora, in trincea, all'assalto, contro i carri armati, sotto i bombardamenti, non ne parliamo. Eppure, il mio dovere l'ho fatto sempre. Certe volte la paura era tanta che maledicevo il momento in cui ero nato. Ma poi pensavo alla mia famiglia, alla mia casa; ai miei figli, e principalmente a mia moglie, a quella santa donna di mia moglie, e allora mi sentivo un altro e dicevo: se questo mi deve succedere, vuol dire che è la volontà di Dio. Per me basta che a casa non ci sia pericolo, che il Signore si ricordi sempre di tenere la sua mano benedetta sopra la testa della mia famiglia... (*Mettendosi a sedere sul muretto*). E così il Padreterno mi ha tenuto in piedi fino alla fine. E mi ha dato la grazia di avere la coscienza sempre a posto. Ah, Fiorelli... Sentite, voi potete tornare in caserma, ora. Io qui accompagno ancora due passi a Turi Marino e poi rientro. Potete andare, Fiorelli.

FIORELLI — Sissignore, maresciallo...

MARESCIALLO — Ma come, Fiorelli: avete dimenticato di dire « Comandi... »

FIORELLI (*con imbarazzo*) — Sissignore, l'ho dimenticato... Posso andare? Le serve niente?

MARESCIALLO — No, Fiorelli. Per oggi avete fatto anche troppo. Andate pure, e buona notte.

FIORELLI — Buona notte, maresciallo. Buona notte, signor Marino. (*Va via*).

TURI (*soprapensiero*) — Ehm... Buona notte...

MARESCIALLO (*dopo una pausa*) — Allora, Turi!... Volete parlare con me di qualche cosa?

TURI — Avete parlato, voi, finora, maresciallo... Che potrei dire, io. La guerra, come

L'avete fatta voi, io non l'ho fatta. Certo, non mi hanno lasciato a casa, questo no... Ma per la verità, non me la sono vista troppo brutta. Sono stato fortunato, io. Stavo in una batteria contraerea, vicino Palermo. E quando sbarcarono gli inglesi, beh... Voi mi capite maresciallo, successe quello che successe. Cosa passata, ormai. Meglio che lasciamo perdere. Come fu come non fu, me la feci tutta a piedi la strada per tornare a casa. Io la guerra non l'ho fatta come l'avete fatta voi, maresciallo. Che vi potrei raccontare.

MARESCIALLO — Raccontatemi invece di questa guerra...

TURI — Di questa? Che vuol dire, maresciallo?... Quale guerra?

MARESCIALLO — Di quella di ora, Turi.

TURI — Maresciallo, che mi volete dire che siamo in guerra e io non ne so niente?

MARESCIALLO — Di quella tua, parlo; della guerra che hai dentro. Tu sei in guerra con qualcuno. Forse con la testa tua. Parla, Turi, come un figlio...

TURI (*ispido*) — Maresciallo, lasciate perdere. Che ne sapete voi?... O che volete sapere? Qualcuno forse vi ha raccontato qualche barzelletta, maresciallo. Ma guardate che non c'è niente, vi assicuro...

MARESCIALLO — Turi, parliamoci chiaro. Stasera è venuta in caserma tua moglie. No! Stai calmo, non t'arrabbiare, ora ti spiego. Forse aveva qualche cosa da dire, anzi sicuro. E doveva dirla a qualcuno. Ha pensato di dirla a me, poi ha capito che non era convinta neanche lei di quello che faceva, che tu ti saresti arrabbiato, che l'avresti trattata male, e allora s'è ritirata indietro. Turi, parliamo chiaro: tua moglie non m'ha detto niente, non mi ha fatto capire niente: del suo, voglio dire, di bocca sua. Però non sono un fesso. Qualche cosa ho capito. E ho fatto questo ragionamento — attento, Turi, come ho ragionato, e se ho sbagliato, dimmelo — e ho detto così: Turi Marino lo conosco, è un galantuomo; sua moglie è una brava donna, ce ne sono poche; le famiglie sono, sì, gente con la testa a posto, sempre a camminare sulla strada giusta: se Nunziata viene da me e mi dice che mi vuole parlare, che può essere? Cosa di legge, no. Allora, cosa di famiglia. E perché viene a dirlo a me? Può dirlo a suo padre. No, non glielo va a dire a suo padre. Viene da me. Allora dev'essere una cosa che è meglio che la famiglia non la sa, perché si può aggiustare e così nessuno sa niente. E viene da me perché sa che si può fidare e che io posso fare qualche cosa per aiutarla. Mi segui, Turi?

TURI (*lo ascolta con attenzione, fisso, e fa di sì col capo*).

MARESCIALLO — Io ti posso venire padre. Ne ho viste di cotte e di crude, come si dice. E un'idea di come è fatto il mondo, di come sono fatti gli uomini in qualche modo ce l'ho. Bene o male, a capire qualche cosa ci arrivo. Ora voglio sparare grosso, ma non perché sia convinto che sia così: perciò ti domando se tu, per caso, non hai la testa appresso a qualche altra donna...

TURI (*lo fissa lungamente; sorride appena*) — Maresciallo, ma che mi venite a dire, a quest'ora di notte...

MARESCIALLO — Turi, si può dire che ti ho visto nascere. Mi ricordo di quando eri un caruso, e già allora ti guadagnavi il pane appresso alle pecore. Quante volte ti ho incontrato sulla montagna, d'estate e d'inverno, io a caccia di ladri e tu che mi chiamavi appena mi vedevi perché sapevi che avevo la borraccia con l'acqua fresca oppure un paio di gallette in tasca? Turi, che mi vorresti dire, ora, che sono un maleducato se ti domando queste cose?

TURI (*insofferente*) — No, maresciallo, ma che dite? Non ne parliamo nemmeno... Il fatto è che... va bene quando ero un caruso, ero un caruso. E voi eravate una divinità perché avevate la pistola, la divisa, gli stivaloni, il berretto con la visiera, eravate grande e avevate il coraggio di stanare dalla montagna gente che rubava. Va bene, maresciallo. Ma ora non sono più un caruso. Ora ho una famiglia, maresciallo, e la famiglia è roba mia. Voi mi avete sempre voluto bene, lo so, e mi davate le gallette e l'acqua fresca. Ora per questo vi credete che mi devo mettere la testa sotto i piedi?... Maresciallo, finiamola.

MARESCIALLO (*si alza, si toglie lentamente il berretto, la giacca, la pistola, e li appoggia al muretto. Fa qualche passo verso Turi*).

TURI (*lo guarda sorpreso. Non comprende. Istintivamente indietreggia*).

MARESCIALLO (*minaccioso*) — Turi, i casi sono due: o tu non mi hai capito, oppure mi hai capito benissimo e mi hai voluto gettare veleno. Come stanno le cose, Turi Marino?

TURI (*ispido*) — Maresciallo, le cose stanno che io non ne voglio più sentire di gente che mi viene a dire quello che devo fare e quello che non devo fare... (*alzando progressivamente il tono*). Maresciallo, io bene o male una testa ce l'ho; me l'ha fatta così il Padreterno e con quella io vado avanti... Roba che ci dobbiamo capire una volta per sempre... Non facciamo che me la debba prendere con voi, maresciallo; lasciamo perdere, sentite a me, e andiamo ognuno per i fatti nostri... Com'è?!

MARESCIALLO — Tu... così la vorresti mettere, vero, Turi?... Giusto: io mi faccio il mio mestiere e tu ti fai i comodi tuoi... Io mi faccio i fatti miei e tu avveleni l'esistenza di tua moglie e di tuo figlio. Questa è una cosa giusta, vero, Turi?

TURI — Io so che è cosa giusta se io vado avanti col cervello mio, maresciallo!!!

MARESCIALLO — E quando uno il cervello non ce l'ha, Turi? Con che cosa va avanti?

TURI — Maresciallo, guardate che voi ve ne state approfittando...! Guardate che voi ora state parlando storto, maresciallo! A che punto mi volete fare arrivare?... Che volete per forza che vi metto le mani addosso? È questo che volete, maresciallo? Per dire poi che Turi Marino è un delinquente, che non è cosa di stare nella società, per dare ragione a mia moglie? È questo che volete, maresciallo?

MARESCIALLO — No, e te lo dimostro. Guarda: io me ne sto seduto qua, sul muretto.

Non ti provocho, non ti dico niente. Parla, e sentiamo se parli davvero come uno che il cervello ce l'ha. Ora tu me lo devi dimostrare, Turi, che hai ragione e che vai avanti col cervello tuo. Vediamo come fai, Turi. (*Siede sul muretto*).

TURI — Maresciallo, la pietra voi me l'avete tirata, e grossa pure! Io non devo nemmeno dire « ahi! » maresciallo? Voi mi tirate la pietra e ora dite: non ti lamentare, ma ragiona. Invece di dirmi perché me l'avete tirata, la pietra, volete sapere da me se era pesante e così che mi è arrivata in testa...

MARESCIALLO (*adagio*) — Turi, io voglio sapere perché tu maltratti tua moglie.

TURI — Ah, è questo che v'ha detto?

MARESCIALLO — No, non mi ha detto niente. Nessuno mi ha detto niente, Turi. Nemmeno tuo suocero, che deve avere capito qualche cosa e che si sta facendo il sangue acqua. Nessuno sa niente. Solo tu e tua moglie. Perciò lo voglio sapere da te.

TURI — Solo io e mia moglie, avete detto. E perciò; maresciallo, lasciatela sbrigare a noi questa matassa. Non vi immischiate, maresciallo. Ci pensiamo io e mia moglie.

MARESCIALLO — Ci pensate voi, Turi? E come, vorrei sapere?... Perché... vedi, Turi: queste cose, purtroppo, sono cose di fuoco. Sono cose che bruciano l'anima, la famiglia, l'esistenza, e va a finire che si possono pure pagare a lacrime di sangue. Turi, tu non ti sei messo in testa un'altra donna?

TURI (*tace*).

MARESCIALLO — Perché se non è questo, io devo pensare che... non so, mi pare che non si scappa: devo pensare per forza che... deve essere al contrario.

TURI — Come al contrario? Che cosa volete dire? Spiegatevi.

MARESCIALLO — Al contrario. (*cerca le parole, è sulle spine*) — Che so... se tu mi dici che non hai un'altra donna, e se io ti devo credere, allora come si spiega che tu e tua moglie non andate d'accordo? Se non è colpa tua, allora vuol dire che...

TURI (*imbestialito*) — Maresciallo, come è vero Iddio che in questo momento ci sta vedendo, come è vero che io e voi siamo soli qui, di notte, maresciallo: io vi ammazzo!!!

MARESCIALLO — Allora, non è tua moglie!?

TURI — Maresciallo, state attento!...

MARESCIALLO (*sempre calmo*) — Allora vuol dire che non è colpa di tua moglie.

TURI (*con uno slancio di genuinità suo malgrado, con una spontaneità che non ammette dubbi*) — No, maresciallo, ve lo giuro!!!

MARESCIALLO — Lo so. Lo sapevo, Turi. Ma volevo sentirtelo dire.

TURI (*confuso, interdetto*) — Volevate sentirmelo dire, eh?

MARESCIALLO — Già, perché ora non si scappa: se non è colpa di tua moglie, vuol dire che è colpa tua.

TURI — Mi ci avete portato maresciallo, vero? E sissignore! Mi ci avete portato come un pesciolino dietro la lenza. Si capisce... Col mestiere che fate, non dovevate esser capace con uno scemo come me... E bravo, maresciallo. E ora, che avete concluso? Io sono qua. Va bene, è colpa mia. E che facciamo ora? Ricominciamo? Un'altra volta a dire quello che devo fare e quello che non devo fare? Un'altra volta a mettermi in capezza? E legarmi alla mangiatoia oppure al carretto? Nossignore, maresciallo. Una volta per tutte: la dobbiamo finire con questa storia. Una volta per tutti, e deve valere per tutti quanti. Anche per voi, che siete il maresciallo.

MARESCIALLO — No, Turi. Io non sono il maresciallo. Io sono uno che ti prende per la camicia con una mano e con l'altra ti prende a schiaffi da ora fino a domani mattina. Che ti credi che mi sto divertendo? Quello che sto facendo, lo sto facendo per il bene tuo e della tua famiglia. E ora che mi ci hai fatto mettere di puntiglio, lo sai? Domandalo a chi vuoi tu: domandalo che mandorla amara sono io quando mi metto in testa una cosa... E sai che posso fare? Ti porto in camera di sicurezza: sissignore, per motivi precauzionali. E vi mando tutti quanti a quel paese. Perché m'avete rotto le tasche, tutti quanti! E mi metto a fare il maresciallo dei carabinieri, ma per davvero: col codice in una mano e le manette nell'altra. E aspetto solo che sgarrate: senza pietà. La pazienza non è una cosa che può durare, Turi Marino!

TURI — E che cosa vi siete messo in testa, ora, maresciallo? Ma io domando e dico: ma che siete voi, mio padre? Ma che siete mio fratello? Ma che siete, il prete? Ma io vorrei sapere perché vi state impiccando dei fatti miei? Ma che mi sono messo contro la legge, io? No. E allora, fino a quando non mi metto contro la legge, voi fatevi i fatti vostri. Quando mi trovate con un fazzoletto sulla faccia, dietro un muro, e con un fucile in mano, allora mi prendete e mi fate l'interrogatorio. Per ora, è tempo perso. Vi dovete convincere, maresciallo.

MARESCIALLO (*conciliante*) — Facciamo un'ipotesi, Turi. Tu ci hai in testa qualche cosa. Ancora preciso non so cosa è, ma ci deve essere. Continuando così, la tua famiglia si brucia. Tua moglie, non puoi pretendere, mai e mai si accontenta di perderti perché troppo ti vuole bene. E io lo so come lo sanno tutti qui, e perché ti ha sposato per questo: davanti agli occhi ha avuto solo te. Che fai, la mandi via? E quella non se ne va: non se ne andrà mai. A te ti va il sangue negli occhi, oppure gli va a lei, e che succede? Non c'è scampo, Turi: così va a finire. O tu a lei, o lei a te. Mettiamo in fondo al mare le mie parole, che te la levi davanti. Tu vai in galera, e tuo figlio se lo portano all'orfanotrofio. Sì, Turi: all'orfanotrofio. Figlio di nessuno, diventa, anche se il padre e la madre li ha avuti. Che

avvenire hai in testa, tu, per tuo figlio? È per questo che lo hai fatto nascere? Così va a finire, di questo passo, Turi: senti a me. E tu lo sai.

TURI (*cupo*) — Mio figlio non lo tocca nessuno!

MARESCIALLO — E tu che ne sai? E che cosa ci potrai fare, quando sarai in galera? Allora ti sbatterai la testa nel muro giorno e notte. E non potrai farci niente. E tuo figlio non ti conoscerà mai, perché gli diranno che suo padre è morto per non aver la vergogna di sapere che suo padre è un assassino: l'assassino di sua madre. Questo succederà, Turi. Tuo figlio lo perderai per sempre.

TURI (*tace. Vorrebbe dire qualcosa, fare qualcosa, ma non sa. Il respiro gli si è fatto affannoso. È violentemente suggestionato*).

MARESCIALLO (*gli va vicino — Pausa — Lo guarda affettuosamente*) — E allora, che faccio: le preparo queste manette?...

TURI (*il suo tono è lamentoso quasi di preghiera e di insofferenza insieme. Una grande stanchezza pare che sia scesa in lui*) — Maresciallo...

MARESCIALLO — Turi...

TURI (*si allontana di scatto, va verso la fontanella, beve ingordamente, lasciando che l'acqua gli bagni i capelli e il viso. Poi si siede ai bordi dell'abbeveratoio, stancamente*) — Maresciallo, non ce la faccio più... Giorno e notte ce l'ho questa camola nella testa, giorno e notte... Mi sto avvelenando il sangue, per capire quello che mi sta succedendo... Non mi dà pace, è come una magaria. Peggio, maresciallo, peggio: perché ho paura che non c'è rimedio. Non vale la pena neanche di andare da qualche vecchia del paese a farmi mettere sulla testa il piatto con l'acqua, l'olio e il sale, e a farmi dire gli scongiuri... È una cosa che non capisco... Ma che volete sapere, voi maresciallo!!! Io lo vorrei sapere, lo sa Dio, lo vorrei sapere io quello che mi sta succedendo... Guardate, sino a che punto si arriva: me la sono presa con mia moglie, oggi, senza motivo. Sapete che le ho detto? che mi faceva le corna. Me lo sono inventato, maresciallo. Inventato!!! Per farle dispetto, per fare dispetto a me, di darle veleno. Avrei potuto dirle: io ho un'altra... il veleno sarebbe stato solo suo. E invece, no: ho voluto avvelenarmi pure io, con lei. Maresciallo, che volete sapere, voi?.. (*Quasi con un singhiozzo*).

MARESCIALLO (*tace, impressionato. Va di nuovo al muretto. Lentamente, indossando la giacca, il berretto, la pistola. Siede intanto che Turi riprende a parlare*).

TURI — Sono stato in chiesa, domenica sera. Non c'era nessuno. Lo sapete che da quando mi sposai, in chiesa non ci sono più passato... Sì ci credo al Signore, alla Madonna e ai Santi, e sono devoto a San Giuseppe, pure. Ma in chiesa i piedi non mi ci portano. Domenica sera, ci sono andato. Le candele facevano una luce come per i morti. Mi sono inginocchiato e ho parlato col Signore: così come faccio con voi. Gli ho parlato, come se avessi davanti mio padre. Ma nella chiesa c'era un gran silenzio e ho avuto paura. Non ho

finito di parlare con il Signore, e me ne sono scappato. Gli volevo dire: perché? Perché di tante cose. Perché mio figlio ha avuto la tosse per tante notti, che pareva che soffocasse da un momento all'altro... Perché quel mio compagno mentre rideva tornando a casa, si è investito con la motocicletta contro un muro e gli è rimasta in faccia una smorfia e un occhio di fuori... Perché... Perché se incontri uno come te che è come te, con la faccia e i vestiti e lo stesso sudore, perché non puoi sapere se vale la pena di sentirselo amico... E perché noi non possiamo voler bene ai padroni, che sono quelli che ci danno da mangiare e ci fanno lavorare, eppure sono diversi da noi e ci parlano con una voce strana... E perché, perché a me mi pare che non voglio più bene a mia moglie: ecco, questo volevo chiedere al Signore! (*Ha una risata isterica*). Come se il Signore mi poteva rispondere, a me, a uno come me... Ditemelo voi maresciallo, mi poteva rispondere, il Signore, a me? No, maresciallo, sto scherzando... (*Riprendendosi*). Sto scherzando, non lo vedete? Sono cose che non stanno né in cielo né in terra, queste. E voi volete sapere. Ma che volete sapere maresciallo?... Voi lo sapete quello che vi passa per la testa, a voi? Non mi fate ridere, che non lo sapete nemmeno voi, vah...

MARESCIALLO — E bravo! E così anche tu ti tiri indietro. Siete fatti di poca cosa, voi altri, ecco la verità. Quando è il momento di essere cristiani, davanti alla propria coscienza: e no! Allora vi tirate indietro. Troppo difficile, troppo rischioso. Perché poi ci sono le responsabilità di quello che s'è detto: poi bisogna agire e accettare le conseguenze. Tu, per esempio, stavi venendo fuori dalla tana; ci eri quasi arrivato. Ma quando hai messo il naso fuori e ti sei accorto che c'era il pericolo, allora, via! Marcia indietro. Meglio campare come un disgraziato, invece di dire «io sono un disgraziato» e dimostrare a tutti e a te stesso che ti ci metti d'impegno per non esserlo più. È troppo difficile, vero? (*Alzandosi*). Me ne vado, Turi.

TURI — Un momento, maresciallo. Non ve ne potete andare, ora. E come mi lasciate, a me? Queste cose che vi ho detto, allora non servono a niente? Questo volevate sapere, no? E io ve l'ho detto...

MARESCIALLO — No, Turi. Tu m'hai detto solo parole. A che servono le parole, Turi?

TURI — E allora vi dico una cosa: io non ho in testa nessuna altra donna, maresciallo: ve lo giuro. Mi dovete credere. Questo che mi sta succedendo, non è perché io ho in testa un'altra donna.

MARESCIALLO — Ah, no? E perché, allora?

TURI — Ve l'ho detto, maresciallo... Non me lo so spiegare... E voi mi dovete credere... Avete fatto il diavolo a quattro per saperlo, e io ve l'ho detto...

MARESCIALLO — E a chi glielo vorresti dare a credere?... Ma che mi vuoi fare passare, per cretino?

TURI — Come, maresciallo... Così mi rispondete?!... Ma allora, tutto quello che vi ho detto! L'avete voluto sapere voi, e ve l'ho detto.

MARESCIALLO — Turi Marino, ora stiamo esagerando! Ma che mi vieni a raccontare, tu! Lo sai, non lo sai, non te lo spieghi, è questo, non è questo... Guarda che deve ancora nascere quello che mi prende per i calzoni, a me. Vatti a fare un sonno, Turi. E quando poi ti svegli, fai una cosa: prendi una decisione, taglia netto con quell'altra, mettili la testa a posto, per il bene tuo e della tua famiglia. Lasciala perdere, a quella, che non so manco chi è e non voglio sapere. Mettiti la testa a posto, e vedrai che la pace torna a casa tua. Senti a me, Turi Marino.

TURI — No!!! non è vero, maresciallo, non è vero. Mi dovete credere, io non ce l'ho un'altra donna. Com'è vero...

MARESCIALLO — Non bestemmiare, Turi Marino. E vattene a dormire, vah!

TURI (*disperato, voltandogli le spalle*) — Ma allora è tanto difficile farsi capire! Ma allora, non c'è speranza per uno come me... Io vi ho parlato perché credevo che mi avreste capito, che mi avreste aiutato a capire... Ma come, proprio voi che pareva che volevate aiutarmi.

MARESCIALLO — Parla chiaro, Turi.

TURI (*la speranza è nel suo sguardo, si volta verso di lui*) — Ecco, se mi ascoltate ci proverò a dirvelo. Non ci sono mai riuscito, neanche con me stesso, ma se voi mi aiutete, maresciallo...

MARESCIALLO — Non mi chiamare così. Io sono uno come te.

TURI — Ecco, uno come me. Vedete, quando mi sposai, per Nunziata era una cosa di paradiso, una cosa che si pensa quando uno è davvero felice, come quando si sta sotto un albero d'estate con la brocca dell'acqua fresca e le creature della terra intorno... È passato un anno e mezzo, da allora, e la vita non è stata come io me l'ero immaginata. Tante cose, ogni giorno, tante cose... Nunziata che si alza la mattina, io che vado a lavorare, e poi ritorno la sera stanco morto, e Nunziata che prepara da mangiare... Ecco, forse chi sa che cosa mi ero immaginato che doveva essere, quando ci saremmo sposati... E poi, la vita di ogni giorno... Una abitudine: ecco, un'abitudine. Ma se è abitudine, a che serve? Serve a rendere triste la vita a me e a Nunziata... E se è questo che diventa uno, dopo, a che serve? Queste cose vorrei sapere. Vorrei sapere se ho torto io oppure se ha torto la vita che faccio. Se la colpa è mia oppure non c'è rimedio: se serve essere così e basta... (*Un silenzio. La voce di Turi è andata quasi spegnendosi.*)

MARESCIALLO — Turi, ma tu che credi? Che la vita è tutta rose e fiori? Che è come al cinema? Turi, bisogna che tu apra gli occhi e subito, se non vuoi che l'esistenza diventa un inferno... Ascolta, tu l'hai visto come è stato per tuo padre e tua madre? Una vita dura, di sacrifici, si sono sposati giovani come te. Si sono voluti bene. Se ne vogliono ancora. Moriranno volendosi bene. Certo il loro non sarà l'amore di quando erano ragazzini. Ma

è una cosa più importante, diventata: è una cosa che dura tutta la vita. Giorno per giorno si è mutato, si è arricchito, è diventato affetto e rispetto e comprensione. Credi che questo volersi bene di ora sia meno importante di quello di una volta?

TURI (*con ansia*) — Ma allora, che cosa diventa?

MARESCIALLO — Resta amore, Turi; resta sempre un volersi bene. Dimmi, tua moglie Nunziata forse è cambiata con te?

TURI — No, lei no... È sempre la stessa, con la stessa premura e lo stesso rispetto, me lo dimostra in mille maniere... Sono io invece, me la prendo sempre con lei. Per questa vita che faccio, che facciamo tutti! La rabbia, me la sfogo con lei... Anche se non ne ha colpa. Tutte le cose storte che mi capitano, va a finire che me le sfogo sempre con mia moglie. Come un animale.

MARESCIALLO — Allora devi capire che è la vita, questa. È la vita che ti stanca e ti fa sembrare tutto difficile. Trova una strada, Turi. Un sistema c'è, per non arrenderti, per tenere in piedi le cose più importanti. Tu devi camminare sulla strada. Anche quando il rettilineo è finito e c'è una curva: che fai, vai diritto? E ti perdi in mezzo alla campagna. No, Turi, segui la strada. Però mettili testa, scansa le pietre e le fosse, la strada è quella: tu devi muovere i passi...

TURI — Maresciallo, non mi so fare capace...

MARESCIALLO — E poi, che vai cercando, in sostanza. Che vuoi fare, una vita diversa? E vattene all'estero! In America, in Canada, in Australia: ce n'è di posto, a questo mondo. E vedi un po' se laggiù ti trovi meglio.

TURI — Non è tanto questione di trovarsi meglio, maresciallo!...

MARESCIALLO — Va bé. Ma tu prova, che ti costa? E t'accorgerai subito che parlerai in modo diverso, spenderai moneta diversa, mangerai roba cucinata in modo diverso, ma tu non sarai diverso. Qua o altrove, tu sarai sempre Turi Marino e nessuno potrà farti diverso. Mi devi credere, Turi: niente e nessuno.

TURI — Maresciallo, voi parlate di me e non vi costa niente... Col rispetto che vi porto, queste sono chiacchiere, se vogliamo. L'uomo può cambiare, l'ho sentito dire tante volte. Perché non dovrei cambiare anch'io? Voglio dire; perché la vita per me non dovrebbe cambiare?

MARESCIALLO — Turi, io parlo al vento. Ti ho detto, prima, che anch'io ne ho passate d'inferno. Avrei potuto per esempio disertare, darmi prigioniero, nascondermi per salvare la pelle: ma non l'ho fatto. Ho seguito la mia strada: se quello era il mio destino, quello doveva essere. Fra tutte le cose che avrei potuto fare, ho fatto quello che la mia sorte m'impondeva di fare. E ho vissuto, Turi. Ti sembra cosa da niente?

TURI — Ognuno con la sorte nostra, maresciallo!

VOCE F. C. — Psss... Ehi! Psss! Ehi! Voi, pss...

MARESCIALLO (*fa segno a Turi di tacere*) — Chi è?!

VOCE F. C. — Psssssss!...

MARESCIALLO (*va verso l'abbeveratoio*) — Chi c'è là dietro?... Venite fuori, che volete?

TURI (*avvicinandosi*) — Che c'è, maresciallo?

VOCE F. C. (*declamando con intonazione da ubriaco*) — Una vo-ce poco fa... quiii-nel cor-mi risonnnnnnnnnno!!!

TURI — E chi è questo pazzo?

MARESCIALLO (*a Turi*) — Sta zitto, ora ridiamo... (*A voce alta*) In nome della legge, vi dichiaro in arresto! Venite fuori qua, alla luce. Venite fuori o sparo! (*Alle loro spalle appare, da dietro un tronco, la testa di Peppe Malaspina, il quale li guarda per un po', mentre loro attendono che qualcuno venga fuori dalla parte opposta. Malaspina abbozza un riso, si trattiene, poi con estrema serietà fa:*)

PEPPE — Bùh!!!!

MARESCIALLO E TURI (*di soprassalto, si voltano*) — Chi è? Che succede? (*A soggetto*)

PEPPE (*siede sul muretto, li guarda, poi ride stridulo*) — Eh, eh, eh! Bacio le mani alle signorie. Io sono qua, per la precisione ubriaco. Anche voi siete qua: e come siete? Come siete? (*Li guarda con aria di complicità*).

MARESCIALLO (*riprendendosi*) — Peppe, una volta di queste io vi sparo, com'è vero che ho la pistola. E statevi accorto, che voi giocate col fuoco. (*Non c'è acrimonia nelle sue parole*).

PEPPE (*sempre per tutta la scena, col tipico accento dell'ubriaco*) — La pistola, eccellenza, serve per sparare. Vossia non ha detto nulla di conclusivo. (*Con enfasi*).

MARESCIALLO (*guarda Turi, ammicca, s'avvicina a Peppe: lui da una parte, Turi dall'altra*) — Quanti sono stati i morti, Peppe?

PEPPE — La guerra è stata lunga, e i morti nessuno li ha contati. Le dò a vossia un barlume di logica se vi chiedo se state parlando del vino...

MARESCIALLO — Sissignore: quante bottiglie di cerasòlo, voglio sapere.

PEPPE — Maresciallo mio, che vi ho riconosciuto, che vi credete? Maresciallo mio, modestamente, io sono uno straccio. Tenga presente però, lei e questo suo amico che ora non lo intravedo bene ma datemi tempo, tenga presente che io ho fatto gli studi e merito rispetto... La quale vi dico che ho la mia teoria. Quando mi voglio ubriacare e ci riesco, allora non me la faccio coi cafoni. Nossignore. Io prendo e me ne vado al largo. Come stasera. Quante bottiglie?... In partenza si sapeva, ora la notte è fonda. Se proprio si veste di autorità, vossia, domani passo in caserma e le sono più preciso. Per ora si deve accontentare... Ai comandi.

MARESCIALLO — Peppe, noi ce ne stiamo andando. Ti serve aiuto?

PEPPE — Un momento. Io arrivo e voi ve ne andate? Come dire che l'uomo sano fugge la lebbra. Come dire che vi faccio schifo. Invece, maresciallo, siccome io sono un uomo di sostanza e so stare al posto mio, e ho capito che anche voi qua ci siete venuti per non dare nell'occhio, allora ho l'onore di chiedere se mi invita per il residuo...

TURI — Ma che vuole questo qua?... Ma che sta dicendo?

PEPPE — Sarebbe che non c'è residuo? Che avete esaurito? Manco una goccia?

MARESCIALLO — Ma noi qua non abbiamo bevuto...

PEPPE — Ah, no? Allora io sarei lo schifo dell'umanità? Vi nascondete pure con me? Va bene... Se lo fate per diplomazia, padronissimi... Ma se lo fate perché siete egoisti, il Signore vede e provvede. Questo è quanto e con rispetto parlando.

MARESCIALLO — No, Peppe. Vi assicuro che noi non abbiamo bevuto...

PEPPE (*con trasporto*) — E io vi credo, maresciallo! Parola d'onore, io vi credo! Lo sapete, maresciallo? Voi questa sera mi avete fatto felice. Sissignore, voi avete fatto felice uno straccio d'uomo. Ci avevo provato per conto mio, volevo contare tuuuuuutte le stelle lassopra... A un certo punto, però, mi girava la testa. Sapete; numeri sono... E coi numeri, solo padre Archimede ci poteva. Perciò, niente felicità, ho pensato. Ma ora, vi bacio le mani, voi ci siete riuscito! Mi avete dato la gioia di potervi credere. Di poter dire a qualcuno: sì, io ti credo! Maresciallo mio, io posso essere pieno di sciòbba fino agli occhi, ma voi vi dovete convincere; la filosofia è la salvezza dell'uomo... Lo dico sempre io, a questi cafoni. Mon mi capiscono, maresciallo. Non capiscono che una cosa così può salvare un uomo... Maresciallo, ma che cosa ci si campa a fare? (*Forte, con veemenza, aggrappandosi al suo braccio*). Maresciallo, ma che si campa a fare a questo mondo, se non si capisce niente? (*Piange*).

MARESCIALLO (*turbato, guarda Turi*) — Ma sì, Peppe, avete ragione. Ora è tardi, però. E ce ne andiamo tutti a casa...

PEPPE — Anna...

TURI — Eh?

PEPPE — Anna, maresciallo!!! Ditelo pure voi, maresciallo: Anna!...

MARESCIALLO (*Guarda Turi*) — Sì... sì: Anna...

PEPPE (*felice*) — Ecco: lo sentite pure voi, maresciallo? Come è bello dire Anna!!! È... è la vita, che dite... È come se dite la vita. Io questo nome me lo comprerei. È vero che basta dire Anna e il cuore si apre, e le stelle sorridono, a voi a voi, soltanto a voi... Io, se ho una figlia, così la voglio chiamare...

MARESCIALLO — Avete ragione, Peppe. È bello.

PEPPE — È bello, sì. (*Con tristezza*). Ma finisce presto. Dopo che l'avete detto, dura poco.

Dovete dirlo sempre, sempre, di continuo. E non si può, perché la gente vi prende per pazzo...

MARESCIALLO — Ora andiamo a casa, Peppe...

PEPPE — Anche voi mi prendete per pazzo? Io sono un disgraziato, maresciallo. Una persona onesta, sì, ma sempre un disgraziato. Che volevo, io, dalla vita? Poche cose, mi dovete credere. Manco una, ne ho avuta!

MARESCIALLO — Tutti siamo così, Peppe...

PEPPE — Tutti? E vi pare giusto?

MARESCIALLO — Andiamo a casa, ora, Peppe... Su, coraggio... (*Lo aiuta ad alzarsi*).

PEPPE — Sì, sì... A casa... Ogni volta a casa, ce ne andiamo. Come se fosse un rimedio... (*Di botto ripensandoci*) Maresciallo, ma voi mi giurate che non ne avete più nemmeno una goccia?...

MARESCIALLO — Ma una goccia di che cosa mannaggia! Ve l'ho detto che non abbiamo bevuto!

PEPPE — E va beh, maresciallo... Senza offesa. Uno ci prova. Se va male; pazienza... Poteva andare bene, maresciallo... poteva essere che una boccetta di grappa — con rispetto parlando — ve la trovate nella tasca di dietro... No?... Andiamo a casa, maresciallo, andiamo a casa. (*Si avvia da solo, imbronciato. Esce borbottando, traballa*).

MARESCIALLO (*crolla il capo. A Turi*) Ah! che gli dico a tuo suocero, che domani quello sicuro viene in caserma...

TURI — Eh! ve lo fate sedere vicino e vi dite una novena, tutte e due... con rispetto parlando, maresciallo. (*Sorridendo appena, si avvia*).

MARESCIALLO — Vattene a casa, vah! (*Si toglie il berretto, si passa una mano tra i capelli, poi leva gli occhi al cielo un attimo e sospira come a dire: « Ma guarda un po' che mi tocca... »*)

## DISSOLVENZA

## SCENA NONA

(*Albeggia. Turi Marino ha vagato per la campagna durante la notte. Ora è arrivato nei pressi dell'orto dietro la casa. Ha sul volto i segni di una insopportabile fatica interiore: tuttavia traspare una evidente determinazione cui i suoi pensieri si sono definitivamente arroccati. Sussulta, quando d'improvviso ode una voce fuori campo*)

VOCE F. C. — Turi!

TURI (*scruta intorno. Nel lucore, che andrà via via aumentando, scorge la figura di don Ciccio Papa*)  
— Sto qua.

DON CICCIO (*avvicinandosi*) — Ti stavo cercando.

TURI (*s'appoggia con studiata indolenza al muretto, incrocia le braccia sul petto*) — Disposizione.

DON CICCIO (*cauto*) — Sei stato fuori?

TURI — Si vede.

DON CICCIO — Due parole, e mi sbrigo subito.

TURI (*una pausa. Lo guarda*) — Parlate.

DON CICCIO (*con estrema cautela*) — Io a quest'ora a casa dovrei trovarmi, si capisce...

TURI (*attento*) — Appunto.

DON CICCIO (*come sopra*) — Alla età che ho io, di prima mattina il caldo del letto uno se lo deve tenere caro...

TURI (*interrompendolo*) — Don Ciccio...

DON CICCIO (*subito*) — Sì. Ho capito. Vengo al discorso. Roba che ci sbrighiamo. (*Lo guarda intensamente*). E tu lo sai che ho da dirti.

TURI — Lo so. Ma voi non sapete quello che ho da dirvi io.

DON CICCIO — Ora mi sei figlio, Turi. Così ti voglio parlare. Pensaci.

TURI — Sì.

DON CICCIO — Una sola cosa ti devo dire: perché?

TURI (*lascia il muretto. Fa qualche passo, poi di spalle*) — Non ve lo dirò il perché. Non serve a niente.

DON CICCIO (*commosso*) — Come un figlio, Turi...

TURI (*lo guarda*) — Un figlio non vi saprebbe dire niente. Queste cose i figli, i nostri figli, non le sanno dire. Ma io una cosa, invece vi voglio dire: non il perché, che è roba mia come la mia sorte. Una cosa, che è questa: non c'è più niente. Voi parlate a Turi Marino, e non lo avete conosciuto mai. Ora, lo dovete conoscere. Come mi vedete, vi dico che non c'è più niente.

DON CICCIO (*perplesso*) — Come, niente?...

TURI — È passata una notte lunga come una vita, e non c'è più niente! Tante cose, prima, volere capire e volere sapere. Troppe cose in una volta, per uno come me e come voi. (*Quasi con animosità*). Lo sapete che c'è? Che mi sento nascere un'altra volta. Una vita ho avuto, finora. E sono arrivato, ormai. Ora nasce Turi Marino, e voi non dovete avere più pensieri.

DON CICCIO (*come sopra*) — Che mi vuoi dire...

TURI (*con calma, come per una cosa senza rimedio*) — Se è questa la vita, se questa morte e queste parole non sono inutili, io voglio che inutili non debbano essere. Io me le prendo, le cose che mi appartengono per destino, me le prendo così. Così dobbiamo vivere e io l'esistenza me la faccio a questo modo: della vita degli altri, dei soldi e della fortuna, Turi Marino non ne ha bisogno. Io voglio prendere ogni giorno che mi resta, e farne una cosa giusta per me: mia moglie e mio figlio devono averne bene. Non sarò io, ormai, a danarmi a chiedere: quello che verrà, dopo, deve essere bene. Così lo prendo, qualunque cosa sia, e voglio farne bene.

DON CICCIO (*commosso*) — E bene te ne verrà, figlio...

TURI — Non lo so. Ma voglio che l'esistenza, per noi, per Nunziata, per quella creatura, deve essere di sollievo. Se è questa, l'esistenza, e io la prendo perché è mia e di nessun altro. Bene per male, don Ciccio. Questo è Turi Marino, e vuol dire che aspetterò giorno per giorno.

DON CICCIO (*sfinito*) — Figlio...

TURI — A casa andate. Vi dovete riposare, ora.

DON CICCIO — Sì... Ora vado. Per la forza che hai, Turi, io ti benedico.

TURI — A casa, andate...

DON CICCIO (*forte nella sua stanchezza, dominandosi sereno*) — Per quelle creature, Turi.

TURI — Sì.

DON CICCIO (*vorrebbe dire qualcosa, guarda Turi, sorride, s'avvia*).

(*Turi attraverso l'orto s'avvia alla porta posteriore di casa*).

## SCENA DECIMA

*Interno casa di Turi Marino. Turi entra dalla porta dell'orto e ristà sulla soglia, sorpreso, vedendo Nunziata e sua madre pronte per uscire.*

TURI (*angosciato, comprende che Nunziata si accinge a qualcosa di definitivo*) — Nunziata!...

NUNZIATA (*ha in braccio il bambino, coperto da uno scialle*).

TURI (*come sopra*) — Che c'è, Nunziata?!

D. CONCETTINA (*regge un involto contenente la roba della figlia e del neonato, è emozionata*) — Ce ne andiamo, Turi...

TURI (*comincia a rendersi conto*) — Ve ne andate?...

NUNZIATA (*senza una lacrima, come in trance*) — Sì. Me ne vado.

TURI (*come sopra*) — E dove...

NUNZIATA — Da mia madre, Turi. Me ne vado.

TURI — E perché? La casa tua è qua...

D. CONCETTINA — Nunziata...

NUNZIATA — No, mamma. Ora andiamo.

TURI (*le va accanto*) — Ma perché! Sentimi, Nunziata... Ho parlato con tuo padre: glielo ho detto. Mi ha capito.

NUNZIATA — A mio padre, glielo hai detto? E il fielo che c'è nel cuore mio, glielo hai detto...

TURI — Senti...

NUNZIATA (*interrompendolo*) — No! Andiamo, mamma. (*S'avvia con la madre, escono*).

TURI (*rimane inchiodato, immobile di fronte a un fatto che non può impedire*).

STACCO

## SCENA UNDICESIMA

*Nella luce dell'alba Nunziata e sua madre si allontanano. Il volto di Nunziata è ora rigato di lacrime. In una successione di attimi il suo atteggiamento perde ogni rigidità va sciogliendosi in una crescente angosciata commozione mentre stringe forte al cuore la sua creatura.*

VOCE DI TURI (*da lontano*) — Nunziataaaa...!

(*Nunziata si ferma. È sconvolta da una forte emozione. Si odono i passi di Turi che si avvicina di corsa*).

VOCE DI TURI (*come sopra*) — Nunziataaaa...!

NUNZIATA (*come sopra*) — Turi... Turi... Perché, Turi... Perché...!

TURI (*le è giunto accanto, la prende per le braccia*) — Nunziata, no! A casa, andiamo a casa...

NUNZIATA (*guarda la madre, distante qualche passo*).

D. CONCETTINA (*commossa, fa cenno di sì col capo, lentamente*).

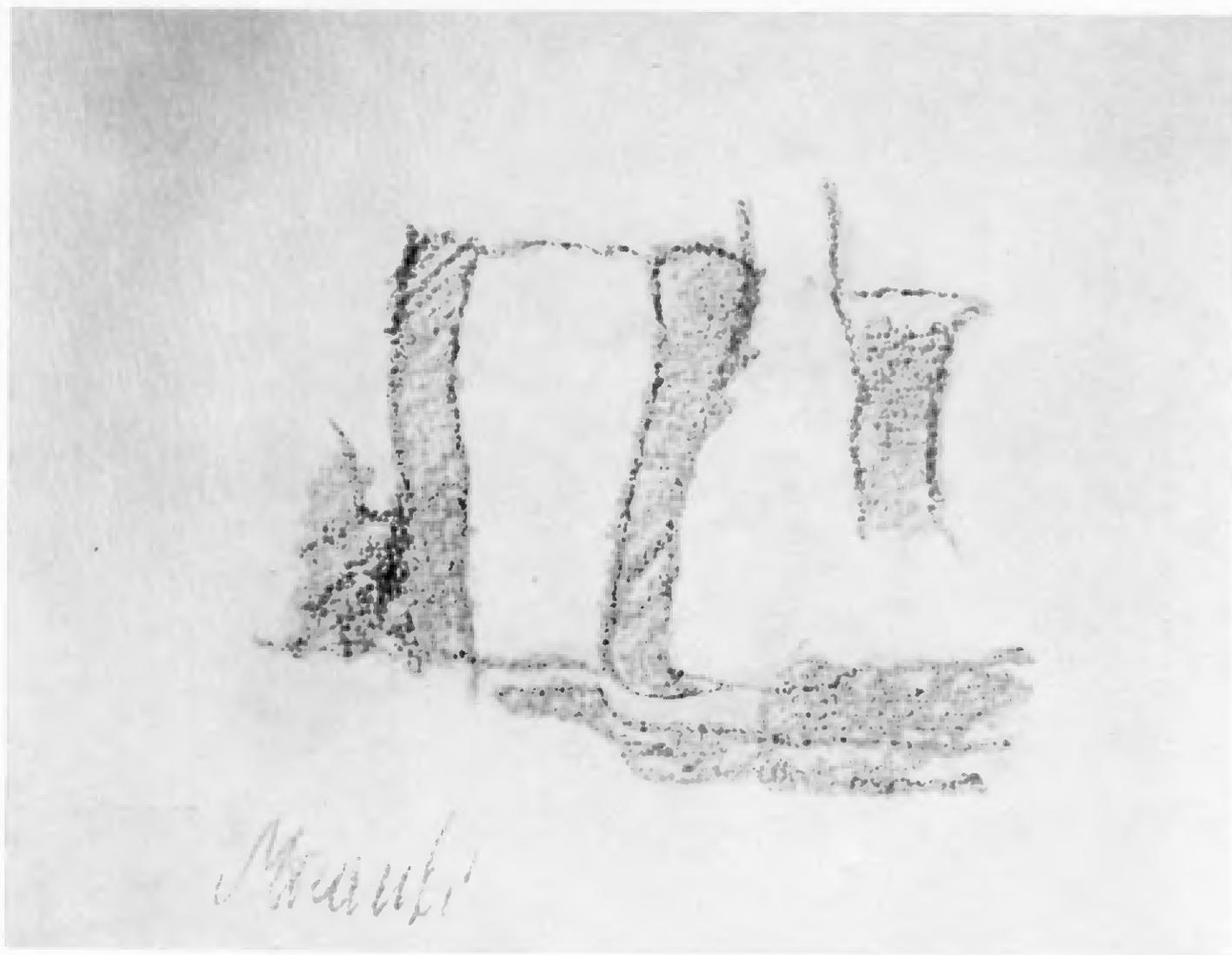
TURI — Nunziata... (*Le cinge le spalle con un braccio*). Andiamo a casa... Vieni; a casa...

NUNZIATA (*si lascia condurre da Turi, riprendono la via di casa, s'allontanano*).

FINE



5 - Giorgio Morandi; *Natura morta* (1963)



6 - Giorgio Morandi: *Natura morta* disegno (1963)

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### *Nel magma* di Mario Luzi

La « voce » di Mario Luzi, come quella di ogni poeta autentico, è sempre inconfondibile in ogni composizione, a qualsiasi tempo appartenga: nel grande libro riassuntivo della maturità luziana *Il giusto della vita* (1960) riconosciamo agevolmente una tematica compatta, quasi una maniera, una attitudine nella visione del mondo, anche se gli anni incidono sul tono. In sostanza Luzi si muove nel suo mondo come in un Limbo o un Eliso, tra nebbie autunnali, vapori primaverili, valli, anime di poveri lavoratori, di artigiani, di debilitati, fanciulle dalle fronti pensose, ecc. Ma questa appannatura della visione è energicamente sorretta dal contrafforte di una fede cristiana inconcussa: « Basta / poco, quel poco taglia come spada ».

Ora Luzi non si è per niente adagiato sulle sue conquiste di un trentennio, ma è andato avanti, ha cercato di uncinare con maggiore mordente la realtà circostante, che è sempre stata una sua vivace passione, sia pure col senso vigile della sua precarietà. Per condurre a buon fine questa operazione, Luzi doveva rinnovarsi, sottraendosi al contesto della cultura ermetica, di cui *Il giusto della vita* è esponente massimo, doveva cioè cambiare l'abito del poeta come « voce » per indossare

quello di poeta come « persona ». Sembra anzi che questo sia proprio il movimento di progresso della nostra cultura. In certe poesie pubblicate nell'intervallo, come nel mazzetto del n. 19 dell'« Approdo letterario », *Dal fondo delle campagne*, già si intuiva la direzione impressa, in concordanza con i più scottanti problemi della nostra civiltà. Ora, nell'ultima *plquette* edita da Scheiwiller *Nel magma* il processo ci sembra compiuto, in molte parti felicemente compiuto. Sarà bene avvertire subito, però, che Luzi col suo titolo non vuol certo alludere ad un vertiginoso accostamento alle posizioni dell'avanguardia, informale e magmatica, quanto ad un appesantirsi dello slancio giovanile, ad un ispessirsi delle brume che coprono il mondo sempre più connotato come luogo di transito e di pena, come permanente Purgatorio, dove la fede comincia a scricchiolare:

*Qualcuno cede, qualcuno resiste  
nella sua fede tenuta stretta.*

Non per niente vediamo una concordanza, tanto simile ad una nota tenuta a lungo, a designare il malcerto brulicare dei pensieri, che unisce *Tra le cliniche*:

*... danza svegliata dal letargo  
la farfalla del sangue su per i pensieri malfermi*  
[brulicando]

e l'ultima poesia Ma dove:

*e penso a me e ai miei compagni, al rotto  
conversare con quelle anime in pena  
di una vita che quaglia poco, al perdersi  
del loro brulicame di pensieri in cerca di un polo.*

Come corrispettivo di questo drammatico dilacerarsi dell'intelligenza, più aggressiva si fa la fede nei valori spirituali dell'uomo Luzi, che non espunge più dalla poesia realtà esteriori, precedenti all'assoluta stilizzazione attuata prima. Addirittura, nell'indugio descrittivo dei figurati dibattiti dialettici fra sé ed un sempre presente e circostanziato antagonista, scattano gli umori più gelosamente personali, per esempio una punta di discretissima ironia, che ben conoscono i suoi amici, quale correttivo ad una ricchezza sentimentale che ha il pudore ad esondare in enfasi. Ecco un interlocutore da *Presso il Bisenzio*:

*Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente  
mi si fa incontro, mi dice...*

ecco l'altro da *Bureau*:

*... grandina sul mio volto  
la sua voce piagnucolosa e assente  
non senza forza di nuocere, animando  
d'un ghigno o d'un sorriso quella maschera assai  
[peggio del pianto.*

Ma *Nel magma* vi è un grande tema, che strutturalmente si ripercuote tra le giunture di ogni poesia: quello dello sguardo di Luzi che si posa sul mondo e s'incontra con lo sguardo degli interlocutori, cercato a guisa di tramite per una difficile comunicazione, per fermarsi *al di là*, ad una trascendenza di cui la realtà è un'ombra indefinita. Basta osservare la gamma delle variazioni:

*Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi,  
[deboli,  
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto  
[un'inquietudine.  
[gli altri] masticano gomma guardando me e  
[nessuno...*

*... finché è là  
fermo, addossato a un palo, che mi guarda  
tra ironico e furente...*

*Come io non vado,  
mi fissa a lungo ed aspetta...  
... e tutti masticano gomma e mi guardano, me  
[oppure il vuoto...*

*Ad un passo  
ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo...  
guardati, guardati d'attorno...  
volgiti e guarda il mondo come è divenuto...*

*Lo guardo e vedo che i suoi occhi grigi  
vogliono dire assai più che non dica  
quella bocca vizza e mi fissano ridendo...  
E così ci facciamo un po' di festa  
guardandoci negli occhi ancora vivi  
e cercando d'indovinare il resto...  
mi schermisco io ed avvampo sotto la sua occhiata  
[bianca.*

*La rivedo ora non più sola, diversa...  
« Non in questa vita, in un'altra » folgora il suo  
[sguardo gioioso...  
« Non in questa vita, in un'altra » le leggo bene  
[in fondo alle pupille...  
« C'è qualcosa da cavare dai sogni? » mi chiede  
[fissando su di me i suoi occhi vuoti  
e bianchi, non so se di seviziatore, in qualche villa  
[triste, o di guru.  
« Qualcosa di che genere? » e guardo lei che raggia  
[tenerezza  
verso di me dal biondo del suo sguardo fluido e  
[arguto...*

*... aggiunge  
e punta i suoi occhi impenetrabili che non so se  
[guardano e dove...  
lo sguardo di lei fiera che ostenta altri pensieri...*

Si tenga presente che questi esempi sono tratti da tre sole poesie, nello spazio ristretto di qualche pagina: ma il lettore, dietro tale traccia, potrà ritrovare questa preoccupazione in ogni componimento e vederne l'intrigo, con tutti i fermenti e le nuove proposte di Luzi. Per questo la sua poesia mantiene un'alta autorità, che si fa rispettare soprattutto da coloro che vedono ormai sorpassata qualsiasi istanza latamente spiritualistica, perché in Luzi trovano una testimonianza sincera ed assoluta che sopravvive controcorrente. A questa domanda del presente (quale il poeta lo vede):

*« poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,  
non la profondità, né l'ardimento,  
ma la ripetizione di parole,  
la mimesi senza perché né come  
dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine  
morsa dalla tarantola della vita, e basta ».*

oppone senza ostentazione l'arma del credente, la preghiera:

*« Non potrai giudicare di questi anni vissuti a  
[cuore duro,  
mi dico, potranno altri in un tempo diverso.  
Prega che la loro anima sia spoglia  
e la loro pietà sia più perfetta ».*

## Noventa postumo

Decisamente il rapporto che ha stabilito il poeta « dialettale » Giacomo Noventa con i suoi amici ed i suoi lettori è datato ad un'epoca della nostra letteratura ormai tramontata ad opera del boom librario, dell'*affluent society* ed anche (perché no?) delle presenti difficoltà congiunturali. Appartiene cioè al tempo di quei commerci gelosi e riservati che l'uomo di penna di valore, spregiatore dell'uomo-massa imbonito dai falsi idoli della cultura alla moda, intratteneva con i pochi o molti estimatori, per i quali esclusivamente scriveva, dei quali soli pregiava il giudizio, non preoccupandosi perciò di pubblicare. Si pensi a Tommaso Landolfi, a Antonio Delfini, ecc.: romantici arrabbiati hanno imposto sulla loro persona e sui loro scritti una vera e propria leggenda, a base di stravaganze, capolavori che giacciono in casse, interminabili passeggiate notturne. Non è poi molto raro conoscere seri professionisti, dediti magari alla medicina o all'avvocatura, che pur non nutrendo interessi vivaci per l'attualità letteraria sanno tutto sulla vita e sulle opere (edite ed inedite) di simili scrittori, con fermi e motivati giudizi critici da fare invidia agli specialisti. Ora Noventa apparteneva un po' a questa specie di letterati, anche se poi il suo uditorio, per quanto ristretto, era tra i più qualificati che si conoscano: non ci si vorrà fermare tanto a Benedetto Croce,

cui il poeta non sdegnava di indirizzare esplicitamente composizioni (*Dei do déi; Senator... Don Benedetto... 1 e 2*) attizzando qualche sospetto di autoincensazione, quanto a quella cerchia di fedelissimi che comprende i nomi di Levi e Soldati, Debenedetti e Bassani, Fortini e Pasolini, Garosci e Pampaloni. Molti di questi scrittori hanno fatto le loro prove (a volte prime prove) proprio sulla rivista che fra il '36 e il '39 Noventa diresse a Firenze con Alberto Carocci: « La Riforma Letteraria ». Si tratta di una rivista che pur allineando tra i fondatori il nome di Carocci (presente nell'arco che va da « Solaria » a « Nuovi Argomenti » come organizzatore di similari imprese) non ha mai attirato l'attenzione dei solerti storiografi delle riviste letterarie novecentesche, che hanno imperversato per un decennio: ed a torto. Di fatto ben poche imprese di quegli anni appaiono così allettanti, così significative per i fermenti caotici, contraddittori nell'ossequio al fascismo e nella critica ribelle: idealismo (Croce e Gentile) e cattolicesimo, fascismo ed antirazzismo, poesia e non-poesia, Italicità ed Italia sono entità a contatto di gomito che danno un'idea realistica dell'aspetto della più cosciente cultura del tempo, che poteva ospitare sulle stesse pagine Bottai e ricordi di Gobetti. Tutto questo sia detto senza la minima inflessione deprecatoria e moralistica, perché troppo facile sarebbe mettere ordine col senno del poi.

Sia ben chiaro che rispetto al postumo manipolo di poesie presentate da Scheiwiller *Versi e poesie di Emilio Sarpi* ad integrazione della raccolta canonica (*Versi e poesia*, Comunità 1956, con prefazione di Pampaloni, e l'altra mondadoriana, 1960 con prefazione di Garosci), i discorsi che abbiamo fatto non costituiscono per niente un antefatto: Emilio Sarpi è ben un protagonista della rivista noventiana, la cui raccolta di poesie, secondo il piano di opere presentato più volte nelle ultime pagine, doveva documentare, se non esprimere « una rivoluzione letteraria e poetica già avvenuta ». Nella nota premessa all'edizione del '60 Noventa dichiarava: « Non oso ancora dare a questo libro, come non ho osato nella prima edizione, il titolo originario di „Versi e poesie

di Emilio Sarpi": e parlare io stesso dell'autore: spiegando perché ho sempre voluto identificarmi solo in parte con lui». Nel numero 16-9 della «Riforma» dell'aprile-luglio '38 *I paroll d'on leguagg* dichiarava: «Anche nel tempo della nostra vita che abbiamo chiamato di Emilio Sarpi, noi non obbedivamo a un vago ricordo della „Voce” o della „Rivoluzione Liberale” (pag. 30), mentre la sottoscrizione al motivo ripreso dal *Romancero*, *Chi gavesse l'avventura...* tracciava questa biografia: „Emilio Sarpi nato a Lampòl (Venezia) 31 marzo 1898 (cioè il giorno stesso in cui a Noventa di Piave nacque Giacomo Ca' Zorzi) Londra 19 ottobre '33”». A chiudere il circolo in una schermaglia del n. 2-3 del '36-7 della rivista si dava quest'altra indicazione: «Ed è vero che „Emilio Sarpi” è uno pseudonimo, ma è soprattutto vero che è, e che la sua morte è, un'indicazione molto importante per la critica. Per la critica, non per l'anagrafe». Inoltre si consideri il richiamo implicito nel nome scelto al frate Paolo, che aveva intenzioni riformistiche congruenti a quelle letterarie del nostro. Ca' Zorzi ha fatto quindi poesia con un metapseudonimo, anzi ha fatto una metacritica della metapoesia con un metapseudonimo. Con questo che può sembrare un gioco di parole di dubbio gusto nient'altro abbiamo cercato che dare un giudizio ed una spiegazione sugli infiniti gradi che deliberatamente Noventa ha frapposto fra sé e l'oggetto della sua ricerca. Donde una generosità tortuosa, donde soprattutto il valore preminente che assume in lui il fattore ironico, la *pointe* e l'epigramma, che gli consentivano una messa a fuoco col più economico distacco.

Il decadentismo e il post-romanticismo di Noventa stanno qui: ci sono secoli di grande poesia rispetto al quale egli si sente epigono e rifacitore (vedere le riprese da Machado, Goethe, Lermontov, Estienne de la Boétie, ecc.), c'è una poesia ufficiale e laureata che è impari a se stessa e alla realtà con le sue «splendide pompe», c'è il «venessian» che fa cantare quando il cuore si rompe. Ma la vita resta al di là: resta nella gioventù, resta nei *tòseti novi*. Una volta costretta nel verso, nella letteratura, avviene l'inevitabile diminuzione, col beneficio del rimando all'alea

del suggerimento, al consiglio di cercare più in là:

*Mi me son fato 'na lengua mia  
Del venezian, de l'italian:  
Gà sti diritti la poesia,  
Che vien dai liogbi che regna Pan...  
Ma la parola che pur me resta  
Xé sugerirve: çerbé più in là:  
El Pie-de càvara, in voglia o in festa,  
Oltre i so limiti no' 'l xé rivà.*

Basta porre mente alla quantità davvero esorbitante della poesia di Noventa dedicata alla poesia, con incatenamenti e giunture ancora non messe bene in rilievo: per esempio questa è legata a quella che nel n. 8 della «Riforma» apparve con titolo *Inno ai poeti* e con *incipit* infelice *Ostia quanti! lauri nei boschi* (variato sempre insoddisfacentemente per l'edizione definitiva *Dia-sa-quanti lauri*) in sei strofe, che già nella raccoltina presentata dal n. 2 di «Botteghe oscure» dal '48 si espanse in sette, dilatando «Ma gh'é strade, che xé par nūaltri / là ne varda le done e po' via...», in:

*Pan ne ciama: là va i nostri sogni:  
Là ne varda le done e po' via...*

Il richiamo a Pan, a quella che è stata chiamata non so con quanta proprietà «cornice allegorico-arcadica» (Garosci), aggiunge un'altra mediazione alle altre ricordate: la mitologia. Ecco allora i due piani paralleli in cui si muove la poesia di Noventa: il regressivo del tono alto, grandioso, romantico, il progressivo della riflessione sul proprio mezzo e sulla corrosione epigrammatica. Evidentemente il dialetto veneto di Noventa detiene motivazioni nei confronti della lingua del tutto diverse da quelle di un Giotti, di un Marin, per non dire di un Barbarani: in essi vi è una tensione monadistica, insulare (la correlazione è sollecitata non tanto con la storia della poesia nazionale, quanto con la poesia della propria regione o città o isola, di cui ciascuno è l'unico e il primo poeta), in Noventa al contrario vi è la riconquista di una difficile verginità, proprio per riattaccarsi alla grande poesia in lingua logorata dai grandi capolavori.

Per questo le rare volte che Noventa si è pro-

vato nella composizione in italiano è fallito per eccesso di impersonalità, per una torpida esecuzione che si dimostrava sorda alla sua tematica più caratteristica, che permane in un'interrotta affermazione assiologica i cui termini-chiave sono *onore, amicizia, amore, antivirtuismo*. Proprio nella slavata parafrasi che in queste poesie postume Noventa offre di una sua composizione, si nota un accurato schivare delle firme apposte a termini come *onor* ed *onorar*. Il dialetto per Noventa non è Italicetta, è Italia.

Dal *corpus* noventiano è facilmente estraibile tutta una serie di detti memorabili, di singolare efficacia, come ben sanno i fedeli estimatori che se li palleggiano pervicacemente nelle conversazioni (« Saver de no esser gnente / Xé scominziar a amar », « El to onor sarà anca el me onor », ecc.). Ma il proprio di Noventa non sta in queste riuscite, a volte indubbiamente folgoranti: sta piuttosto nell'appassionata volontà con la quale spinse la sua decisione di essere un pensatore ed un poeta. Ma non un pensatore ed un poeta eminente secondo qualsivoglia modalità, ma quella figura di pensatore e di poeta che si era prefisso. Naturalmente riuscì diverso dalla programmazione, come sempre accade, forse tanto diverso da non riconoscersi neppure lui: per cui veramente si ha l'impressione che tutto quanto ci resta di Noventa rappresenti qualcosa di simile a splendidi reliquati di un naufragio. In siffatto scacco risiede la contemporaneità e il monito di Noventa: chi scrive non raggiunge mai direttamente o mediamente quello che vuole, ma qualcosa d'altro. Il che è accertato dalla critica, che si vendica così della sua infelicità di non essere creazione: si consola con le cadute proprio di coloro che maggiormente sembravano vocati alle riuscite. Di fatto la sua riuscita si fonda sull'impossibilità di essere qualcosa d'altro..

### **L'osso, l'anima di Bartolo Cattafi**

« Questa è la retta, / la strada più breve tra due punti ». Così ottimamente scandisce Bartolo Cattafi nella folta raccolta delle sue poesie *L'osso*,

*l'anima* per la collana « Lo Specchio » di Mondadori, che si è facili profeti nell'additarla come l'evento più rilevante dell'attuale stagione poetica: ma si badi che si tratta della cadenza gnomica che conclude un'esortazione a se stesso ad assumere informazioni su qualcosa che gli stia a cuore, ad approssimarglisi a mezzanotte mettendo sotto le sue bombe, per aspettare di piè fermo che lo scoppio lo investa. E già intravediamo la prima serie delle polarizzazioni cattafiane.

Formalmente queste poesie, svolte sull'appoggio prevalente dell'allocuzione ad un pronome di seconda persona (più *tu* che *voi*), oppure su quello del convito corale (*noi*), oppure su quello di un tenero, scontroso e blasfemo *io* (mentre la resa oggettiva alla terza persona è nettamente minoritaria), sono organizzate in brevi segmenti, polinomi di sostantivi e di verbi, aggregati mediante l'asindeto e la paratassi, parcamenti aggettivati. La funzionalità comunicativa si svolge sempre in tensione d'ascesa: in apparenza si tratta di gemme fredde e lucentissime, in realtà cova sotto a forte carburazione un dramma umano di dimensioni per niente spregevoli. La tematica si aggira spesso, nelle varie sezioni del libro (la prima soltanto *Qualcosa di preciso* fu pubblicata nel '61 da Scheiwiller e qui riappare immutata), attorno alle intermittenze di ricordi e di inviti ai viaggi per mare, con inflessione zingaresca e beduina nel riprodurre le immagini avventurose del Nord come conveniva in *Partenza da Greenwich* (Quaderni della Meridiana 1955) e il piccolo cabotaggio intorno alle coste sicule. Ma con l'andare degli anni le determinazioni naturalistiche si fanno in Cattafi sempre più evanescenti, gli accadimenti tendono a situarsi sotto una luce spettrale.

Per di più si assiste ad un progressivo itinerario verso i grovigli prenatali dell'esistenza, ai grumi poltigliosi della materia organica; d'altro lato, come polo oppositivo, resiste tutta quella serqua di termini tecnici (*atomo, molecola, microcosmo, carbonio, idrogeno, ossigeno*, ecc.) e di aggettivi come *preciso, lucido, scattante*, ecc., che confermano la fiducia apotropica concessa alla parola per minimamente ammansire il drammatico e caotico e

malinconico accamparsi della condizione umana. Evidentemente, come suggerisce il titolo, uno dei termini chiave di questo sviluppo di Cattafi risiede nella richiesta, a modo suo religiosa, di un supplemento *d'anima* a questo mondo della centrifuga vitalità e della rassodata inorganicità. In tal senso *Tabula rasa* è alquanto significativa:

*D'accordo, amore. Espungiamo  
dal testo perle d'acqua  
su petali,  
le frange estese,  
le bolle della schiuma.  
Le cose lietamente necessarie.  
Togliamo anche  
l'acqua l'aria il pane.  
Giunti all'osso buttiamo  
fuori della vita  
l'osso, l'anima,  
per credere alla tua  
tabula che mai  
avrà l'icona, l'idolo, la cara calamita?*

Ma la parola-chiave richiesta da questo slargarsi a cerchi concentrici del pensiero cattafiano coincide con un punto, con il centro cioè (mentre l'anima è coestesa all'orizzonte), quanto dire con il cuore, che puntualmente ritorna nella maggior parte delle poesie. C'è dunque contiguità semantica fra *anima* e *cuore*, come ci possiamo accorgere mettendo in parallelo due invettive contro femmine: «sappiate che non il corpo / ma l'anima ha impastata» (*Avviso*), «E a te stessa nemica domando / il perché di turrite cartapeste / d'una spada di latta / d'una mano vischiosa / d'un verminoso cuore di puttana» (*La torre*).

Non resta allora alcun dubbio che una delle poesie veramente decisive e centrali del libro (forse più nella direzione ideologica che strettamente poetica) è da riconoscere in *Dietro, dentro*, dedicata al cuore: «...dietro pelle ossa tessuti / della tua cassa / toracica, nel centro / quasi, un poco a sinistra, / dentro i quattro scomparti della pompa, / dentro al fetido / buio biologico...», anche se poi in quella dedicata all'anima *La sede adatta* vi troviamo alcune sprezzature, alcune impazienze

sornione che sono proprie del migliore Cattafi umoroso:

*... L'anima non trasmodi  
non faccia movimenti esagerati,  
se li fa taccia  
- non si lagni quando  
casca nel concavo, in un fosso,  
o sbatte sulla piatta superficie.  
Quello che lei vuol fare  
è un altro discorso.  
E questa non è la sede adatta.*

Di fatto questo tagliar corto del poeta accelera molte composizioni verso la cadenza gnomica finale, spesso costituita da un segno violento (se non addirittura osceno): ecco allora entrare in gioco la corrosività funzionale, la punta epigrammatica, l'inflessione sarcastica. *Metodologia*:

*Inutile farla lunga,  
girarla, rigirla  
allo spiedo, al rovello  
dell'attenta osservazione,  
l'analisi, la sintesi,  
i discorsi sul metodo.  
Si muore dalla noia.  
C'è un modo di aggredire la questione:  
col coltello.*

Nello stesso ordine tonale andrà interpretata la malagrazia conclusiva di *Per congedo*: «la mia penna / te la tiro in faccia», per non parlare delle sberle sul muso agli amiconi e sodali, cui Cattafi dedica versi percorsi da una ben dominata commozione.

Ma sarà preferibile non soffermarsi tanto su alcune riuscite occasionali e cedue di una vena che non conosce arresti, quanto ricercare il difficile prezzo e l'alto costo pagato da Cattafi per racchiudere quasi in una sfera le sue prepotenti inclinazioni: gli arcipelaghi dei suoi viaggi (reali o fittizi) e l'ultimo centro del suo mondo, il cuore. In *Timoniere* l'inscatolamento dei due momenti ci sembra superbamente avvenuto:

*Quando andai da lui e gli dissi  
Ti prego accosta a dritta*

è quello l'arcipelago del cuore.  
Mi guardò e sorrise,  
mi diede un colpo sulla spalla,  
invertì come un fulmine la rotta  
e fuggimmo agli antipodi dell'isole  
mettendo nelle vele molto vento.  
Aveva al timone mani salde,  
occhi acuti per tutto,  
isole, scogli, cuori...

Stando così le cose, i nomi che si possono fare per un accostamento a Cattafi sono molti: da Kafka a Michaux, da Gadda a Boine (salve le proporzioni, naturalmente). Qui sta la risposta del poeta ai nostri problemi: anche se si tratta di una risposta che viene da un individualista ed intimista ad oltranza: il massimo delle preoccupazioni « sociali » di Cattafi estendendosi ai compagni di viaggio della propria barca. Ma anche gli sradicati e gli « apolitici » hanno talvolta l'onore delle muse: e gli oggetti, le persone, i paesaggi di Cattafi vengono restituiti sulla pagina solo apparentemente col procedimento della somma, ma in realtà si espandono in essa con quello della moltiplicazione.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### Tutte le novelle di Tozzi

Centoventuno racconti costituiscono la raccolta completa, in due volumi, delle *Novelle* di FEDERIGO TOZZI, curata con particolare scrupolo, come già il volume dei *Romanzi* uscito nel 1961, dal figlio dello scrittore, Glauco Tozzi, il quale ci darà completa, e condotta con controllo critico, l'opera del padre, per lo stesso editore Vallecchi che già aveva avviato precedentemente raccolte parziali degli scritti di Tozzi, scandite da lunghi intervalli. Semplice il disegno di questa, che si promette definitiva e completa: seguiranno, ai *Romanzi*, e alle *Novelle*, altri tre volumi: il *Teatro*, gli *Scritti vari*, e le *Lettere*. Brani, e frammenti, che si presentano come novelle ma dall'autore destinati ad arricchire opere o raccolte unitarie, saranno

restituiti a queste: « ... descrizioni di tipi umani e di ambienti, del genere di *Bestie*, che l'autore pensava di accrescere di numero fino a formare almeno un libro, *Cose e persone*; se non, addirittura, due distinti libri: *Cose e Persone...* e altri del genere, saranno editi nel quarto volume delle *Opere*, cioè in quello dedicato agli *Scritti vari*, che comprenderà pure le liriche, sia edithe che inedite ». Invece, proposte di soluzioni diverse di romanzi, ma che poi si sono articolate come racconti autonomi, hanno trovato posto nei due volumi delle *Novelle*. Di tutto questo riordinamento è reso particolarmente conto nella *Notizia sulle « Novelle »* che accompagna la presente edizione.

La prima sorpresa che il lettore riceve dalla lettura di questi due volumi è il veder distribuirsi il lavoro di Tozzi in un arco cronologico ben più aperto e ampio di quanto in genere non si pensi, abituati a vederlo rinserrato in uno scorcio brevissimo di anni, tra il 1914 e il 1919. Meglio di quanto non consentissero scarsi esempi delle precedenti raccolte di racconti, tutte e cinque postume, e solo la prima, *Giovani*, preordinata dall'autore, le ventidue fino ad oggi non ancora raccolte e le quarantadue novelle totalmente inedite permettono di distribuire, articolare tutto il lavoro di Tozzi e di abbracciarlo fin dal suo noviziato senza più soluzioni di continuità a partire dal 1907-1908. La sua attività novellistica ci porta da quegli anni fino al 1920, quando lo scrittore morì. Tozzi morì il 21 marzo: e in quei giorni compariva nelle vetrine *Tre Croci*, il romanzo suo di maggior impegno. *Tre Croci* era stato scritto nel '18, e così pure *Il potere*. Del 1913-1914 *Con gli occhi chiusi*; del '14 *Gli egoisti*. *Bestie*, l'unico volume uscito vivente l'autore, a parte scritti minori estranei alla sua carriera di narratore, risale al '15, e compare nel '17.

Federigo Tozzi nacque a Siena nel 1883. Il padre gestiva una trattoria all'Arco dei Rossi: « Il ragazzo che non riusciva né a risciacquare bene i bicchieri, né a fare il conto agli avventori, né a pigliar la licenza tecnica, ed era, per giunta, di modi strani e di faccia sgherra, veniva considerato dalla clientela... come uno squilibrato, con qualche venatura di delinquente, che sarebbe finito

a dir bene in un manicomio criminale»: così il Giulioti. Federigo, vinto un concorso nelle Ferrovie nel 1907, andò a Pontedera; si ritirava nel 1908, dopo la morte del padre, ad amministrare i due poderi ereditati, dopo aver liquidata la trattoria. Nel '14 si trasferì a Roma: aveva venduto uno dei poderi, e affittato l'altro. Del Tozzi di quegli anni ci ha serbato ricordo Pancrazi: «Da anni, viveva in mezzo all'intrigante vita romana, in una riservatezza più povera che modesta. A incontrarlo per le vie di Roma, con quella sua persona rude e traversa di popolano toscano, con quella sua faccia d'oste litigioso e d'abate, sembrava che avesse lasciato appena ieri la solitudine del suo podere senese».

La campagna, e vie e vicoli, di Siena, e di Firenze; città e campagna; Toscana, e Roma: sempre, la sua narrativa sembra addensarsi e snodarsi da una violenta vita interiore che si sdoppia e riflette dolorosamente nel paesaggio. Riusciva faticoso a Tozzi raggiungere forme obiettive di rappresentazione, di scrittura, d'invenzione. Questa impressione, che ha sempre lasciato pur in lettori avveduti, era conseguenza dell'inquadrarsi dell'attività di Tozzi in anni di autobiografismo e di frammentismo come gusto letterario. Un giudizio implicitamente panoramico, sul momento culturale, portava ad accentuare i segni o i tentativi di un passaggio della narrativa di Tozzi verso forme più obiettive, distese: a predeterminare, in certo modo, uno sviluppo, una direzione della sua narrativa, e ad accentuarne e renderne fissi, fermi, i punti di partenza, e d'arrivo. Si ha piuttosto la conferma, ora, di un reale interesse per il dato documentario, che si presentava già alle origini, in lui, come disposizione a un violento realismo. Un realismo portato a forme così violente da non consentire più di distinguere desolazione interiore, e oppressione profiettata, trasferita, nell'ambiente: e non solo ambiente naturale, campagna, paesaggio, ma privato, familiare, e sociale. Campo unico, comunque, quello di conflitti e chiuse rivolte, che l'autore colloca soprattutto nella giovinezza, nell'età più soggetta a sfoghi ciechi e a dispersioni psichiche. È da far parte, in simile quadro, anche alla tradizione

toscana: vale a dire, a quella di una narrativa d'un realismo asciutto e desolato, che in Tozzi trova rispondenza anche in particolari temi, e stati passionali, e, se consapevolmente, non meno per questo legittimamente e spontaneamente. È una narrativa, una tradizione, che solo in dati esempi e casi scadeva nel «bozzettismo» (che l'ha investita poi del pesante impaccio, in sede critica, dei luoghi comuni, impedendone conoscenza e valutazione diretta), e della quale il «bozzettismo» non rende i complessi significati, e i rapporti con altre contemporanee esperienze nella narrativa. È di quella particolare tradizione, sia pur regionale, uno sperimentare i limiti di un narrare obiettivo: un forzarne i limiti, con una resa di desolazione, e una conseguente invasione di stati lirici, e passionali, con un senso letterario o di tradizioni alte, poetiche, pur esso scontato e chiuso in una fedeltà ad una denuncia tutta presente. Desolazione, e carica lirica, che Tozzi spingeva fino ad uno stato di sospensione mistica. E carico, sempre, di sensualità violenta; teso, inoltre, a razionalizzare storie e figure, e a rispondere a ogni sussulto d'intima confessione, e di suggestione ambientale.

Le novelle, nel quadro generale dell'opera di Tozzi, abbracciano intera la sua carriera di narratore: diversamente dai romanzi, come pur dalle precedenti parziali raccolte delle novelle stesse. Queste, nella loro totalità, nell'organico svolgimento, che solo ora è dato seguire con continuità, rendono e spiegano la relazione che sempre intercorre in Tozzi tra uno sforzo di rappresentazioni obiettive, e l'assillante confessione scavata in suggestioni anche ambientali. Era la via sostanzialmente, come ricerca, unitaria, e originale, della sua narrativa: che nasceva dalla più severa lezione verista — Verga — e coerentemente arricchita dell'asciutto esame razionale di un altro narratore, Pirandello, da Tozzi studiato attentamente, al pari del Verga. E s'è accennato come in questo fosse la consapevole eredità di una più prossima legittima tradizione locale, ma culturalmente volta a più larghi controlli: com'era della narrativa in generale della fine secolo, tutta, come coscienza letteraria, regionale. Ma ne scontava anche la parte

negativa: scontava faticosamente, direi frontalmente la crisi della narrativa in un'età di dannunzianesimo e di incerti recuperi d'intimità autobiografica attraverso il « frammento »: nel quale ultimo Tozzi altresì liquidava, più faticosamente, quanto fosse in lui stesso ancora d'un vago dannunzianesimo (come, d'altra parte, certo tradizionale « bozzettismo » toscano poteva servirgli di sostegno). Così da novelle circoscritte come *Un'osteria*, *La festa di ballo*, *Donata*, *La capanna*, si passa a strutture già di organico racconto; e insufficiente è qui parlar di obiettività, o di confessione, di fronte a novelle, a invenzioni, totalmente risolte, come *L'ombra della giovinezza*, e *Roberto e Rosalia*, e altre molte di questi due volumi. Si potrebbero provvisoriamente stabilire diversi gruppi, a seconda d'un concretarsi verso direzioni diverse di quel suo fondo disagio, direzioni nelle quali sfogava e intanto s'arricchiva e definiva in un interesse narrativo originale un iniziale impeto autobiografico.

### **La Buca di San Colombano**

Alessandro Bonsanti ha condotto in porto, con i tre volumi della *Buca di San Colombano*, la sua prova di maggior impegno, almeno fino ad oggi. Questi tre volumi, dal titolo, rispettivamente, *Caffè concerto*, *Passioni senili*, *La gardenia appassita*, abbracciano quasi un trentennio di lavoro: si intende, con larghe pause, nelle quali hanno avuto tempo di inserirsi altre prove narrative. Dopo le due prime raccolte, del '30, e del '34, di racconti autobiografici o memoriali come gusto ma collocati in un remoto limbo ottocentesco (*La serva amorosa*, e *I capricci dell'Adriana*) un primo segno d'arricchimento e d'un radicarsi al presente fu raggiunto col *Racconto militare*, del '37. E già il nuovo impegno si prospettava nelle dimensioni dell'impresa che avrebbe messo capo ai tre volumi della *Buca di San Colombano*, i quali infatti furono scritti tra il '34 e il '45. Rientrano in tale cerchio d'anni altri due volumi, *Dialoghi ed altre prose*, del '40, e *Introduzione al gran viaggio*, del '44, che unisce un racconto del '33, *Fine dell'adolescenza*,

a quello più recente che dà il titolo al libro. Poi un silenzio di circa dieci anni. Quindi i due romanzi *La vipera e il toro*, e *I cavalli di bronzo*, del '55 e del '56. E oggi i tre volumi della *Buca*. Le distanze così ravvicinate dei due precedenti romanzi inducono a pensare ad un lavoro quieto, e distinto da progressi interni, in capo ai quali la *Buca di San Colombano* acquista il senso d'un risultato complesso a cui ha concorso tutta l'attività precedente, già prima del '45, e dal '45 ad oggi, direttamente e indirettamente: direttamente per la presenza del romanzo, oggi pubblicato nelle sue tre parti e mai del tutto abbandonato ma piuttosto accantonato per risoluzioni particolari, e indirettamente per i legami di queste, cioè dei volumi pubblicati dal '40 al '56, con la *Buca di San Colombano*, che corona una lunga ricerca.

Bonsanti cominciò col lievitare i primi racconti mediante un pittoresco cui il mondo appartato e provinciale di quelle sue invenzioni pareva particolarmente disporsi. A quel mondo pittoresco sostituì poi l'impegno portato nel distruggere i dati ovvii della realtà presente più normale. Attraverso la distruzione, una realtà storica, provincia, e senso d'un tempo esasperato in un rallentamento immediabile, trova consistenza nuova, sia pur nella forma d'un rifiuto, o d'una opposizione della coscienza: col risultato che la realtà storica si precisa, definisce, e quasi affonda in una possibilità nuova di compatto inquadramento, come è delle operazioni della memoria. E la memoria ha infatti un ruolo determinante in così intensa interiorità. Il contatto costante con una realtà presente ma che slitta verso stati interiori, esperienza, passato, memoria, rende imminente non solo, e più vigile e assillante, fino all'esasperazione, l'agire dei protagonisti, ma lo logora nel giuocarlo su una attualità frazionata, minutissima. È questa la situazione di fondo dei tre volumi della *Buca di San Colombano*. All'interno dei quali, non porrei distinzioni decisive di stile, o struttura, o tecnica narrativa: sebbene sia ragionevole che in un'opera così protratta nel tempo residui e contributi vari possano, ad una analisi più particolare, e a un controllo minuto, rivelarsi, ma

senza modificare l'impasto stilistico e narrativo nel suo complesso risultato.

Un caffè concerto, e le presenze che vi si muovono: il proprietario, Callisto, due clienti di riguardo, due camerieri, nel primo volume. Nel secondo, *Passioni senili*, questi stessi protagonisti si definiscono in forma non prevista seppur coerente con i risultati della precedente insistita presentazione. Ecco che il signor Callisto, l'anziano proprietario della Buca, accorto uomo di varie esperienze, anche amorose, si innamora. La nuova passione s'esprime in una volontà di rinuncia, a favore della giovane, una delle due attricette che lavorano nel locale. Vuol favorire la felicità della giovane donna, Lidia: proposito segreto, e non pacifico; e pur tutto ne riceve senso nuovo, diverso, nella Buca: l'amore d'un vecchio cliente provinciale, e la riprovazione dell'altro vecchio cliente di riguardo, che solo la forza di ricordi di tempi passati tien legato a quel caffè concerto. E i due camerieri, Melchiorre, e Eustachio.

Il presente non soltanto condiziona ma fa rigurgitare o scompone il fermo ritratto, della vita dei protagonisti, che tempo ed esperienze han composto in linee solo apparentemente definite. Una incertezza di confini, un disagio doloroso corrodono realtà ormai calate, saldate nel tempo: e il presente ne riceve una inesorabile sfasatura continua. Il presente: e si dica che tutto il romanzo nelle sue tre parti, nei tre volumi, è un fitto snodarsi quasi solo di meditazioni, valutazioni, dei vari protagonisti, è un vivo palpitare d'un presente interiore, di una coscienza e d'un pensiero assorti in responsabilità e sfasature che ognuno si porta dentro e che concorrono a determinare pur ogni frazione minuta del presente. La memoria è tutta sciolta nell'attimo e ne scompone e ricompone la sostanza. Se è, dunque, coscienza, passione, opera più drammaticamente ancora in chi vi sia predisposto per qualità di sentimenti: nel giovane un po' invecchiato, Guido, che ama riamato Lidia. L'idillio è il tema del terzo volume, *La gardenia appassita*. Ogni vicenda si è spenta intorno ai due. Guido abbandonerà l'altra attricetta, Mara Grazia, violenta e vistosa, quanto delicata e sfiduciata Lidia. Mara Grazia è ormai solo un

disagio intimo in Guido, non vive più di rapporti e dimensioni reali. Il disagio si mescola però ad ogni disegno del pensiero, ad ogni sentimento di Guido. Da tale stato muove un viaggio ideale, di sogni, timori, recinzioni e riserve sulla vita e sull'avvenire, nel corso d'una sosta in un giardino, d'un breve passeggio in città, che attraverso le parole dell'uomo e nel silenzio quasi assoluto di Lidia prende in un cerchio complesso i sentimenti di lei, e ne rende intero e intimamente ricco il ritratto.

Bonsanti contò nella nostra narrativa non solo come narratore, ma, in un'Italia ancora, verso il '30, legata a un pregiudizio di minor dignità del romanzo rispetto a forme più intime e liriche, con l'educazione a un gusto europeo, criticamente, a fianco d'altri in «Solaria», e, dal '37, con «Letteratura», che ancora dirige. Anche come autore questo lo distinse dalla narrativa d'altri toscani della sua generazione. E oggi la sua carriera conferma la presenza, l'operare di un senso critico, in lui, delle esperienze narrative d'altri paesi. Condizione non comoda. Che ha portato, per la *Buca*, a parlare di clima degli anni trenta come d'un clima, nella narrativa, di reticenze e d'assenza di presa sul tempo, di prove avulse dal contesto sociale (ma erano pur gli anni del primo affermarsi di Moravia, dei racconti pur de *L'imbroglio*): è pericoloso ridurre e ritagliare in schemi astratti esperienze complesse e varie di interessi e d'articolazioni. Piuttosto, è doveroso ammetterlo, nulla di aggiornabile, adattabile, sotto tale riguardo, in Bonsanti; ma un impegno che esige pure una valutazione riposata, e su prospettive non del momento soltanto, o dell'anno, della stagione. E si avvertirà pure dei rischi che comporta una scadenza che non sembri utilizzabile compiutamente subito. Non è della vera narrativa però eludere rischi del genere, e certo non li elude il lavoro di Bonsanti.

### **Tre racconti di Landolfi**

Questi *Tre racconti*, editi da Vallecchi, sono un esempio particolarmente valido, positivo, dell'arte di Tommaso Landolfi. Le sue ultime prove non

avevano del tutto convinto, eppure, nel quadro attuale della nostra narrativa, avevano riportato in primo piano il caso di questo singolarissimo scrittore. E vi avranno magari contribuito, sia pure indirettamente, alcuni orientamenti degli anni più recenti. Ma i *Tre racconti* danno ragione dell'interesse che Landolfi ottiene senza da parte sua nulla concedere per conquistarlo, e dimostrano come instabile e approssimativa risulti una lettura o una interpretazione del suo lavoro troppo legata al momento letterario d'oggi. I *Tre racconti*, per quanto con uno stacco nettamente avvertibile, restano esclusivamente legati ai temi riproposti e variati dallo scrittore in tutta la sua opera, di libro in libro, e alle particolarissime e sotto taluni aspetti ostentate origini letterarie di quei temi. Tuttavia qualcosa distingue i *Tre racconti*: una costruzione meno disturbata o distrutta dall'ironia e dalla sfiducia dichiarata dello scrittore, il cedere di una abilità nei suoi ultimi risultati gratuita, di un giuoco che logora le ragioni stesse dell'impegno del narratore, della testimonianza, della confessione. Senza che scapiti, in queste nuove prove, quanto sia pur anarchicamente o senza continuità di risultati dava valore alle sue invenzioni: un rifiuto, cioè, d'un quadro psicologico e culturale coincidente di fatto col tempo attuale, con la vita e i valori, i sentimenti, della società e del tempo nostro, intendendo quest'ultimo in senso largo, con le sue tradizioni, le sue storture remote, sebbene rifiutate solo sull'attimo più caduco sconnesso e irrecuperabile. Di qui, che a volte la sua narrativa sfiorasse temi decisamente fantastici, o della fantascienza magari, ma con un puntiglio d'allegorizzare che valeva sui due piani opposti, della indisponibilità o del giuoco, e di un aggressivo rifiuto d'ogni adattamento o d'una qualunque coincidenza con le linee e i caratteri d'una realtà normale. Evidentemente il fulcro della crisi si precisava nel cuore stesso di un simile atteggiamento: nella scrittura, nel linguaggio, nello stile. Strumento amato, come unico spazio in cui potersi muovere senza perder una propria fisionomia autentica, unico specchio sincero, e per questo, appunto, forzato sempre sul tasto falso del virtuosismo, del giuoco, e confuso e mascherato, sebbene

più nei programmi che nella prova effettiva, nei risultati.

Stile, linguaggio, educatissimi, ricchi: e che comprendono, anche, il rotto accozzarsi dei temi, e la struttura dei racconti. Qui la nuova raccolta segna un vantaggio: quel fulcro di sincera o reale opposizione, che si riconosceva e si confessava nello specchio dello stile, specchio amato, s'è allargato al disegno e alla struttura del racconto, allontanando il puntiglio paralizzante del giuoco d'abilità, o preferendogli l'incalzare i temi dell'una e dell'altra invenzione, senza requie, o fino almeno a lasciar profilarsi volta a volta un centro più sensibile, o dolente. Nel primo dei *Tre racconti*, *La Muta*, una quindicenne muta è uccisa da un uomo. Il racconto è il diario di questi: non una giustificazione, ma un'esplorazione piuttosto in una esperienza (l'assassinio della quindicenne amata). Esperienza che non può nemmeno ora rifiutare, e che si acuisce anzi nella propria inesplorabilità. Forse l'assassino è un cialtrone, come qualcuno l'ha definito. Quel suo perdersi, e scivolare nel fondo, è, comunque, un itinerario, con le sue fulminanti rivelazioni: dalla prima, e più torbida ed esaltante come promessa di liberazione (che la fanciulla è muta), alle altre: gli occhi, il corpo nudo di lei, l'idea dell'assassinio, la sua consumazione, e il trovarsi poi da capo e non aver più tempo per decidere, capire. Un acuto dolore si determina nel ritratto della protagonista, uno dei più belli tra i tanti in cui nella sua opera aveva già tentato di segnar con qualche linea più ferma i propri temi. È questo, forse, dei tre, il racconto più risolto apertamente nel suo tema centrale: la pietà di una condizione, come l'umana, che sembra rovesciarsi in oceani infinitamente inebrianti di gioia intima. Un eccesso, che scade, e s'infanga, e non cessa di tormentare. Pietà, in cui si definiscono temi culturalmente tante volte ripresi da Landolfi: amore, morte, violenza, illogicità del comportamento, indisponibilità, assillo vano, perduto, della testimonianza stessa.

E sono temi che si ripresentano, in parte, negli altri due racconti. Il secondo, *Mano rubata*, nasce da una scommessa che s'inserisce sul filo della

noia d'una serata mondana, per un puntiglio d'amore. Un giovane, irritato per l'alterezza d'una fanciulla, Gisa, propone una gara di poker, una eliminatoria che lasci un solo vincitore. Gli altri dovranno tutti spogliarsi nudi. Sola alternativa, il suicidio. Il giovane vince; Gisa non si spoglia, sceglie l'altra alternativa; ma il giovane denudandosi pure lui annulla la ragion d'essere della alternativa. È come una « mano rubata » al giuoco, ma che fa incontrare i due nel sentimento d'amore. Il racconto si chiude sullo stato d'animo del giovane « felice e disperato »: che richiama ad altri aspetti d'un tema consueto: il giuoco, ma qui condotto con coerenza entro uno schema unitario. Il terzo racconto, *Gli sguardi*, alterna pagine di diario d'un maritato che tenta d'abbandonar la famiglia, e d'una fanciulla, verso la quale s'è sentito attratto, e che lo accetterebbe. Ma l'uomo torna dalla moglie. Altro tema consueto in Landolfi: la famiglia; e, anche questo, governato con un senso più preciso della intima difficoltà di adattamento, d'insufficienza. Solo in apparenza può sembrare che il racconto si chiuda su un'accettazione d'una legge comune. È, piuttosto, un piegare sulla pietà: la sfiducia si fa più aperta ad un moto di solidarietà, in misura quasi d'una più nuda coscienza della fatica comune del vivere. Per quanto a lungo affidato alla fantasia fino al gratuito, e con arbitri fin troppo insistiti, Landolfi aveva già dato risultati pienamente legittimi. Direi che i *Tre racconti* ci danno una durata diversa, un approfondimento della sua divisa combattuta difficoltosa natura di scrittore. Ma di quanti si può parlare in questi termini? Di risultati così schietti sul piano del valore di poesia, della ispirazione? Landolfi cominciò, come narratore, l'anno in cui Palazzeschi pubblicava *Il palio dei buffi*, e Cecchi *Corse al trotto* e *Et in Arcadia ego*: nel '36. Raccoglieva un'eredità precisa di narrativa d'amore, tra saggistica e fantastica, portandone a fondo gli elementi di crisi e di denuncia. Forse anche di qui la sua forza e la sua fatica, i suoi impacci: che risultano, in ultima analisi, dati positivi, autentici.

ALDO BORLENGHI

## Filologia classica

### Una antologia di pagine critiche sulla Letteratura Latina

Una antologia come quella messa insieme da Alessandro Ronconi e Fritz Bornmann (A. RONCONI, F. BORNMANN, *Pagine critiche di letteratura latina scelte e ordinate da A.R. e F.B.*, Firenze, Le Monnier 1964, pp. VIII, 504) che raccolga pagine critiche di letteratura latina tratte da vari studiosi dai primi del Novecento in poi, è, per l'Italia, una novità. Una novità tanto più gradita, per l'accuratezza e l'intelligenza con cui è avvenuta la scelta. Di ogni studioso sono date, infatti, le cose migliori, e la preferenza, nelle molteplici possibilità su uno stesso tema, va quasi sempre alle trattazioni più significative. Così, nonostante esistano molti pregevoli lavori di latinisti, su Virgilio e Orazio, sono utilizzati anche gli apporti, tutt'altro che trascurabili, di grecisti: la fine analisi condotta da Bruno Snell della X ecloga di Virgilio, il penetrante esame della poesia oraziana dovuto a Gennaro Perrotta. Del quale abbiamo visto con piacere riportato più di un saggio: tra l'altro, il notevole articolo « Virgilio e i Greci », dissepolto dall'ingiusto oblio a cui l'aveva condannato la pubblicazione, nel 1927, in una rivista come il « Marzocco », abitualmente non sfogliata dai filologi di stretta osservanza. E per Catullo si è fatto giustamente ricorso a un grandissimo ellenista, Wilamowitz, che meglio di altri ha insegnato a sceverare elementi greco-alessandrini e romani in Catullo, e così a ricostruirne la personalità poetica. Di uno studioso in sostanza lontano dal campo letterario, Franco Munari, è stata accolta una efficace messa a punto su Ausonio e sull'epigrammatica latina in genere, e di un grande storico, Gaetano De Sanctis, un giudizio assai convincente su Ennio poeta; da un linguista, Giacomo Devoto, sono state riprese osservazioni sul linguaggio di Petronio, suscettibili di un più ampio discorso, non solo tecnico.

Anglosassoni, francesi, polacchi, svedesi, tedeschi, italiani: lo spazio geografico abbracciato dall'antologia è piuttosto ampio, e consente al lettore di farsi un'idea abbastanza chiara delle

diverse correnti critiche internazionali, proprio nell'accostamento, necessario, di testimonianze talvolta opposte.

È assai istruttivo vedere Plauto attraverso la lente della metodica, paziente e feconda indagine tedesca, e nel fresco spumeggiare dell'alta divulgazione scientifica americana: le razionali e lucide osservazioni di Ronald Syme su Tacito hanno un loro maggiore spicco accanto alle irruenti, appassionate discussioni di Ettore Paratore; e ancora una volta si constata nei francesi l'arte di inquadrare gli scrittori su uno sfondo culturale, negli italiani la capacità di arrivare all'artista.

A proposito degli studiosi italiani, andrà notata l'obiettività della scelta di Ronconi e Bornmann, che non hanno voluto che mancasse nessuna delle scuole principali italiane, nei maestri, e nei discepoli, anche se mediocri: eppure a certi indirizzi la scuola fiorentina è, con fondate ragioni, ostile. Del resto, l'introduzione, che traccia un interessante panorama della filologia italiana e straniera della fine dell'Ottocento e del Novecento, è molto equilibrata. Precisazioni di limiti, riserve, dubbi non mancano (né dovevano mancare: confesso, tuttavia, di non condividere certo avvertibile irrigidimento verso determinati orientamenti di uno studioso come Jachmann; Jachmann ha avuto, in Germania e in Italia, influenza più vasta e positiva di quanto non appaia dall'introduzione): ma i meriti delle singole scuole e dei singoli individui sono, in genere, riconosciuti con imparzialità. E se un guizzo ironico accende qua e là indicazioni di valori, non ne soffre la giustizia, e ne guadagna la pagina...

Gli autori stranieri, se non ne esisteva già una versione italiana (come quella di Codino per *La letteratura romana* del NORDEN, o di Munari per gli *Elementi plantini in Plauto* di FRAENKEL) sono stati tradotti da diversi collaboratori, e resi, normalmente, con grande scorrevolezza. Nei limiti consentiti dall'originale, si capisce: Wilamowitz si rivolge in tono colloquiale ad una cerchia ristretta di dotti a cui sono note tutte le premesse, ed è impresa ardua cercare di conciliare puntualità e chiarezza, per lui, in italiano (non sarà un caso che le poche note aggiunte dai traduttori si trovino

in calce a pagine sue); Klingner, garbato esegeta dei classici, non è uno stilista come Leo. Nella loro diversità, le versioni rivelano la mano ultima di una revisione generale, volta ad amalgamare.

Naturalmente, non tutti i pezzi potranno piacere o soddisfare ugualmente: per non parlare di altri, Büchner, come ciceroniano (e ammettiamo pure che uno dei brani scelti, una rassegna di studi sull'idea del *princeps* in Cicerone, sia per sua natura di scarsa originalità) non ci sembra all'altezza di Gelzer o di Reitzenstein. Ma ci sono delle pagine esemplari, che per molti problemi restano definitive. Mi limiterò a menzionare i capitoli tratti dalla *Letteratura romana* del LEO, dagli *Studi per l'interpretazione della letteratura latina* del KROLL, dalla *Letteratura latina* di MARCHESI. Certo, non sempre si può avere l'ottimo, e occorre rassegnarsi al buono, o al discreto, se e quando c'è.

Perché, anche questo va detto, l'antologia di Ronconi e Bornmann è preziosa non solo per il materiale positivo che presenta, ma per le indicazioni negative che offre. Non è un paradosso, e chiarirò subito con qualche esempio. Nell'antologia non compare nessun brano su Plinio il Vecchio. Può sembrare curioso: ma, in effetti, di questo eccezionale erudito, continuamente utilizzato come fonte di notizie, non esiste una valida caratterizzazione. Singoli specialisti hanno illuminato aspetti parziali della sua opera, hanno esaminato di lui un lato, magari in modo eccellente (ricorderò qui lo studio di Giovanni Becatti sul pensiero e l'atteggiamento di Plinio il Vecchio verso l'arte): un giudizio d'insieme manca. Ugualmente, nell'antologia di Ronconi e Bornmann, non si fa cenno di Claudio Claudiano. Una omissione involontaria? Direi di no: è un dato di fatto che mentre Rutilio Namaziano, un poeta per lo più sciatto, ha trovato numerosi interpreti, ieri e oggi, su Claudiano si cercherebbe invano uno studio degno di menzione. Eppure gli antichi dicevano di lui che «riuniva lo spirito di Virgilio e la Musa d'Omero».

Tra i meriti dell'antologia annovererei, infine, l'aver incluso sugli apologisti, padri della Chiesa, ecc. brani concernenti meno la novità del messaggio degli autori cristiani che non i loro legami

con la tradizione pagana: è importante, per comprendere l'unità culturale del mondo antico, la presenza di Lucrezio in Lattanzio, degli scrittori greci in San Gerolamo, di Cicerone in sant'Agostino.

### La ristampa xerografica dell'*Orazio Lirico* di Giorgio Pasquali

Questa parrebbe essere, per la filologia classica, l'epoca dei grandi ritorni. Dopo la ripubblicazione in edizione italiana del libro di Fraenkel su Plauto, di Pohlenz sulla tragedia greca, dopo la felice ricomparsa del Vitelli in un volumetto *Filologia classica... e romantica* edito postumo, è la volta dell'*Orazio lirico* di GIORGIO PASQUALI.

Sono pagine di indagini, per così dire, settoriali, che si leggono e si rileggono molto volentieri, per la chiarezza che le contrassegna, per la fecondità del dialogo che aprono, per la loro profondità nella estrema semplicità. Oggi non si scriverebbe più così un libro su un autore classico: l'uso richiede monografie di severa e rigida composizione, o inquadramenti dell'individuo in correnti politiche o ideologiche, con particolare attenzione alla sua partecipazione, alla sua reazione all'ambiente e alla società. Presupposti di questo genere sono assenti nell'*Orazio lirico* di Pasquali, che è, invece, una somma di ricerche singole, collocate nella storia della cultura antica nel suo senso più ampio.

Nella sua acuta prefazione alla ristampa, (Ed. Le Monnier, 1964) Antonio La Penna, che ha curato l'appendice di aggiornamento da quel valente studioso di Orazio che è, ricorda che Giorgio Pasquali non desiderava ristampare il suo libro, perché vi trovava un modo di impostare il rapporto tra poesia latina e greca ormai superato dalla sua generazione e una valutazione troppo scarsa dell'aspetto autobiografico dei poeti romani nel primo secolo avanti Cristo. Aveva ragione Pasquali o è bene avere contravvenuto alla volontà dell'autore, espressa da lui stesso nelle *Stravaganze quarte e supreme?*

Forse 50-100 pagine in questo libro, che va oltre le 800, sono invecchiate: quelle che riguardano le relazioni tra Orazio e i lirici greci. Da un lato certe affermazioni su Alceo e Orazio, suggerite già nel 1919 da spunti di Norden, appaiono decisamente scontate, dall'altro è troppo palese l'indifferenza a vestigia da non trascurare, ad esempio, quelle di Bacchilide: infine, i recenti papiri hanno allargato il campo dei raffronti, dei paragoni. E che la parte romana di Orazio sia poco sottolineata è una riserva che bisogna fare. Ma, nel complesso, l'opera è sempre di eccezionale utilità. L'*excursus* sul sentimento della natura nel mondo virgiliano e oraziano resta fondamentale: la differenza fra il paesaggio bucolico greco e quello romano è colta con rara perspicacia. Le fonti ellenistiche dei motivi lirici di Orazio potranno indubbiamente essere completate: rimane, però, lo spazio culturale enorme in cui lo studioso si è aggirato, restano le citazioni, quasi tutte di prima mano, che rendono l'opera strumento di lavoro indispensabile.

E non sarà una vana esperienza per il lettore di oggi toccar con mano come si possa dare una immagine interessante di uno scrittore senza ricostruirlo interamente. I vari pezzi staccati da cui è formato il libro non ci presentano su un bel vassoio un Orazio completo: ma — e non è una cosa da trascurarsi — neanche un Orazio falsato. Uno dei limiti dello studio su Orazio di un grande latinista come il Fraenkel, è appunto di avere ricostruito con delle semplificazioni l'uomo Orazio. Pasquali, che non aveva la pretesa di ricollegare tutto a un tutto armonico, cade meno nel rischio e nell'equivoco.

Certo, il tipo di indagine è quello della vecchia filologia positivista: ma, in fondo, non è preferibile proprio di Fraenkel il Plauto, una positivista somma di singoli studi, all'Orazio, un profilo minuzioso e organico? Insomma, è da anteporre un libro solido, anche se non si articola con maestria unitaria, a un libro che forza le cose, magari inavvedutamente, pur di ridare un ritratto sicuro dell'individualità di un autore.

Costituirà anche un piacere constatare come si possa scrivere, pur con una precisione e un

tecnicismo estremo, un libro non specialistico. *L'Orazio lirico* non è una raccolta di dati che interessino solo i cultori di Orazio: è di ampio respiro, tocca una serie notevolissima di temi, affascinanti e degni di attenzione. Colpisce, infine, l'estrema limpidezza dello stile. È curioso notare come prevalga da vari anni a questa parte, negli studi cosiddetti scientifici, la tendenza al criptico: i discorsi sono complessi, articolati su filosofeggiamenti di lontana memoria germanica, o sono carichi di una terminologia, sottratta a certa deteriorata critica d'arte, tra fumosa e pseudo profonda. Pasquali è sempre stato lineare, di immediata comprensibilità: anche nell'Orazio c'è la presenza del futuro scrittore delle *Stravaganze*. Traduca, esponga il contenuto di un'opera, illustri dei passi, si preoccupa innanzi tutto di farsi capire, di non lasciare adito a dubbi. Concediamo pure che è dovere del buon filologo tradurre con esattezza e illustrare con adeguata precisione: ma riassumere con lucida perspicacia è proprio il compito base del critico che voglia insegnare a leggere. Sarà davvero un caso che gran parte dell'opera di Sainte-Beuve consista nell'esposizione apparentemente imparziale, in una sorta di narrazione?

Come ultimo particolare vorrei mettere in rilievo quanto, al di sopra di qualsiasi debolezza di cui gli si possa fare eventuale carico a distanza di decenni, Pasquali fosse ricco di umanità. Basta pensare alla dedica dell'*Orazio lirico*:

«Alla pura memoria dello storico Adalberto Garroni che combatté e morì senza odio»  
per rendersi conto di che stoffa fosse Pasquali, lo studioso a cui gli studi classici ancora oggi tanto devono, anche nelle persone dei suoi migliori discepoli.

UMBERTO ALBINI

## Critica e filologia

### Petrarca

E. H. Wilkins cominciò a scrivere di cose letterarie italiane giusto all'esordio del secolo, o giù di lì. In un numero infatti del «*Modern Language Notes*» del 1903 il giovane italianista americano

(aveva allora ventitré anni) debuttava recensendo l'edizione dei *Promessi Sposi* pubblicata nel 1901 da Moritz Levi a New York. Da allora sino ad oggi, per oltre sessant'anni, E. H. Wilkins non ha più cessato di insegnare dalla cattedra, e di illustrare in articoli e libri, la nostra letteratura meritandosi così, per unanime consenso, il titolo di «principe» degli italianisti d'America. Chi voglia avere sotto gli occhi l'iter dettagliato di questa bellissima carriera di studioso (una carriera tuttora felicemente aperta) non ha che da scorrere la bibliografia di tutti gli scritti di E. H. Wilkins, dal 1903 al 1960, pubblicata nel volume *Petrarch's Correspondence* (Editore Antenore, Padova) che ha veduto la luce nel 1960 in occasione del suo ottantesimo compleanno. Ma tra tutti questi studi, quelli che più hanno conferito degno onore al Wilkins sono certamente gli studi petrarcheschi, iniziati nel 1913 con una recensione alle *Concordanze* di Kenneth McKenzie, e proseguiti ininterrottamente, tra saggi e volumi, sino alla recente traduzione dei *Trionfi* (*The Triumph of Petrarch*, translated by E. H. WILKINS, Chicago, The University Chicago Press, 1962), l'unica moderna in lingua inglese, e alle ancora più recenti pagine apparse in «*Italica*» (XL, 1963) e in «*Speculum*» (XXXVIII, 1963). Chi infine volesse conoscere più a fondo le virtù dell'uomo e le qualità specifiche dello studioso, l'integrità del carattere e il rigore scientifico, farà bene a sfogliare i due ricchi fascicoli di «*Romance Philology*» (XIII, 3-4, 1960) interamente dedicati ad un omaggio a E. H. Wilkins.

Per quanto riguarda l'Italia, è da dire che non c'è studioso serio del Petrarca, tra noi, che non abbia tratto profitto dai preziosi contributi, biografici e critici, del Wilkins e che non abbia intrattenuto con lui un colloquio diretto, sempre trovandolo liberalmente pronto a corrispondere ad ogni richiesta di delucidazione, ad ogni proposta di discussione. E tuttavia nessun libro del Wilkins era stato ancora pubblicato in lingua italiana, sì che la circolazione delle pagine di questo grande amico nostro e della nostra cultura, era circoscritta necessariamente alla esigua «famiglia» degli specialisti. Persino quando il com-

pianto Giuseppe De Luca prese l'iniziativa di pubblicare in Italia un ampio volume di saggi petrarcheschi del Wilkins (una sorta di antologia, ad alto livello, del petrarchismo wilkinsiano), l'opera fu presentata nella lingua originale (*The making of the « Canzoniere » and other Petrarchan studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951); così come è avvenuto successivamente anche per il libro dato in luce a Padova nel 1960 (*Petrarch's Correspondence*, cit.). Soltanto ora esce finalmente in lingua italiana un'opera di E. H. Wilkins, e precisamente quella recente e tanto ammirata *Life of Petrarca* (Chicago, 1961) dove sono messi lucidamente a frutto i risultati che il Wilkins è andato raccogliendo e sistemando in anni e anni di paziente lavoro e che non erano stati ancora adoperati per riscrivere da cima a fondo (come ormai occorre) la biografia del Petrarca (E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca e la formazione del « Canzoniere »*, a cura di R. Ceserani, vol. II della collana « Filologia e critica », Milano, Feltrinelli, 1964). Questa *Vita del Petrarca* è destinata particolarmente al grande pubblico, il quale non potrà non apprezzare le doti di chiarezza espositiva e di tono conversativo che sono così tipiche del gusto biografico anglosassone e che il traduttore italiano ha cercato di non alterare. Ma anche gli studiosi ricorreranno a questo libro con curioso interesse e con piena fiducia, perché dietro l'apparente semplicità quasi divulgativa, dell'impianto strutturale e del ritmo narrativo, ogni dato è qui rigorosamente controllato, ogni avvenimento fedelmente ricostruito, ogni citazione criticamente vagliata. Abbiamo così il massimo della sicurezza scientifica unito al massimo della amabilità comunicativa. Cosa assai rara tra noi, dove le « biografie » serie non sono quasi mai agevolmente leggibili, mentre le « biografie » divulgative ricercano nel romanzesco arbitrario (spesso di grana grossa, per giunta, e di gusto mediocre) l'amabilità che i fatti veri sembrerebbero non possedere. Al Wilkins è invece riuscito di scrivere un libro delizioso, che si legge appunto come un « romanzo », senza inventare niente, ma mettendo semplicemente ogni cosa al suo posto e mantenendosi schietto e naturale da cima a

fondo. È stato senza dubbio aiutato dal particolare carattere della biografia petrarchesca, ricca di eventi (esterni ed interiori) appunto come un romanzo, ma ha anche saputo operare con molta intelligenza il montaggio tra le parti narrate e quelle che ha tratto dall'epistolario e dalle altre opere, con una felicità di « scelta » che presuppone un dominio assoluto di tutti gli scritti petrarcheschi. In questa edizione italiana i testi del Petrarca, che nell'edizione americana appaiono sempre tradotti in inglese, sono stati restituiti al testo originale, secondo la lezione più attendibile, con la concessione ai testi latini di una traduzione italiana, a piè di pagina, per non defraudare l'opera della sua legittima aspirazione a giungere al grande pubblico, anche a quello italiano che non intende il latino; e s'è aggiunta in fondo la traduzione dell'ormai celebre saggio *La formazione del « Canzoniere »* tratto dal volume *The Making of the « Canzoniere » and other Petrarchan studies* (cit.), oltre ad una completa bibliografia degli studi petrarcheschi di E. H. Wilkins, dal 1913 al 1963, e ad accurati indici dei luoghi petrarcheschi citati, dei nomi e degli argomenti. L'edizione italiana è dunque più ricca e più utilmente consultabile di quella americana. Lo stesso Wilkins, del resto, ha appassionatamente collaborato nel prepararla, dando suggerimenti per la riproduzione esatta dei testi, rivedendo interamente la traduzione, e infine scrivendo per questo suo primo libro « italiano » una dedica esemplare: « Da un paese al di là dell'oceano, un paese ignoto al Petrarca, viene questo libro a quell'Italia che da lui era tanto amata — ed è amata ora profondamente da chi scrive queste parole ».

« Sull'elaborazione del *Canzoniere* fa ormai testo la silloge di Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the « Canzoniere »*, ecc. ... »: il riconoscimento esplicito ed autorevole è di Gianfranco Contini, il quale così ha scritto nella « nota » che accompagna la ristampa einaudiana del testo critico del *Canzoniere*, approntato dallo stesso Contini e già da lui pubblicato nel 1949 in edizione tanto mirabile, anche per fattura tipografica, quanto rara e pressoché inaccessibile al grande pubblico

(*Rerum vulgarium fragmenta*, Parigi, Tallone, 1949; ed ora *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964). La ristampa attuale è confortata, per altro, di sussidi che non figuravano nell'*editio princeps* talloniana, e precisamente di un'introduzione critica di Contini (*Preliminari sulla lingua del Petrarca*; ma vedi già in *Paragone*, 16 aprile 1951, e poi nel volume collettivo *Il Trecento*, Firenze, Sansoni, 1953) e

di sobrie quanto precise annotazioni di Daniele Ponchiroli, e quindi rappresenta uno strumento di lavoro di prim'ordine, tanto più che in questa occasione persino il testo critico petrarchesco s'è potuto avvantaggiare in qualche modo sulla precedente edizione per l'inserimento di alcune rettifiche e per l'incremento, saggiamente dosato, dei segni di punteggiatura e diacritici.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA INGLESE

### Vita di scrittore

Per una serie di disavventure editoriali la traduzione italiana dell'*Ulisse* di Joyce è stata pubblicata tardi, nel 1960 da Mondadori: quando ormai il romanzo era collocato fra i classici e si erano quindi sopite le curiosità scandalistiche e le polemiche d'avanguardia, quando ormai quasi tutto della minuziosa *Odissea* rivissuta a Dublino il 16 giugno 1904 da Ulisse-Leopoldo Bloom e da Telemaco-Stefano Dedalus sembrava ormai commentato e spiegato. Dell'altro e più misterioso romanzo, de *La Veglia di Finnegan*, il lettore italiano non ha ancora che pochi frammenti (tradotti da J. Rodolfo Wilcock); ma tutto il resto però è già stato tradotto, stampato da diversi anni, ed ora amorosamente raccolto da Mondadori a cura di Giacomo Debenedetti. L'ambiente è quindi già preparato per accogliere la versione italiana della maggiore biografia di James Joyce, la biografia stesa da Richard Ellmann e pubblicata in America nel 1960, che viene ora fra noi tradotta da Piero Bernardini e stampata da Feltrinelli.

Biografia. Ma intanto e per prima cosa l'Ellmann maneggia la penna come un bisturi e come un pennello divisionista: i fatti biografici vengono qui enucleati, dissecati, e immediatamente offerti al lettore, a cui sta a ricomporre paesaggio e figura solo che appena, con un battito d'occhi, allontani il quadro per un istante. Ne emerge allora una figura allampanata, fragile e inerme, ossessionata dall'idea del tradimento e dei molti nemici, sempre in cerca di prestiti e di litigi, un

uomo sbalestrato in su e in giù per l'Europa da due guerre mondiali, e girovago da un quartiere d'affitto all'altro (sfrattato generalmente) pur nell'ambito di una stessa città. E la sera grandi bevute di birra o di vino bianco (la mattina lavorava) con la moglie, con gli amici nuovi ed antichi. Tutto questo però, con l'aura del genio.

Con l'aura, non con l'aureola. Merito grande dell'Ellmann è appunto non avere dipinto aureole intorno al suo eroe (nemmeno un esiguo cerchietto, come forse ha ancora lo Stefano del *Dedalus*), ma di avere ugualmente resa sensibile quell'aura di genio che Joyce portava con sé, e alla quale la gente trovava ovvio sacrificare. Si sacrificava infatti (con qualche rimbrotto) il fratello Stanislaw, che essendosi nominato « custode di suo fratello Giacomo » fino dai primi anni di Dublino, a Trieste manteneva talvolta l'intera famiglia con i suoi magri guadagni; Ezra Pound si vuotava le tasche per lui; una milionaria americana con disinvoltura, una direttrice di una rivista d'avanguardia inglese con sacrificio, gli passavano entrambe un mensile perché seguitasse a scrivere. Altri mecenati mantenevano l'anonimo per non umiliarlo, ma Joyce non si umiliava affatto, ringraziava con la cortesia di chi riceve un tributo dovuto. Convinto di lavorare per il mondo (e lavorava anche sodo), trovava giusto, e lo era, che il mondo lo mantenesse. A far bene i conti si vede che si contentava di poco.

Lo stesso accadde al momento della pubblicazione. I pericoli già furono gravi per *Gente di Dublino* ed il *Dedalus*, tanto più poi per l'*Ulisse*:

gli editori (e in Inghilterra anche i tipografi) erano sempre sotto minaccia di sequestro e di processo per oltraggio al pudore; e i processi e le confische e le condanne ci furono. Un editore, tuttavia si trovava sempre; e non un editore entusiasta convinto, ma piuttosto un incerto affascinato che laddove non capiva o non gustava dava la colpa a se stesso.

Questa fiducia nel proprio genio che Joyce infondeva negli altri gli derivava dalla fede nel proprio lavoro: una fede che resisteva alla fame, alla guerra, perfino alla cecità, e che era come tutte le fedi umile e mansueta. Scriveva infatti dappertutto e in qualsiasi circostanza, con la moglie e coi figli d'intorno, che avesse mangiato o no; e quando non ci vedeva più tracciava caratteri di un centimetro per continuare; prendeva appunti dovunque, accettava ogni sorta di suggerimento da chiunque venisse; a chi gli diceva di non capire spiegava parola per parola con la pazienza dell'insegnante di lingua; quando gli rifiutavano la pubblicazione tornava all'attacco, cercava altrove, tentava e insisteva, umile e caparbio finché non la spuntava. Batti ma ascolta.

Non disse mai però di avere un messaggio o una missione, non si atteggiò mai né a profeta né a superuomo. Per Joyce i propri racconti e romanzi non erano che quadri di realtà di cui, come artista, coglieva e quindi scriveva l'«epifania», cioè il reale senso interiore. La cura che egli si prese per ricostruire nell'*Ulisse* la Dublino del 16 giugno 1904 non fu infatti diversa da quella che Ellmann si è presa per ricostruire giorno per

giorno la vita di Joyce, l'opera fu semmai più minuta e la fatica maggiore. Ma Ellmann ricostruisce la vita di uno scrittore: Joyce invece ricostruisce una giornata intesa come punto di intersezione cosmica, una giornata nella quale ogni cosa ed azione è in se stessa ed anche epitome e simbolo d'altre infinite. La preoccupazione realistica è infatti una costante dell'arte di Joyce. Anche *La Veglia di Finnegan*; nonostante il suo aspetto surrealistico, parte da un assunto verista: si svolge in uno stato di sogno, in uno stato in cui tutte le cose perdono le loro fattezze, e i legami non sono coscienti ma casuali; la deformazione della parola non è quindi che un mezzo ancora più «vero» per adeguarsi all'oggetto descritto.

Non si dà qui problema della validità estetica dell'opera di Joyce. Tale validità per l'Ellmann è pacifica; ed egli ha chiara coscienza di scriver la storia di un grande scrittore; il suo contributo alla critica non è quindi di valutazione ma di indagine filologica. Per suo merito vediamo al lavoro i moduli mentali di Joyce, ne conosciamo i contenuti biografici, sappiamo che tutti i suoi simboli (anche quelli apparentemente più generali) sono in realtà simboli privati che trasfigurano una realtà particolare: il microcosmo di Joyce è un microcosmo individuale. Ci si può domandare se valga la pena di studiarne il linguaggio. Per Ellmann la risposta è positiva; e il suo libro, pur non essendo una grammatica e un vocabolario completi, è oggi la maggiore e la più solida impostazione di metodo.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### L'edizione nazionale delle opere di Schiller

Si dice, a volte, da noi che le edizioni dei nostri classici vanno a rilento, che procedono faticosamente che, insomma, non si riesce a vederne la fine. È anche vero; ma è un poco nella natura

del lavoro. Se si vuol fare seriamente una edizione critica, consultare, quando è possibile i manoscritti, spesso incompleti o non univoci, confrontare le varie edizioni, più o meno avallate dall'autore — anche questo non è sempre possibile — mettere insieme insomma un apparato critico soddisfacente, si deve andare cauti e impiegare

una quantità di tempo. Poiché uno studioso, così come va la vita moderna, non può campare di solito solo sul suo lavoro di ricerca, di pura filologia, si accumulano sulla sua via tanti di quegli ostacoli che si lasciano rimuovere solo molto lentamente. Questo è tanto vero che per un autore universalmente noto, tradotto in ogni lingua, recentemente anche discusso e rivalutato come Federico Schiller si può ripetere — fuori dunque dai confini italiani — quel che si è detto ora. A un grande studioso come Julius Petersen era stata affidata da tempo l'impresa di provvedere a una edizione « nazionale » (non si sa bene a quale sfumatura del termine si volessero attaccare i redattori, ma è probabile, se vogliamo prender la parola nel suo significato migliore, che volesse significare che tutti gli studiosi tedeschi vi avrebbero partecipato). Dopo un lungo lavoro di preparazione nel 1943, dunque in piena guerra, usciva a Weimar, il primo volume delle poesie di Schiller (*Gedichte* 1776-1799). Durante le more della stampa Petersen era morto e al suo fianco figurava ora in questo volume un altro grande filologo, che doveva divenire celebre per la grande edizione delle opere di Hölderlin, successiva alla guerra: Friedrich Beissner. Il piano dell'edizione prevedeva una trentina di volumi, all'inizio; nel corso della stampa si è già visto che non bastano menomamente e che occorrerà arrivare almeno a 44 volumi. Al fondatore della iniziativa, ormai scomparso, si affiancava nella direzione dei lavori un altro grande studioso tedesco Hermann Schneider. Sotto il suo impulso il lavoro procedeva immediatamente dopo la guerra. Si tenga presente che non solo l'evento bellico era venuto a rendere pressoché impossibile certe ricerche, ma che la successiva divisione della Germania in due parti, con le difficoltà fraposte a una collaborazione fattiva, specialmente all'inizio, aveva addirittura fatto pensare a un fallimento dell'iniziativa. Eppure con molta buona volontà, con la tenacia tipica dei tedeschi, si è giunti a una forma di lavoro se non in comune per lo meno chiaramente controllato scientificamente dall'Archivio goethiano e schilleriano di Weimar e da quello schilleriano di Marbach. Oggi, scomparso anche Hermann Schnei-

der, alla direzione di questa colossale edizione sono Benno von Wiese, a cui si deve, tra gli altri lavori, un monumentale studio proprio su *Schiller* (circa 800 pagine fittissime! Stoccarda, 1959) e Liselotte Blumenthal, a cui si devono delle ricerche interessantissime, pubblicate di solito sul *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* (per esempio nei volumi XVII, XX e XXI). Proprio a lei si deve il secondo volume delle lettere di Schiller (*Schillers Briefe* I-XI-1798, 31-XII-1800 Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger 1961). Se si pensa che il primo volume delle lettere era comparso nel 1956 (a cura di W. Müller-Seidel, sempre a Weimar dallo stesso editore) e che l'edizione è prevista in dieci volumi, mentre le risposte alle lettere dell'autore dei *Masnaderi* saranno contenute in altri 7 volumi, si può dire che si va un po' piano. Ma, anche se è vero che i lavori critici invecchiano con un ritmo più celere di quelli puramente creativi, occorre non lagnarsi troppo della cosa; in nessun altro caso vale forse più il proverbio di « chi va piano ». Anche il volume delle lettere di Schiller che abbiamo sotto gli occhi lo conferma. Per dare subito un'idea dell'impegno della studiosa tedesca, diremo che le varianti, le note, i commenti, gli indici occupano quasi la metà del volume (220 pagine su 450). Qui insomma si trova tutto quel che si può pretendere da una edizione di un testo.

Quanto all'importanza delle lettere, non ci sarà bisogno di insistervi, quando si è detto che contiene una buona parte del carteggio con Goethe. Altri corrispondenti ben noti, oltre all'ambito più stretto di Schiller, in cui va compresa la moglie Charlotte e l'amico Körner, sono Iffland e Cotta, il Duca Carlo Augusto di Weimar e altri. Si stupirà forse a osservare che il famoso carteggio con Goethe, pubblicato da questi a suo tempo e da allora divenuto famoso, non figuri qui nella sua integrità: vi si trovano infatti soltanto le lettere di Schiller. Ma, a parte il fatto che le risposte di Goethe si troveranno in altri volumi (non c'è una continuità numerica tra gli 11 volumi usciti sinora, questo per esempio è il trentesimo) e che esistono moltissime edizioni dell'intero carteggio tra i due poeti (approfitto dell'occasione per ricordare quella, ottima, curata da Karl Schmid

nella bella Artemis-Ausgabe diretta da Ernst Beutler, vol. XX, Zurigo 1950 e la versione, non completa, italiana di A. Santangelo, Torino 1946) era importante una buona volta, accanto all'attività di poeta, drammaturgo, scrittore di estetica, misurare quale fosse in concreto l'opera di Schiller come epistografo. Questa edizione infatti ci permette di vedere quanta parte già sulla fine del Settecento un uomo come l'autore della *Maria Stuart* dedicasse o dovesse dedicare alla stesura di lettere. Non si trattava di semplici ringraziamenti, avvisi o insomma di quelle missive determinate da situazioni assolutamente contingenti, come possono capitare all'uomo moderno, ma di lettere lungamente meditate, che precisavano spesso una posizione di Schiller nei confronti dei suoi contemporanei, particolarmente di Goethe. Che questo avvenisse mentre lo scrittore componeva le sue tragedie, adattava drammi di altri, leggeva, dirigeva riviste o vi collaborava, pare qualche volta quasi incredibile e dimostra che anche Schiller veramente, come Goethe in altro modo, non stesse mai un giorno senza scrivere qualcosa di importante. Non per nulla le sue opere, lettere e diari raggiungeranno i 45 volumi, mentre quelle di Goethe, vissuto quasi il doppio e nato, si può dire con la penna in mano, raggiungono, nella grande edizione di Weimar — oggi già invecchiata, ma sempre valida — l'incredibile cifra di 125 volumi e più. Nonostante dunque la sua incompletezza, l'edizione nazionale di Schiller va seguita con la massima attenzione e — almeno sinora — col massimo rispetto, anche se vorremmo avere, speriamo, tra una decina di anni, un gruppo di opere — poesie, drammi, scritti di estetica, lettere, diari, scritti vari — al completo. Sarebbe forse quello il momento per riprendere in mano con nuovi intenti l'esame di una personalità così complessa come quella di Federico Schiller.

## Lettere di Thomas Mann

Si deve dar subito lode a Erika Mann di aver allargato la scelta delle lettere del suo illustre padre da due a tre volumi. Mentre in italiano

compare la traduzione del primo volume delle lettere (THOMAS MANN *Epistolario* a cura di I. A. Chiusano, Mondadori, Milano 1963), cui è accluso il gruppo delle *Lettere a italiani* curate dalla fedele Lavinia Mazzucchetti, cui del resto è affidato tutto il *corpus* delle opere manniane nella versione italiana, in Germania è uscito il secondo volume dell'epistolario manniano (*Briefe 1937-1947*, S. Fischer, Francoforte sul Meno 1963). Quando scompare un grande scrittore, cessato l'eco delle commemorazioni, dei necrologi, dei « profili », tracciati, il più delle volte, con una certa fretta e ricorrendo sempre alle stesse fonti, si forma come una oasi di silenzio, particolarmente propizia ad un riesame critico dei valori delle singole opere e alla pubblicazione degli inediti, delle notizie preziose, delle « rarità ». Mentre ancora, probabilmente, è troppo presto per pronunciare un giudizio ben articolato in ogni sua parte sull'opera dello scrittore, ogni testimonianza sulla sua personalità risulta utile, e le lettere sono senza dubbio tra gli elementi più apprezzabili. Si accennava prima a Schiller, al fatto che era già una eccezione che egli scrivesse più di una lettera al giorno alla fine del Settecento. Ma si trattava *sempre* di lettere non occasionali; di missive che, data la difficoltà delle comunicazioni dirette, cioè l'impossibilità di spostarsi rapidamente da un luogo all'altro, erano improrogabili, in qualche modo rivestivano un carattere di necessità, che manca alla maggioranza delle lettere che uno scrittore moderno è costretto a vergare, giorno per giorno. Quando si pensi che Thomas Mann era costretto o spinto a scrivere diverse lettere al giorno — o a farle scrivere e firmarle, il che è lo stesso — si comprende che non si possa pensare a un carteggio completo, ma a una scelta. Chi può garantire — dirà qualcuno — che proprio nelle lettere che non sono comparse non ci sia qualcosa di interessante? Naturalmente una domanda di questo genere è destinata a restare senza risposta, sinché non si abbia una edizione completa di tutte le lettere e cartoline che lo scrittore tedesco ha inviato alle più diverse persone durante la sua lunga vita. Ma potrebbe anche darsi che se un giorno ci si potesse levare questa soddisfazione,

se cioè avessimo tra le mani, in una quindicina di volumi almeno, l'intero carteggio di Thomas Mann, un'altra domanda, più pericolosa, si profilerebbe dinanzi a noi: non si poteva fare a meno di certe ripetizioni, di certe notazioni «umane, troppo umane» soltanto? Non resta soffocato il bello, il vivo da tutta la zavorra dei tomi densissimi? Si pensi che questo interrogativo, questo pensiero, lievemente blasfemo per un filologo, si affaccia alla mente del lettore perfino dinanzi all'edizione delle opere complete di Rainer Maria Rilke, cioè di uno dei più prestigiosi poeti che la letteratura tedesca abbia mai avuto. Nelle 3000 pagine della bellissima edizione in carta velina, uscita negli ultimi anni (Insel, Francoforte sul Meno, 4 volumi, 1955-1961) e ancora, si noti bene, non completa, lo studioso, lo specialista forse no, ma il lettore, anche iniziato, anche colto, affonda come in un mare. Se si vuol salvare, gli verrà fatto di volgersi verso altri lidi.

Questo, nella scelta di lettere, che abbiamo dinanzi, di Thomas Mann, non avviene. Direi anzi che, per contrasto, riesca più efficace perfino di qualche singolo carteggio, per esempio di quello più recente tra l'autore dei *Buddenbrooks* e Robert Faesi (*Briefwechsel Atlantis*, Zurigo 1962). Intanto non tutti sanno chi è questo svizzero, degno di ogni rispetto, come scrittore e come critico (gli si deve tra l'altro il miglior studio su Spitteler e un ottimo lavoro proprio sull'arte narrativa di Mann); la sproporzione tra le due figure sposta fatalmente l'interesse del carteggio tutto dalla parte di Thomas Mann. Nelle lettere questo non avviene così facilmente. Nel primo volume, di cui si è già parlato altra volta, quando uscì nella edizione tedesca, si segue la formazione dello scrittore, la conquista di una fama europea e la lotta contro il nazionalsocialismo ai suoi inizi sino al volontario — e necessario — esilio; nel secondo si ha una conferma del ruolo di autorità internazionale che Thomas Mann ebbe in quegli anni (1937-1947). Basta dare un'occhiata ai corrispondenti per convincersene. Ne ricordiamo solo alcuni, tra i più famosi: Hermann Hesse, Sigmund Freud, Stefan Zweig, Bruno Walter, il fratello

Heinrich Mann, Albert Einstein, Franz Werfel, Hermann Broch, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Jean Cocteau e poi gli uomini politici Cordell Hull, Eduard Benes, Franklin D. Roosevelt e molti altri ancora. Troviamo qualche nome italiano? Sì, ma di rado: quello del conte Sforza, di G. A. Borgese (che era il genero di Mann) e di Lavinia Mazzucchetti. Veramente parrebbe impossibile che fossero così pochi. Si pensa all'amicizia con Benedetto Croce e si spera che non siano andate perdute le lettere che i due grandi autori si sono certamente scambiate. E Toscanini?

La rosa di questi nomi illustri serve qui di conferma solo a quanto si è detto, cioè che non si potrà avere un'idea precisa dell'importanza della figura di Thomas Mann e della reazione provocata dal nazionalsocialismo in Europa, senza aver consultato attentamente questo epistolario, in cui, attraverso la mediazione dello scrittore tedesco, prendono la parola tanti personaggi che hanno avuto un ruolo determinante nelle vicende della storia non solo europea ma mondiale, dell'ultimo periodo della guerra. Mentre però nel primo volume si incontrano ancora testimonianze del Mann convinto della missione « fatale » della Germania (durante la prima guerra mondiale), il secondo si apre con una « lettera aperta » o meglio una risposta ufficiale, a suo tempo pubblicata su tutti i giornali e le riviste libere, al Preside della Facoltà di Lettere, che gli aveva ritirato la laurea « ad honorem », conferita allo scrittore alcuni anni prima, a Bonn. C'è la voce del cittadino offeso, dell'uomo ingiustamente colpito, ma insieme una intensità espressiva, un vigore stilistico degno delle migliori pagine di Mann scrittore. Perché questo è uno dei meriti di questo secondo volume di lettere: di proporci non solo i tratti di una figura moralmente ammirevole, ma insieme, e nella cornice di una vicenda storica a cui tutti noi abbiamo partecipato, le qualità più spiccate di un artista, di un prosatore che anche quando non vi pensa, anche quando forse non vuole, sa essere un grandissimo scrittore.

RODOLFO PAOLI

# LETTERATURA IBERO-AMERICANA

## Jorge Luis Borges

L'argentino Borges (nato nel 1899) compì ventenne il primo noviziato poetico a Madrid nella 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 lessero neppure i muri », *Martín 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 Almafuerte*, 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 Martín* (« *notte 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 *Antología poética 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 novecentesco 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 borghesiane ». 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.

## Murilo Mendes

La fortuna della poesia brasiliana in Italia comincia con la dimora di Giuseppe Ungaretti a San Paulo fra il '36 e il '43, di dove ritornò col brogliaccio dei versi silicei e umanissimi del *Dolore* (cantava una natura immane, lo strazio del figlio perduto); si portò anche appunti e ricordi su poeti amici, sulla storia e le visioni naturali di quel generosissimo paese: lo aveva scrutato e frugato col suo occhio obliquo socchiuso interiore di pioniere di regioni elementari (civilissime come la Magna Grecia o alle origini della terra come la selva americana).

Dirà più tardi: «...il Brasile... è il paese nel quale lo scontro fra natura e ragione, come dice Leopardi, o fra memoria e innocenza, come oso dire io, mi è parso più evidente; e perché è il paese dove mi è sembrato che questo scontro potesse trovare, non senza sofferenza, la sua soluzione. Da una parte, una natura grandiosa, terribile, vergine, dall'altra un uomo civilissimo, con tutti i mezzi, in continuo sviluppo, che gli ha fornito il progresso — e già diventati più forti di lui — per esercitare sulla natura dominio. L'uomo dunque vi sente la sua grandezza come in nessun altro posto del mondo ma nello stesso tempo sente il suo nulla come mai prima gli era accaduto di sentire, nemmeno in guerra».

Nel 1946 il poeta presentò su *Poesia* di Falqui una memorabile scelta di lirici brasiliani; nel 1959 dettò un'acuta prefazione a *Siciliana* di Murilo Mendes, a cura di A. A. Chiocchio. Da questi versi, ispirati alla terra siciliana (già un altro iberico, Valverde, pur con idea e accento diversi, aveva proiettato nella Trinacria immagini native, la primitiva purezza della meseta castigliana), dunque da questi versi Ungaretti intuisce e rivela la natura polifemica e barocca (tanto gongorina, quanto ispanocoloniale, annota il curatore) in senso esistenziale della poesia mendesiana: «Con incantevole sorpresa Murilo Mendes rinviene in sé quell'ora antica della storia umana nella quale intelletto, sentimento e sensi trovano il loro puro oggettivo equilibrio, vi arriva attraverso il suo

mondo barocco, vi arriva con l'angoscia che lo lacera come lacera tutti i suoi contemporanei».

Quindi nel '60 il poemetto *Finestra del caos* (da *Poesia Libertade* del '47), uscito in rivista e l'anno seguente in un volumetto di Vanni Scheiwiller per festeggiare i 60 anni del poeta; era apparso nel '49 in Francia presso René Drouin con 6 litografie di Picabia. Ricordiamo alcune traduzioni in altre lingue: in francese la raccolta *Office humain* presso Seghers, a cura di S. Cortesño e D. Braga; in spagnolo *Poemas traducidos por Dámaso Alonso* con una *Nota*, nella madrilenia *Revista de Cultura Brasileira* (1962), la quale merita per sé una calorosa segnalazione, giacché si è affermata come una delle migliori riviste specializzate, per cura del poeta Angel Crespo. Le ultime due poesie tradotte da Dámaso appartengono al volume *Tempo espanhol*, nuova esplorazione lirica, dopo la Sicilia, di un paese esemplare alle sue origini. Versione stupenda.

Mendes è nato il 13 maggio 1901 in una cittadina dello stato di Minas Gerais, mitica e realissima regione d'ogni rivolta brasiliana della fantasia e del lavoro. Dopo i primi studi lasciò il «paese dell'anima» per stabilirsi a Rio de Janeiro la «capitale», donde la mescolanza della sua materia di fondo. Nel 1922 aderì al Movimento Modernista (brasiliano). È stato giornalista, impiegato di banca, funzionario del ministero dell'educazione, ha viaggiato per l'Europa dal '53 in missione culturale e docente, dal '57 insegna letteratura brasiliana nell'Università di Roma.

Giovano a un orientamento generale due antologie di poeti brasiliani: *Croce del Sud* di Raffaele Spinelli (Bocca 1954), notevole soprattutto per le versioni, e *Lirici brasiliani* di Ruggero Jacobbi (Silva, Milano 1960). Esteriormente informativo e non sempre coagulato nelle traduzioni ci sembra il volume di P. A. Jannini, *Le più belle pagine della letteratura brasiliana* (Nuova Accademia, Milano 1957).

Quella di Jacobbi è la prima silloge organica e storiograficamente costruita; ne abbiamo discorso nel n. 13 di questa rivista. Dobbiamo allo stesso una raccolta di *Murilo Mendes* (Nuova Accademia, Milano 1961) con traduzioni ottime di A. A.

Chiocchio, Jacobbi, L. Stegagno Picchio e Ungaretti. Ma l'interesse maggiore sta nell'introduzione, che ci sembra sviluppo rigorosamente critico, *italiano*, di quella prima immagine ungarettiana, specie nelle due note del barocco e della lacerazione esistenziale. Invece, su piano *spagnolo*, Alonso nella *Nota* citata ha messo in evidenza il surrealismo e l'alternanza tra intelletto e immaginazione infine dominante.

Mendes, sia detto in breve, è il caso più singolare di poeta cattolico (su educazione semitica in senso culturale) artisticamente impegnato con le mostruose antinomie del mondo contemporaneo, delle quali si fa contenente rappresentativo, interprete e spettatore imparziale e imperturbabile. Sembra una contraddizione fra impegno paolino del convertito e imparzialità dell'intellettuale di fondo europeo. In effetti, è la condizione che Mendes ha imposto a se stesso nel suo lavoro quarantennale: qualificare nella zona della grazia paolina il mondo del numero, della quantità, della meccanica industriale, del capitalismo, del nazismo, della bomba atomica. Trattasi di un'esperienza cristiana conflagrante e agonica, remota tanto da un Papini (cui pure è stato comparato), quanto da un Unamuno (che si addanna nell'antinomia col liberalismo). Murilo, insomma, non teme il Nemico né lo prevarica con scherzo o satira o rissa fittizia, ma lo fa operare pazientemente fino in fondo in tutti i suoi dati temporali e spaziali della materia e del peccato originale.

In tal modo, l'ortodossia cattolica si lima e si affina in contatto diretto, compromesso, paziente e infinitesimale con le forze telluriche e politico-sociali. Forse Jacobbi avrebbe fatto bene a insistere sui maestri e i testi dell'educazione religiosa del poeta: San Paolo e San Giovanni, Mastro Eckhart, i teologi benedettini, Jorge de Lima e l'ideologo-artista Ismael Nery, gli uomini della rivista *Esprit*... Mendes sta nel cuore di quella intelligenza cattolica europea e quindi planetaria, che già negli anni della « belle époque » tra le due guerre presenti e coraggiosamente (contro due fronti) illuminò i segni premonitori dell'apo-

calissi bellica e postbellica; i segni positivi e negativi della futura « universalità », della « pianetizzazione » (vocaboli propri di Mendes) di fatti e di idec, di cui il poeta discorre nella autobiografia. Con una carica emotiva, minacciosa, sotterranea delle fedi popolari...

Si potrebbe pensare a un nuovo impeto mistico romantico, dove il poeta assegna alla poesia una funzione di « conoscenza » e di « trasfigurazione della condizione umana ». Infatti, l'ambizione maggiore di questa poesia sta in una sorta di ammodernamento tecnico-espressivo dell'esempio dei grandi poeti *visionari*: Dante, Hölderlin, San Juan de la Cruz, Rimbaud, Fernando Pessoa. Un ammodernamento che implica un trattamento speciale — diciamo un sincretismo cubista-surrealista-espressionista funzionale — degli universali mitici e simbolici delle Sacre Scritture e dei classici della teologia e della letteratura mistica occidentale, sul piano di un « primitivismo dell'era atomica ».

Qui, Jacobbi con la sua consueta perizia ci dà un tracciato del contrappunto mendesiano tra illuminazione mistica e tecnica esatta del classicismo ermetico novecentesco. La poesia come « macchina per soffrire » e Dio come « ente magnetico » nei *Poemi* del '25-'29; in *Il visionario* del '30-'33 lo scontro tra quotidiano e metafisico nel tono pittorico-novecentista dell'immagine, la visività- astrazione, il crepuscolarismo che evolve al figurato di Apollinaire, Cendrars, Soupault, la sensualità metallica, gli angeli con le eliche, le scomposizioni picassiane delle figure familiari. In *Tempo ed eternità* c'è un momento di biblicismo oratorio e di banalità concettista, ma ecco che in *I quattro elementi* del '35, almeno in parte, il *Pastiche* fantastico-sociale si concentra in lucida autocritica e asciutta ironia. La folgorazione, la scheggia, il miracolo si organizzano in sintassi neobarocca, il moralismo si depura e la sentenza ammonitrice si disegna come un affresco sui grattacieli delle nuove città.

Siamo già negli anni decisivi della scoperta della Ecclesia, l'occulta unità ecumenica delle genti e il Corpo Divino formato dagli stessi uomini uniti

contro il fascismo semanticamente dilatato in immagine babilonica. Anche qui la ritualità della comunicazione umana si appella al figurativismo del Novecento: è la pittura metafisica delle stupefatte sagome della Paura e della Notte (il Minotauro). Da *Le metamorfosi* a *Mondo enigma* del '42 altra depurazione estetica: dai temi biblici e dal messianismo prorompente. Dice Jacobbi: « Il crogiolo della vita diviene quasi una galleria di drammatiche stalattiti, così simili a corpi umani che spettralmente tendono le braccia a supplicarci... è come se ogni punta ed ogni pietra del gruppo barocco si fossero cristallizzate, con aguzzo bagliore e stregonasca fissità ». Sembra un barocco surreale tornato al liberty delle origini!

La Stegagno Picchio in un suo studio accurato (*La poesia in Brasile: M. M.*, in *Riv. Lett. Mod. e Comp.*, marzo 1959) definisce la poesia mendesiana col termine di « classicismo » nella formula « eleganza-equilibrio »; credo la definizione inadeguata a queste opere centrali (notazioni più profonde sul Cristo di Mendes e sulla « poesia minerale »). L'enorme massa ideologico-immaginifica dell'integralismo cattolico trabocca continuamente dalle preziose coppelle del finissimo tecnico. Tutta la poesia postbellica di Mendes evolve in maniera rituale-catarattica: è « ufficio umano » in *Poesia libertà*, dove il collettivismo si fa ossessivo e profetico, e la metafisica paradossalmente e irrazionalmente coincide con la socialità. Il cuore della poesia è giaciglio dei morti della guerra; la brama di ordine ed evidenza esaspera nella nitidezza dei contorni illusori la oscurità enigmatica e spettrale dei *Sonetti bianchi*; es. *Lo specchio*, traduzione di Jacobbi:

*Infuria il cielo contro un altro cielo.  
Terribile il pensiero che la morte  
sia non solo alla fine, ma all'inizio  
degli elementi vivi del creato.*

*Si sovrappone un piano ad altro piano.  
Il mondo s'equilibra tra due occhi,  
onde in andirivieni di terrore,  
luce amara che filtra dalle ciglia.*

*Ma chi mi vede? ed io stesso mi vedo?*

*A un modello ideale corrispondo,  
son segno di futura realtà.*

*Gravissima si leva la manopola  
fendendo l'invisibile armatura:  
s'è rotto il vetro, ha preso fuoco il cielo.*

Ecco il nuovo Mendes in cerca di terre certe e reali: il paese nativo di Minas Gerais in *Contemplazione di Ouro Preto*, il paesaggio ellenico-siciliano in *Siciliana*, il paese cattolico e tragico in *Tempo spagnolo*, dove « la Spagna misura la speranza dell'uomo ». In Spagna s'è incontrato con Dámaso Alonso, autore dei *Figli dell'ira* e di *Uomo e Dio*, per tanti versi simile nel barocco, nel biblicismo, nel riscatto della prassi poetica cristiana nel mondo moderno; abbiamo ricordato la versione di Dámaso.

Jacobbi nota nelle ultime opere la persistenza del cristianesimo visionario e rivoltoso, ma ora l'accento batte più sull'intimità etica, sull'aspirazione all'innocenza, al lavacro, simbolo l'*Acqua*.

« Critico fantastico della storia » è una suggestiva definizione; Jacobbi è incerto sul surrealismo e accenna a un semi-surrealismo. La Stegagno Picchio in un punto accosta Mendes ad Aleixandre e starebbe nel vero, se si cambiasse il contenuto e si tenesse conto di una maggiore concentrazione in forme chiuse (non tanto metriche, quanto semantiche). Penserei a un surrealismo specifico, proprio dei paesi latini, in cui l'incoscio non è separato dalla luce e dal positivo della coscienza e dell'essere. È un concetto poetico che risulterà più chiaro dall'antologia sul surrealismo spagnolo, che Bodini ha preparato per Einaudi. Comunque in Mendes, ripeto, il surreale è quasi interamente funzionale, parte del complesso sincretismo espressivo con cui si dà ombra a una certa metafisica, senza bisogno di duplicare in forma e contenuto.

Terminiamo auspicando, a cura dello stesso Jacobbi, una raccolta molto più ampia e rappresentativa, con il testo collocato a fronte e non in corpo minico, come si trova in fondo al volumetto citato, che pure segna una data nella critica mendesiana, non solo italiana.

ORESTE MACRÌ

# LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

## Icaro, Fetonte e il mito

Aver raccolto, e narrato con grande arte, un numero immenso di miti, sarebbe già motivo di gloria per l'autore delle *Metamorfosi*; ma ad Ovidio noi dobbiamo riconoscere un altro merito: quello di non aver imposto con prepotenza significati ai suoi miti, di averli cioè circondati del massimo fulgore della forma lasciando però libera la loro potenzialità simbolica. Così l'umanità e i poeti, suoi portavoce, hanno potuto continuare a riconoscere nei miti ovidiani i propri sogni e le proprie ansie.

Se ne può avere un esempio scorrendo *Las fábulas mitológicas en España* di JOSÉ MARÍA DE COSSÍO (Madrid 1952) o *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* di LUIS DíEZ DEL CORRAL (Madrid 1957); ma il libro a cui in particolare alludiamo ora è *El Mito de Faetón en la literatura española* di A. GALLEGO MORELL (Madrid, CSIC, 1961). I due capitoli principali dello studio, che si chiude con un'appendice di testi inediti, sono dedicati alla storia del mito di Fetonte nella letteratura spagnola e ad un'analisi dei singoli momenti o elementi della vicenda come sono stati elaborati da poeti e letterati. È appunto da questo secondo capitolo che viene messa in evidenza l'inesauribile forza di suggestione delle *Metamorfosi*: come se fosse bastato ai suoi tributari di accentuare o lasciare in ombra i particolari del mito per trarne nuove prospettive di rappresentazione.

Ma per ciò che riguarda il significato del mito, la letteratura spagnola non mostra una gamma interpretativa molto varia: colpa, o merito, di Herrera, il quale impose una chiave di lettura che lasciò tracce incancellabili: l'impresa folle di Fetonte è simbolo dell'ardimento del poeta, che s'è innamorato d'una donna troppo superiore a lui. Il concetto « cortese » dell'indegnità del poeta, dopo aver assunto nel tardo medioevo atteggiamenti mistici e quasi devozionali, sfociava così sui lidi dell'iperbole encomiastica. Perché se il

poeta è Fetonte, la donna sarà il Sole; e nessun poeta barocco avrebbe saputo resistere a una simile proposta.

Ben altra varietà d'interpretazioni si coglie se si porta lo sguardo su una più ampia area geografica e per un periodo più lungo; come fa Robert Vivier nell'elegante volumetto *Frères du ciel. Quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaëton*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1962. Il Vivier, ch'è fine poeta egli stesso, tiene presenti le letterature italiana, francese, spagnola e tedesca sino ad oggi, e naturalmente senza ambizioni di completezza (per il versante spagnolo si possono trarre utili integrazioni dal volume del Gallego Morell, in ispecie per le elaborazioni teatrali, quasi tutte trascurate dal Vivier). Inoltre, egli tien conto delle numerose rassomiglianze tra il mito di Fetonte e quello di Icaro, e delle collusioni che avvennero tra i due in molti testi poetici. Infatti i miti sono riuniti, per esempio, da Dante, da Garcilaso, dal Tasso e dal Camoëns; sono fusi insieme da Herrera, che attribuisce a Fetonte i particolari della morte di Icaro; e alla fine Fetonte lascia il campo libero ad Icaro, eliminando una, per così dire, « sinonimia concettuale » (ma si deve tener conto che « il est devenu difficile d'imaginer un char du soleil, tandis que les ailes sont un attribut qu'il continue à être naturel de concevoir »).

Il Vivier è attentissimo al gioco di sottolineature e di omissioni cui accennavamo: la ricerca d'una « concentration lyrique », che per lo più fa trascurare ai poeti il dramma dei genitori dei due giovani, sinché questo non s'impone all'umanità d'un poeta moderno, Hugo; il recupero, attuato dal Petrarca, della metamorfosi di Cycnus (« la parole muée en chant par la douleur »), e quello della disperazione delle Eliadi, proprio di Garcilaso e di altri spagnoli; il particolare delle piume d'Icaro, colto dall'attenzione dei poeti rinascimentali (« fascinés par le spectacle de l'engloutissement marin et par l'idée du nom donné aux ondes, ils ont tiré de tout ceci la métaphore de la mer-tombeau »); l'accentuazione, propria degli

spagnoli, della « fascination du soleil » rispetto alla importanza data in precedenza al concetto del balzo nello spazio.

Ma l'attenzione maggiore è prestata dal Vivier al mutare di significato del mito: il passaggio dal tono originario di biasimo per la temerità alla lode per l'audacia sovrumana (Sannazaro); l'uso del mito a significare l'ambizione cortigiana (Tasso) o l'altezza dell'amata (Tasso, Herrera, ecc.) o l'impresa della poesia (da Tansillo a Boileau) — simbolo, quest'ultimo, ripreso e rinnovato dai romantici, consci che per il poeta moderno « la victoire et l'échec ne se mesurent plus à la prouesse technique et ne se sanctionnent plus exclusivement sur le plan de la gloire » —; infine l'identificazione del poeta « non à l'Icare montant mais à l'Icare frappé »: essa è propria di Baudelaire, il solo che abbia « vécu l'affre du fils de Dédale ».

Sono solo accenni, questi nostri, a uno studio assai ampio che non trascura le attestazioni figurative (ottima l'analisi del quadro di Bruegel nella pinacoteca di Bruxelles) e che giunge sino a D'Annunzio (un incidente di traduzione fa sì che l'imperativo « Ardi...! » che inizia felicemente il sonetto alcionio diventi un banale aggettivo: « Hardil »). Aggiungeremo che, grazie al cielo, il libro è anche scritto molto bene.

## Dai repertori alla storia

Non occorrono molte parole per illustrare l'utilità dei repertori bibliografici; né è difficile intendere come i repertori, che in genere si basano su un censimento delle conoscenze raggiunte in un campo di studi, vengano poi a dare, a queste conoscenze, un apporto sostanziale. La possibilità che essi forniscono di dominare in modo sintetico e uniforme tutti i dati più importanti di un territorio storiografico unitario, non solo mette subito in vista le lacune che ancora sussistono (e contribuisce perciò alla stesura di nuovi piani di lavoro) ma evidenzia affinità, parallelismi, sincronie, o per contro mette in rilievo raggruppamenti differenziali, contrasti sintomatici. Lo si riscontra ancora una volta scor-

rendo il *Répertoire des plus anciens textes en prose française depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII siècle* di B. Woledge e di H. P. Clive, pubblicato a Ginevra da Droz, 1964. Questo *Répertoire*, che viene ad affiancarsi alla *Bibliographie des romans en prose* dello stesso Woledge, elenca, come dice il titolo, tutti i testi francesi in prosa dai « Giuramenti di Strasburgo » dell'842 alle opere composte intorno al 1210; di ognuno s'indicano i manoscritti, l'*incipit*, le edizioni, le fonti, e si discutono concisamente datazione, localizzazione e attribuzione; delle carte si riporta per lo più il testo completo.

Il Woledge e il Clive hanno però voluto aumentare la nostra riconoscenza verso di loro premettendo al repertorio un panorama della prosa francese delle origini, in cui sono naturalmente utilizzate le osservazioni più importanti suggerite dal censimento. Senza far la voce grossa, ed anzi con un dimesso ma sempre preciso empirismo, gli autori percorrono i primi, modesti passi della prosa francese, notoriamente molto più tardiva e molto meno ambiziosa della poesia, mirando soprattutto ad ancorarla a precisi ambienti politici e culturali, come per lo più, fortunatamente, è possibile.

Il ritardo della prosa sulla poesia, contrariamente a quanto può credere un profano (convinto di « far della prosa » al primo aprir di bocca) è quasi una costante nella letteratura medievale. Il volgare, dopo secoli di uso quotidiano come lingua degli incolti, assurge infatti quasi sempre ai fastigi della scrittura e della letteratura o per motivi giuridici (la necessità di far comprendere il contenuto di una carta a chi la sottoscrive) o soprattutto per motivi religiosi (l'intento di far partecipare il pubblico almeno a una parte delle celebrazioni paraliturgiche, e di far comprendere al fedele gli atti di culto che lo riguardano più dappresso). Questi due motivi sono rappresentati bene da due eventi famosi nella storia letteraria francese: il Concilio di Tours dell'813, in cui si canonizza l'uso del volgare nelle prediche, e i « Giuramenti di Strasburgo » dell'842, pronunciati in un'assemblea politico-militare da Luigi il Germanico, da Carlo il Calvo e dalle loro truppe.

Purtroppo, le prediche vengono solo raramente consegnate alla posterità; e i notai, dopo l'occasione eccezionale che produsse i « Giuramenti di Strasburgo », preferirono in genere il latino per molto tempo ancora (che poi gli strumenti venissero tradotti verbalmente in volgare all'atto della stesura, è consuetudine ben documentata per certe zone, e senza dubbio diffusa). Così, se si esclude il sermone su Giona del sec. X, le preziose pergamene ci conservano, sino al sec. XII, soltanto testi poetici in volgare: in essi l'ispirazione agiografica ed edificante è rafforzata e resa solenne dall'intento artistico e dalla destinazione al canto pubblico. È solo nel sec. XII che s'incominciano a comporre con frequenza testi in prosa, e sempre in ambiente ecclesiastico, più precisamente monastico. Si tratta, all'inizio, di volgarizzamenti biblici, per lo più dei Salmi; poi di commenti a testi sacri (liturgici); infine di sermoni. L'originalità di queste opere, anche quando non sono veri volgarizzamenti, è scarsa: tra le fonti predomina l'immane Gregorio Magno, ma è già presente, ad indicare il nuovo clima religioso, san Bernardo. Notano infatti il Woledge e il Clive che in questa attività in lingua volgare hanno un posto predominante i conventi benedettini dell'Inghilterra allora gallicizzata, e quelli cluniacensi della Francia nord-orientale; e notano le tracce della destinazione di questi scritti ad auditori laici o a signore (per lo più badesse) più o meno illustri (in omaggio ad una di queste era già stato composto il famoso Salterio di St.-Albans, che contiene la più antica versione del *Saint Alexis*). Il ruolo dell'Inghilterra è pure notevole nell'ambito dei volgarizzamenti giuridici; la possibilità che l'ambiente culturale trilingue (latino, francese e anglosassone) sia stato particolarmente ricco di stimoli per lo sviluppo della prosa volgare ci pare confermata da ciò che avvenne nella Spagna di Alfonso el Sabio, dove il terzo elemento del trilinguismo era l'arabo.

Si resta nella Francia del nord-est, ma questa volta nelle Corti signorili, per i primi avviamenti della prosa profana, che si possono fissare al periodo 1190-1210. Si sa tutto (o quasi) dei nobiluomini che commissionarono o ispirarono la stesura delle prime prose profane (oltre ad

essere spesso, contemporaneamente, protettori di poeti); ed è facile immaginarli nella lettura o nell'ascolto di queste opere che evitavano loro le difficoltà della decifrazione del latino, quando pure ne fossero capaci. I primi di questi testi appartengono alla storiografia; e in particolare alla storia di Carlomagno, divenuta la storia per eccellenza delle lotte della Cristianità medievale contro l'Islam. La storia di Carlomagno aveva assunto forma epica nelle « chansons de geste », e anzitutto nella *Chanson de Roland*, che l'aveva resa, si può dire, popolare. Ma si può capire che, ad oltre un secolo di distanza dalla prima fioritura delle « chansons », si sia potuta affermare una nuova moda letteraria, che fece leva sulla *Historia Karoli Magni* dello pseudo-Turpino. Questo testo, assai mediocre e quasi in tutto menzognero, si appellava astutamente al desiderio di documentazione geografica e cronistica, sostituendo la minuziosità alla verità; e inoltre accentuava l'interpretazione clericale dell'impresa di Carlomagno, ai danni della grandezza eroica e degli ideali feudali ancora vivissimi nel poema. Ecco perciò moltiplicarsi i volgarizzamenti dello pseudo-Turpino, e sprecarsi (è il termine esatto) le proteste di veridicità da parte dei loro autori.

Religione e crociata erano, in quel secolo, termini complementari; e mentre l'impresa di Carlomagno costituiva un preannuncio, o un simbolo, della lotta di religione, nuove imprese si progettavano e si compievano: prima ancora di Villehardouin, anonimi cronisti stesero (talora direttamente in volgare) narrazioni e descrizioni che vennero inserite nelle *Chroniques d'Outremer*. Ma nel rivolgere i suoi sguardi al passato, l'uomo, specie nel medioevo, non si preoccupa eccessivamente che questo passato sia veritiero; spesso, anzi, il « passato apocrifo » — per dirla con Machado — ha una suggestione più ricca, proprio grazie all'apporto dell'immaginazione e dell'attualità spirituale. Questa osservazione accorcia molto le distanze non solo tra lo pseudo-Turpino, ma persino tra le cronache e le compilazioni arturiane in prosa, strutturate su uno schema, fantasioso, di storia universale. Perché anche ai romanzi « cortesi » toccò di passare dalla forma poetica a quella

prosastica, anzi a distanza di pochi decenni; e a chi abbia sentore dei mille problemi posti dalla letteratura arturiana è noto il ruolo fondamentale che hanno nelle nostre ricerche le compilazioni in prosa, che spesso risalgono a tradizioni non altrimenti attestate. Anche su queste il Woledge e il Clive danno una limpida messa a punto, abbandonando il lettore all'inizio del primo grande secolo della prosa francese, il sec. XIII.

Oltre che alla filologia, i repertori possono dare un apporto prezioso alla storia della filologia. È il primo merito che si deve riconoscere alla *Bibliografia antica dei trovatori* di ELEONORA VINCENTI (Milano-Napoli, Ricciardi, 1963). L'intento della autrice è stato quello di ripercorrere le orme delle indagini sulla letteratura trovadorica nei lunghi anni (dal Rinascimento ai primi dell'Ottocento) che precedono la fondazione di una filologia « scientifica » e sistematica: quella del Raynouard e dei suoi successori. Infatti il Pillet e il Carstens, nella loro fondamentale *Bibliographie der Troubadours* (Halle 1933; se ne attende una riedizione), escludono di proposito la documentazione della fase « prescientifica », con un sacrificio forse trascurabile per il progresso degli studi, ma

notevole per la loro storia. Storia che dal Debenedetti fu tracciata magistralmente per il Cinquecento (*Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino 1911) e abbozzata con sicurezza per i secoli successivi (*Tre secoli di studi provenzali*, in *Provenza e Italia*, Firenze, 1930, pagg. 143-181); e che riguarda, oltre e più che la filologia in senso stretto, lo sviluppo del metodo critico, specie nei riguardi della poesia petrarchesca, di cui i vecchi eruditi cercavano gli incunaboli nelle liriche provenzali.

La Vincenti ha esaminato sino ai minimi particolari le citazioni e i riferimenti trovadorici degli eruditi di questi tre secoli, così da poter precisare quali manoscritti essi abbiano maneggiato, quale conoscenza essi abbiano avuto della letteratura e della lingua di Provenza, quali accorgimenti metodici essi abbiano saputo applicare, quali scopi essi si siano proposti. I risultati più salienti dell'indagine sono esposti in una fitta introduzione, che segue l'ordine cronologico, mentre la vera e propria bibliografia elenca, secondo l'ordine alfabetico dei trovatori, tutti gli accenni alla loro vita e le citazioni di loro versi, con indicazione esatta della loro provenienza da manoscritti e copie.

CESARE SEGRE

## ARTI FIGURATIVE

**Paul Signac**

**al Museo del Louvre a Parigi**

Come fa rilevare Germain Bazin nella lettera che serve da prefazione al catalogo della mostra di Paul Signac, i quadri contemporanei possono entrare al Louvre solo un secolo dopo la nascita del pittore che li ha fatti. È per questa ragione che la retrospettiva del centenario di Signac, nato nel 1863, è stata organizzata a cura del Dipartimento delle pitture del Museo del Louvre, dove attualmente è presentata al pubblico. Sebbene l'importanza della mostra, il numero dei quadri raccolti, l'ottimo catalogo e soprattutto il venerabile luogo dove ha sede l'esposizione tendano

alla consacrazione di Signac come di un Maestro dell'arte moderna, un'analisi critica spregiudicata non può non ridimensionare la portata di Signac. Che fu certamente un tecnico e un appassionato del neo-impressionismo, un seguace del « divisionismo » inaugurato da Seurat, ma in definitiva un pittore eccessivamente accademico e scarsamente poeta.

In ogni caso il nucleo di opere che possono rivestire un'importanza di documentazione storica vertono a mio avviso tra il 1886 e il 1890 lasciando ancora il margine di un decennio agli echi non insignificanti delle scoperte divisioniste, ma è evidente che dopo il 1900 è fino al 1933, anno

della sua morte, Signac non è che un sopravvissuto nel succedersi rapidissimo delle nuove e rivoluzionarie poetiche artistiche.

Nell'ultima esposizione del gruppo degli Impressionisti nel 1886, per la prima volta apparivano opere dipinte unicamente con colori puri, separati, equilibrati e mescolantisi otticamente, secondo un metodo ragionato. Seurat, che fu l'instauratore di questo progresso, mostrava il primo quadro divisionista, tela decisiva: *Una domenica alla Grande Jatte*. Intorno a lui Camille Pissarro col figlio e lo stesso Signac esponevano tele dipinte con una tecnica simile. Con questo nuovo procedimento cominciava quel processo di solidificazione dell'Impressionismo che sfocerà nella ricerca cubista e futurista, e quel desiderio di fissare razionalmente, in una specie di calma classica, l'inquietudine soggettiva della « sensazione » impressionista.

Il gruppo dei neo-impressionisti appare subito legato con i poeti simbolisti dell'epoca, in particolare con Mallarmé, con cui hanno in comune l'esigenza di procedere al recupero di definizioni poetiche essenziali e immutabili. Come scrive Gustave Kahn, poeta difensore dei neo-impressionisti: « I punti colorati e giustapposti permisero loro di seguire più esattamente le tenuità della luce e dei suoi effetti; essi predilessero le campagne calme, le acque meno agitate, e vollero restituire al paesaggio non solo la precisione atmosferica, ma la silhouette della giornata ». Questa silhouette altro non è che la definizione formale semplificata dalla luce in grandi masse dal rigore geometrico. Contrariamente a Seurat per cui questa semplificazione ha un valore assoluto, quasi una versione moderna della serenità di Piero della Francesca, Signac rivela subito una minor classe in una sovrabbondanza di particolari e di motivi, di « code » descrittive che via via degenereranno in composizioni di fiabesco settecentesco con sgarbiante effetto decorativo.

Nelle tele migliori tra l'86 e il '90, sebbene questo lato pittoresco tendesse sempre a creare come uno squilibrio all'interno del disegno generale del quadro, una luce marina, chiara, quasi

bianca, vagamente metallica, un « *plen air* » riverberante tra cielo infinito, mare aperto e terra arida, con la curva perfetta delle insenature e il gioco sfaccettato delle rocce, creava un attimo di sospensione poetica e lo stimolo di un'idea a quell'epoca veramente sconvolgente. Esiste poi un quadro singolarissimo, il « *Ritratto di Fénelon* sullo smalto di un fondo ritmico di misure e di angoli, di toni e di tinte » del '90 che, appunto in virtù di un fondo tutto a spirali astratte, anticipa di un ventennio almeno le ricerche di un Balla e di altri futuristi. Questa era forse la direzione in cui, se i tempi fossero stati maturi e Signac un artista veramente autonomo e precursore, avrebbe potuto svilupparsi il calcolo astratto della sua concezione pittorica e formale.

Con uno strumento scientifico fra le mani Seurat è diventato un grande e sensibilissimo poeta, Signac un meticoloso stilista. Non se l'è sentita di intraprendere da solo una via di astrazione delle forme e dei colori, sia pure in funzione decorativa e di fondale, perché nonostante tutto, come annotò nel suo taccuino l'anno stesso della sua morte, le sue simpatie erano per i « grandi pazienti come Cézanne e Seurat, che danno splendore a un semplice muro, a un povero cespuglio d'erba, con l'osservazione, l'esecuzione, il grado, e il contrasto ».

## Mostre di Kurt Schwitters a Milano e a Roma

Ogni momento culturale creativo mette in evidenza personalità precedenti, si riallaccia all'opera di artisti fino allora, magari, sconosciuti o quasi e li fa diventare precursori, Maestri. Nelle arti figurative sta accadendo che il neodadaismo attuale, specialmente nella sua tecnica del collage, ha richiamato l'attenzione di tutti sulla figura di un grande artista tedesco morto in Inghilterra nel 1948, Kurt Schwitters. Dopo il riconoscimento di Mondrian e di Pollock, dopo le soluzioni della geometria e della pittura d'azione, ecco alla ribalta

un artista che da vivo non ebbe riconoscimenti e il cui rapporto col mondo fu soprattutto di incomprendimento e di scherno. Eppure per tutta la vita egli ebbe come la sicurezza che un giorno il suo lavoro avrebbe rappresentato un punto di riferimento capitale nello svolgimento dell'arte moderna. Scrive lui stesso: «Io so che sono importante come fattore di sviluppo dell'arte e che resterò importante in tutti i tempi. Io dico questo espressamente, perché poi non si dica: "Quel povero uomo non sapeva neanche quanto era importante". No, non sono né stupido né timido. Io so esattamente che per me e per tutte le altre importanti personalità del movimento astratto, verrà il grande periodo durante il quale influenzeremo una generazione intera; solamente temo che io personalmente non potrò assistervi e per questo colleziono, aggiungo poema a poema, schizzo su schizzo e quadro su quadro, tutto imballato con cura e firmato, disperso in più posti per evitare il pericolo del fuoco e così nascosto, non sarà trovato dai ladri. Questa è la mia eredità, che io lascio al mondo, al quale non serbo rancore, se oggi ancora non riesce a comprendermi».

All'opera di questo artista la Galleria Toninelli di Milano e la Galleria Marlborough di Roma dedicano contemporaneamente una grande mostra. Il pubblico italiano, che nel '60 alla Biennale di Venezia ebbe occasione di prendere contatto con l'opera di Schwitters, non deve mancare questa opportunità, di grande valore se gli preme rendersi conto dei risultati a cui è giunto il fondatore di quel collage dadaista che oggi sta ottenendo nuovi sviluppi con i giovani americani e Rauschenberg in particolare. Il fine di Schwitters è di combinare arte e non-arte, di «mettere brandelli di prosa nelle poesie, immagini di scarto nelle pitture, scegliendo deliberatamente materiali scadenti o pessimi per creare opere d'arte e così via di seguito». Questo programma, che oggi può trovare se non adesione da parte del pubblico, almeno un certo disinvolto interesse, fu scritto alla fine

del 1918, quando veramente si può dire che non esistesse sulla faccia della terra una persona preparata ad una simile eventualità.

In effetti l'idea di Schwitters precorse l'opera e nel 1918 non era stato eseguito ancora un solo quadro con quegli ingredienti che in seguito sostituiranno i suoi collages e montages: parti di macchinario, pezzi di merletto, carta e stracci, ruote, catene, scatole di latta, fotografie, sigarette, reti metalliche, ecc. Il collage, in verità era già stato inventato dai cubisti, Picasso e Braque, ma in tutt'altro senso e poi con materiali molto più limitati: in loro si trattava soprattutto di una battuta di spirito, oppure di un elemento che una volta assunto nel quadro perdeva la sua carica di realtà per diventare un puro e semplice dato plastico. Invece in Schwitters il relitto, pur assumendo la sua funzione plastica, non perde la sua suggestione di cosa della vita, di materia che è quello che è perché ha subito un suo ciclo di esistenza. Il quadro diventa così come un magnete che attrae e recupera brandelli di quella infinita molteplicità di oggetti che corrisponde all'infinita molteplicità di gesti e di emozioni dell'uomo. L'ambizione di Schwitters è di utilizzare la vita, tutto della vita per farne opera d'arte.

Fare il pittore per Schwitters non è stata una scelta o una vocazione legata a un'affinità del suo carattere con una tecnica particolare. Questo sconcerta coloro che avvicinano un quadro perché hanno coltivato il gusto e l'abitudine dell'espressione pittorica. Schwitters si è trovato a manifestarsi con quella sua personale tecnica artistica perché la più rispondente alla sua esigenza di svolgere un'attività che fosse la rivelazione della sua esperienza di vita «come artista». Le opere di Schwitters danno una strana sensazione di profondità e dico strana perché non si riesce a individuare quali sono gli elementi plastici strutturali di questa profondità. In realtà lo spazio non era, per Schwitters, un problema plastico, ma un problema implicito in quel suo modo di mettersi in rapporto col mondo senza presupporre

che questo avesse un significato da cogliere. Per cui, se per Picasso e per il Cubismo si è parlato di una quarta dimensione, ciò va inteso in senso teorico e intellettualistico; in Schwitters invece la dimensione temporale esiste in termini concreti, per la totale rispondenza dell'opera all'immediata sperimentazione della vita. In questo senso

Schwitters parla continuamente di sé come di un artista (non come pittore o scultore o poeta o saggista) poiché per lui l'artista è colui che è capace di mantenersi in relazione con le forze vive e autentiche della vita prescindendo da qualsiasi categoria che le garantisca di un significato specificamente spirituale e formulabile.

CARLA LONZI

## TEATRO

### Vita di Galileo

La straordinaria forza drammatica che scaturisce da un testo come il *Galileo* di Brecht deriva dalla impostazione serena del protagonista, da questo coglierne gli interessi umani, vivi, reali di uomo visto in una dimensione esatta, non agiografica, sempre critica e presente.

I due momenti diversi della elaborazione della opera e il conseguente mutamento dei punti di vista si avvertono nella sua strutturazione ma, si può dire, in maniera positiva. Nella prima stesura — terminata nel 1939 durante l'esilio di Brecht in Danimarca — l'impegno era teso a rendere il senso della resistenza passiva come mezzo per continuare nella ricerca, nel più alto interesse della Scienza; nella seconda — terminata negli USA nel 1945 — l'impegno, nell'orrore della responsabilità che una scienza disumanizzata nell'idolatria si era assunta dopo la bomba di Hiroshima, era invece la condanna dell'abiuria: «se gli uomini di scienza non reagiscono alla intimidazione dei potenti egoisti e si limitano ad accumulare sapere per sapere, la scienza può rimanere fiaccata per sempre ed ogni nuova macchina non sarà che fonte di nuovi triboli per l'uomo. E quando con l'andar del tempo avrete scoperto tutto lo scopribile, il vostro progresso non sarà che un progressivo allontanamento dall'umanità».

Questi due momenti si realizzano nell'ampio ritratto dell'uomo, attuano quel senso autonomo

della rappresentazione che è al tempo stesso ricerca di una ragione soggettiva e di una ragione oggettiva per cui le azioni e i pensieri del Galilei sono sempre accompagnati da un giudizio, sicché l'immedesimazione non avviene mai e sempre restano disgiunti azione e riflessione. Si evidenzia in tal modo l'estraneazione necessaria a collegare e a capire, a conoscere e trasformare la realtà.

La grande immagine del secolo è resa da Brecht in maniera chiarissima: e di fronte c'è la consapevolezza di una vita serena, la certa struttura di un uomo che vuol vivere per conoscere. Sono rappresentati i giorni della sua vita a Padova, i suoi espedienti geniali, come la consegna della sua nuova invenzione, il cannocchiale, ai potenti della Repubblica Veneta, le sue deluse speranze per la Corte Medicea, la sua vittoria al Collegio Romano, la condanna dell'Inquisizione; l'abiuria. Gli avvenimenti si succedono in sequenze concluse, in capitoli densi di situazioni sempre legati al protagonista. E al tempo stesso legati ad un giudizio critico che non permette mai al racconto di diventare soggettivo. La storia corre lungo il crinale dell'epica, si affolla di personaggi, figure tipiche che colgono sempre il senso del tempo: il procuratore Priuli, il teologo, il matematico e il filosofo della Corte Medicea, il vecchissimo cardinale del Collegio Romano, il cardinale Belarmino, Papa Urbano. Trent'anni dura questa corsa attraverso i giorni della vita di Galileo. L'uomo è sempre presente: è visto in tutta la sua dimensione di non-eroe, di non resistente: « Sven-

turata la terra che ha bisogno di eroi». Si sente in ogni piega del discorso di Brecht l'ansia della ragione, il limpido squarcio di una analisi materialistica, volta a chiarire, a comprendere, a spiegare gli atteggiamenti. Forse per questo motivo restano in ombra, nel suo Galileo gli aspetti della sua fede religiosa, i suoi tormenti per l'accusa di agire contro la Chiesa e si evidenziano gli aspetti altrettanto decisi della sua natura sensuale e libera (« il pensiero stesso, in lui, — dice Papa Urbano VIII — è una manifestazione di sensualità »).

Il segno della rappresentazione di Brecht è teso a risarcire la storia dei suoi momenti razionali e l'uomo della sua fede nel sicuro progredire della ragione. « Finché l'umanità continuerà a brancolare nella sua nebbia millenaria di superstizione e di venerande sentenze, finché sarà troppo ignorante per sviluppare le sue proprie energie, non sarà nemmeno capace di sviluppare le energie della natura che le vengono svelate ».

Giorgio Strehler nell'allestire *Vita di Galileo* ha sempre tenuto presente questo spirito laico, questo segno di una età che vuole ritrovare il suo umanesimo ed ha scandito i capitoli con chiarezza didascalica, con semplicità di impianto, con rigore di scena. La sua regia si è qui essenzializzata, spoglia da ogni ricerca formalistica; ciascun elemento è visto in funzione dei personaggi: pochi oggetti caricano la scenografia di Luciano Damiani, prevalente nei toni chiari come già ammirammo ne *L'anima buona di Sezuan*. L'assenza di ombra consegue la piena luce su ogni elemento espressivo a meglio rendere ogni personaggio totalmente, per restituirci di ognuno la sua immagine più verosimile. Strehler ha voluto costruire il *Galileo* come un ragionamento, intessuto su scarni elementi di base. Se ne è allontanato solo nella scena del Carnevale, volutamente, crediamo, quasi a sottolineare il tono popolare delle manifestazioni di chi si appresta a smantellare una credenza religiosa, contrapponendole un nuovo mito: « Ecco Galileo Galilei, l'ammazza-Bibbia ».

La recitazione di Tino Buazzelli (che ci sembra richiami più quella di Charles Laughton che quella di Ernst Büsch) risponde pienamente a queste ragioni di impostazione; ha un ritmo preciso, si dipana moderna, persuasiva, aggressiva: è la sua più matura prova di attore, di grande attore, interprete sufficientemente distaccato e critico e, al tempo stesso, collegato con una tradizione italiana, corposa e violenta.

## Le mani sporche

Dopo il lungo periodo di silenzio che ha tenuto lontano dalle scene drammatiche il lavoro di Sartre (rappresentato la prima volta a Parigi nel 1948), la *prova di appello* costituita da questa edizione italiana de *Le mani sporche* diretta da Gianfranco De Bosio e interpretata dalla Compagnia del Teatro Stabile di Torino, se giustifica un interesse dialettico per l'opera teatrale di Sartre non sembra fornisca elementi tali da variare il giudizio, sostanzialmente negativo che, proprio strutturalmente, l'opera costringe a dare come impalco teatrale e come esempio di un teatro ideologico.

È chiaro che le ragioni di conflitto tra gli antagonisti del dramma, Hugo e Hoederer se prese a simbolo di una diversa concezione del mondo, rispecchiano una configurazione quanto meno romantica che il teatro ideologico-epico ha superato e rientrano con tutto il loro bagaglio di psicologismo in un teatro anacronisticamente ottocentesco. Anche se la sottile percezione dialettica della situazione ha permesso a Sartre di individuare una serie di proposizioni esatte, di trasferire la propria esperienza dentro ciascuno dei due personaggi si da giungere ad impastare entrambi di verità e ragione al limite dei torti e degli errori compiuti.

Ha scritto Simone de Beauvoir nel terzo volume delle sue memorie *La force des choses*, a ricordo dei giorni della rappresentazione parigina de *Les mains sales*: « Come in *Morts sans sépulture* l'ego-

centrico ed orgoglioso Henri è dominato moralmente dal comunista greco, così nelle *Mains sales* la simpatia di Sartre va ad Hoederer. Hugo si decide a uccidere per provare a se stesso che ne è capace, senza sapere se Walter ha ragione contro Hoederer. In seguito preferisce rivendicare questo atto avventato malgrado i suoi compagni gli abbiano chiesto di tacere. Il suo torto è lampante». In realtà questo «torto lampante» non è denunciato con altrettanta chiarezza. Hugo continua a restare dentro le pieghe di un personaggio demussettiano, dolce anche nella ribellione, ironico nelle reazioni: («per una volta, hai ragione, esimio compagno: l'appetito io non so cosa sia. Se tu avessi visto la fosfatina di quando ero piccolo... ne lasciavo sempre la metà, che sperperol allora mi aprivano la bocca e mi dicevano: un cucchiaino per papà, un cucchiaino per mamma, un cucchiaino per la zia Anna, e mi cacciavano il cucchiaino fino in gola. E io crescevo, sissignori, ma non ingrassavo...»); esatto nell'individuare un certo mondo, a suo modo affascinante, dell'infanzia, ricercando piccoli dettagli nella memoria; rigorosamente veri per una descrizione di classe. La stessa intelligente chiarezza, rapida e rievocativa che scorgiamo nelle pagine autobiografiche di *Les Mots*, quando Sartre vi descrive l'infanzia «dans la famille la plus unie dans le plus beau pays du monde».

L'equivoco di una identificazione tra Sartre e Hugo — nonostante le dichiarate simpatie per Hoederer — configura il segno di una ambiguità irrazionale che non si riesce a superare anche in questa nuova edizione, qua e là ritoccata, del testo: sottintende uno schematismo superficiale, nelle azioni rappresentate, quasi un voler mitizzare le ragioni di un «giovane eroe». Del resto il dramma di Sartre comincia retrospettivamente, come un lungo racconto di Hugo, una confessione che deforma fatti, gesti, personaggi ed azioni dando a tutti il valore, soggettivo, di un ricordo. Precede il suo gesto finale, di individuo che esce di scena volontariamente per non sopravvivere. La moderna costruzione del personaggio Grosz de *Il*

*diavolo e il buon Dio* è lontana; dialettica, irrisione, disprezzo per le definizioni costruivano un personaggio concluso, moderno, alle soglie dell'età della ragione. Ne *Le mani sporche* quel che sfugge a Sartre è proprio il valore particolare dell'epoca che rievoca, il significato nuovo di una più maturata età razionale, che si affaccia dopo la notte nazista. Mancando la prospettiva il discorso si impoverisce.

Non difettano, soprattutto nella seconda parte, riferimenti al comportamento morale, a quell'etica del conflitto tra sfera individuale e storia che sono alla base della *Critique de la raison dialectique*, e i dialoghi tra Hugo — la idealità — e Hoederer — la praxis — si accendono di appassionate, lucide proposizioni, sino a scambiarsi, per meglio comprovarne la complementarità, i punti di partenza e rendere meno schematici gli antagonismi. Ma alla struttura del dramma di Sartre nuoce la fragile impostazione dei personaggi e soprattutto una certa tessitura romantica, peraltro non giustificata come ne *I sequestrati di Altona*, dove la dolce follia di Frantz, la delusa scoperta di una realtà distrutta perpetua, per sopravvivere, le illusioni romantiche nella esigenza storica di una nemesis ultra-romantica propostaci dal nazismo, e perciò stesso, storica. Qui la fragile contrapposizione di Hugo e Hoederer e di Jessica e Olga appare anacronistica, ingenua quanto meno.

Il giudizio consegue. La messinscena di Gianfranco De Bosio non ha saputo operare una scelta: è apparsa inadeguata ad esprimere — nonostante le dichiarate intenzioni — i significati simbolici di una narrazione ideologica. Lo schematismo, ad esempio, con cui ha reso il personaggio di Jessica, così vacuo e irritante, appare immotivato. Invece di attuare un'operazione di verifica sembra essersi accontentato di una affrettata rilettura del testo, vanificando in ciò la stessa proposta di appello. Gianni Santuccio è stato — nei limiti di questa interpretazione — un ottimo Hoederer, sempre aderente ad una ricerca antiretorica; Giulio Bosetti ha dato un disegno, abbastanza schematico, dell'eroe fragile e pallido che è Hugo.

EDOARDO BRUNO

# MUSICA

## Opere nuove di oggi

Giorni or sono in una riunione di dirigenti dei maggiori teatri lirici furono esposte le solite opinioni intorno alle opere contemporanee: e diciamo «solite» perché sono oramai decine d'anni che coteste opinioni entrano di prepotenza nelle discussioni, inalterate, e probabilmente inalterabili, nella forma e nella sostanza: nascono da mentalità diverse se non addirittura opposte e danno luogo a risoluzioni che non risolvono perché le difficoltà di vita per le opere nuove consistono nell'indifferenza con la quale vengono attese, e la mancanza d'interesse con la quale vengono accolte: ed è chiaro che indifferenza e disinteresse nascono dai richiami nuovi del cinematografo e della televisione, dalla invadenza soffocatoria dell'industria canzonistica, dal bisogno di tanti milioni di giovani di tutti i paesi del mondo di sottoporsi alla ossessione dei ritmi costanti, delle parole prive di senso e alterate negli accenti, degli urli che raggiungono il tetto della esasperazione folle, delle frustate sonore che eccitano gli spettatori fino al punto di farli attori di azioni violente e di distruzioni inconcepibili: sicché molti ragazzi che entrano nelle sale di spettacolo nell'abito immacolato del buon figlio di famiglia ne escono teppisti frenetici e arroganti, capaci di entrare nel mondo sempre più vasto della criminalità.

La riunione alla quale ci riferiamo ebbe, tuttavia, una risoluzione inattesa: il pubblico non viene a noi? ebbene, andiamo noi verso il pubblico: furono fatti i conti nelle tasche delle commedie musicali, degli spettacoli compositi dove la freddezza recente e il canzonismo recentissimo si spalleggiano a vicenda, e fu deliberato di invitare alcuni compositori, librettisti, registi, sceneggiatori, ecc. perché tentino di dar vita ad uno spettacolo dove le esigenze liriche vengano accantonate per far posto ai gusti oggi correnti. Se si pensa che una bella commedia quale *Pigmalione* di Shaw non ha mai interessato quanto la modesta e brutta *My fair Lady* che da essa ha origine; vien

fatto di cercare rifugio proprio in casa del nemico, abbandonare il canto per adottare l'urlo, subire la monotonia ritmica buttando a mare varietà e imprevedibilità. Tuttavia la risoluzione che prevede una gradualità di applicazione, la partenza da sondaggi prudenti, già rivelava l'intenzione di pilotare poeti e musicisti verso i porti sicuri del successo economico distogliendoli dalla produzione oggi corrente ricca spesso di intenzioni, decorosamente se non elegantemente vestita, tuttavia quasi sempre professorale e scialba, e intenzionalmente prodotta come passaporto per la immortalità. Opere che hanno assorbito anni di lavoro, in partiture curate nei particolari minuti, corrette e precise, confortate da calligrafie autografe che traboccano tenerezza e affetto paterni, condannate quasi tutte all'ombra dei cassette, allorché appaiono nella realizzazione scenica sono votate soltanto al successo di stima e lasciano il tempo ai modelli dai quali derivano; ché sono imitazioni scialbe di opere stanche, un lungo seguito di melismi che l'orecchio percepisce appena e che la memoria si guarda bene dal registrare.

Si può dire che quanto soprattutto colpisce in molte delle opere di oggi è la mancanza della ragion d'essere teatrale: letterariamente sono quasi sempre scialbe, e realizzate in tal modo che anche quando derivano da opere teatrali fortunate, perdono nell'incontro con la musica il mordente dell'azione, e, quel che è peggio, la chiarezza e l'evidenza drammatica, l'emotività incantevole che è propria del buon Teatro lirico: la musica cioè non è più il coefficiente che esalta e chiarifica, che approfondisce il liricismo e il dinamismo, che fa suo, inquadrandolo nelle sue leggi, il dramma; ed è, cotesto, un male comune a quasi tutte le opere quale sia il genere di musica che esibiscono: quelle che tentano le vie nuove o quelle che ricalcano le orme già note. Vero è che qualche cosa è stato creato negli ultimi cinquant'anni, ma non si può certo dire che a oltre metà del suo cammino il secolo ventesimo riesca a mettere in fila molte

opere liriche il cui ascolto sia richiesto con la urgenza del « pronto soccorso » spirituale.

Questa premessa era necessaria dovendo parlare de *L'Ultimo Selvaggio* recentissima opera di Gian Carlo Menotti del quale abbiamo già ammirato il senso del teatro e la capacità di impostare le sue creazioni drammatiche nelle prospettive necessarie perché interessino lo spettatore. Anche questa volta, con questa che è opera comica, Menotti ha colto nel segno della teatralità, ché la satira di certi aspetti della vita ha saputo essere efficace e divertente. Senza entrare nel merito musicale una cosa è certa: che il pubblico è uscito dal teatro con l'intenzione di consigliare gli amici ad andarci, ed infatti nessuno ha sbadigliato e l'ilarità è esplosa felicemente qua e là come la rivelazione di un anacronismo. Musicalmente tutti sappiamo cosa sia Menotti e certo non attendiamo da lui le rivelazioni che finora ha tenuto gelosamente nascoste; abilità ne ha molta e anche coraggio specie quando riesce, nel secondo atto, a creare sopra un felice motivo di danza un concertato di vivacità e brillantezza evidenti grazie

alla felice prospettiva drammatica che nasce dalla complessità contrappuntistica. È un esempio, codesto, delle possibilità che si offrono all'opera lirica, solo che si sappia tener conto delle esigenze della costruzione e delle proporzioni. Meno viva l'opera negli episodi lirici che risultano spesso decorativi e perciò inutili; il finale del primo atto, ad esempio, è appesantito da una romanza del protagonista: e questa romanza, arrivando ad azione drammatica ormai conclusa, risulta fastidiosa nella sua superfluità. Questa opera, che la critica francese ha accolto con ostilità, va considerata positiva dal punto di vista ricreativo: abbiamo già detto che il pubblico l'ha accolta con calore perché si è divertito e questo è un merito, certamente.

Tuttavia noi pensiamo che il teatro con musica debba avere aspetti nuovi: far proprie le tendenze che i vari musicisti hanno confortato con composizioni significative e attingere dal clima che qualifica le nuove strutture teatrali, le nuove prospettive drammatiche. È quanto ci attendiamo con fiducia più che con speranza.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### Cinema «Sindacale»

Se l'ultimo — a mia conoscenza — film di Joseph Losey non avesse altro merito da quello di ripresentare uno dei migliori racconti del primo dopoguerra, esisterebbe già una ragione per segnalarlo all'attenzione degli spettatori quando esso, come dovrebbe, verrà esposto in Italia. Del racconto è autore ROBIN MAUGHAM, uno scrittore inglese non molto conosciuto da noi: e s'intitola, come oggi il film, *The servant* («Il domestico»). Me lo indicò premurosamente nel '49 Emilio Cecchi e nel '50 venne tradotto in italiano per l'editore Garzanti. Il film, che da qualche settimana tiene il cartellone ai Champs Elysées, riscuote un crescente successo ed è, senza forse, la novità migliore della stagione cinematografica a Parigi.

Esso appartiene a quel genere di lavori in sordina, crudelmente ovattati, così tipico della produzione inglese e, si dice, non troppo apprezzato a Londra: dove — e ne stupiscono certi amici italiani — i nostri film ricevono ancora un'accoglienza che non ha conosciuto flessioni dal tempo del vecchio neorealismo postbellico.

Il trattamento operato dal Losey mi è sembrato un esempio di come un regista di talento sappia intendere non solo la lettera di un testo ma penetrarne in profondità le intenzioni sino a superare l'intensità della pagina: a riprova di quanto un particolar soggetto d'indagine psicologica possa talvolta avvantaggiarsi del racconto per immagini, spesso più diretto della parola a sorprendere nel linguaggio delle cose il trascorrere da causa ad effetto. Né, per raggiungere tali risultati è indi-

spensabile un pesante arbitrio innovatore, la tecnica dei nessi rivoluzionati, i dialoghi informi. I mezzi del Losey, seppur più incalzanti di quelli del Maugham, sono, in sostanza, tradizionali, ma il ritmo del narrare è tanto stretto da far toccare con mano l'efficienza di indicazioni che alla penna costerebbero o lunghi giri di frase o mutilati baleni: chi è avvezzo a servirsene professionalmente non può reprimere una punta d'invidia per chi dispone di una sintassi così privilegiata.

Gli eventuali e memori lettori di Robin Maugham conoscono il tema del suo piccolo romanzo: un tema ancor oggi attuale e universale, ma che trova, nel sottofondo del costume inglese, sempre un po' cronologicamente addiietro nei confronti del residuo Occidente, un paradigma morden-tissimo. La difficoltà del rapporto fra il borghese che esige di essere servito nella pratica quotidiana e il lavoratore che accetta di servirlo, fa parte ormai di una commedia recitata da attrici: donde il tono leggero, umoristico, a strilli isterici, dei soliti scontri fra « padrona » e cameriera. Fra costoro possono perpetrarsi le più nere nequizie, il registro non cambierà e tutto si concluderà con rispostacce, sbattute di porta, gemiti indignati, da giocare in chiave comica.

La scena muta in modo fondamentale nel clima britannico dove può succedere che i protagonisti siano uomini; e dove l'istituzione non ancor tramontata del giovin signore con appartamento da scapolo elegante, richiede l'intervento dell'ac-corto « valet », devoto ma alquanto autonomo compagno del suo padrone: non per nulla il vecchio Woodehouse dedicava le sue cure al carattere di Jeeves, rispettoso e critico protettore del suo signorino. In casi simili il rapporto convenzionale diviene oggi qualcosa di ibrido, un'esca allo sviluppo di una ostilità cruda e drammatica: e gli scatenamenti alla Genet son rose e fiori, al paragone.

In altri termini: finché il borghese e il proletario asservito delegano le loro ragioni a femminette, la lotta di classe è marginale. Solo quando essi si affrontano in prima persona le responsabilità reciproche si fanno tese e minacciose. Ciò avviene puntualmente nelle pagine scritte e filmate di

*The servant*, dove un nobile ragazzone ha deciso di stabilirsi a Chelsea, in uno di quei palazzetti discreti che è così piacevole abitare quando si disponga di un bel po' di denaro. Trovata la casa, egli si limita a stenderci una sdraio, tutto il resto, restauri, arredamento, è di là da venire. Nella prima scena del film, eccolo addormentato su quel letto di fortuna: dal sonno quasi fulminato come da morte subitanea. In questa forma egli si offre allo sguardo di Barrett, il « valet » che un'agenzia di collocamento gli ha mandato. È costui, un giovane di civile aspetto, modestamente vestito, correttissimo, con un nonnulla di volgare nella persona, ma niente affatto ripugnante, quale lo descrive il Maugham nel suo racconto. Qui sta una prima vittoria del regista sul testo: siamo negli anni sessanta, non è più il tempo che il *villain* portava in faccia i segni delle sue tare, a salvaguardia di chi lo incontrava. Il più sospettoso borghese potrebbe fidarsi di questo cittadino bruno, di snella corporatura, dai lineamenti regolari e quasi simpatici.

Per un lungo minuto Barrett osserva il dormiente: poi, secondo le buone regole del servitore discreto, tossicchia. Il *gentleman* si sveglia ma non pare stupito di trovarsi dinanzi uno sconosciuto: bonomia, neghittosità? Si ricorda dell'agenzia e rivolge all'uomo qualche breve domanda, informa che altri due candidati già presentatisi « non gli convenivano ». Sa cucinare, Barrett? Sissignore, anzi ci ha passione. L'accordo è concluso.

Il giovane Tony ha una sua ragazza, una *young lady* della sua classe a cui confida certi suoi grandi progetti di architetto: partirà per il sud America, costruirà nella giungla tre intere città. Intanto non si cura né punto né poco della sistemazione dell'appartamento, lasciandone la cura a Barrett che, felice sorpresa, ha un gusto eccellente. Intelligente, premuroso, egli intende a meraviglia i desideri del padrone, li previene, li perfeziona. Chi non ne sarebbe incantato? Servito di tutto punto, rallegrato ogni giorno da una nuova abilità del « valet », Tony viene sospinto automaticamente sulla china del suo vizio predominante, la pigrizia, il lasciarsi andare al piacere della vita irresponsabile, alle *revasseries* in poltrona, sul ritmo

di un *long playing*, accanto al bicchiere del brandy. In una specie d'infanzia ritrovata — o di precoce senilità — egli si fa coccolare, colazione a letto, pranzo in casa, Barrett è un ottimo cuoco. Fin qui il portamento del servo non suscita nello spettatore il minimo sospetto di prave intenzioni.

È la giovane Sally ad avvertire che qualcosa non va nel rapporto Tony-Barrett: se ne accorge il giorno che costui entra senza bussare nel salotto dove i due fidanzati stanno abbracciandosi. Richiamato all'ordine, l'uomo si scusa umilmente, ma ormai ravvisa nella ragazza una nemica della sua ascendenza sul padrone e d'ora innanzi non trascurerà alcun mezzo per allontanarla dalla casa dove egli si rende sempre più indispensabile: infatti al solo pensiero di perderlo Tony si sente sgomento. Sono piccoli episodi, gesti di ostilità sorniona, sguardi aguzzi, frasi smozzicate. A questo punto ci si sente presi da un brivido di *suspense*: che cosa vuole l'ambiguo servitore, qual è il suo piano? È diligente, attento, ingegnoso, non ruba, non si ubriaca, la libertà concessagli gli basta: e con un padrone giovane l'ipotesi di raggiri a fini testamentari non regge. Che cosa spera, insomma? Se ne ha una vaga idea se ci si ricorda, come a me è accaduto, di un capitolo del vecchio *La macchina per esplorare il tempo* di WELLS: dove l'incauto inventore piombava in un futuro abitato da creature raffinate e incoscienti mentre nel sottosuolo miriadi di lividi « morlocchi » operai provvedono al loro benessere per poi divorarselo. In fondo il significato simbolico di questo racconto di fantascienza avanti lettera non differisce dalle intenzioni di *The servant* che per la carica di realtà attuale di quest'ultimo: scienza del costume psicologicamente controllato in luogo di fantascienza. La diversità di condizione, l'arcaico privilegio padronale esercitato sui gesti del lavoro casalingo generano da un lato una falsa sicurezza, dall'altro odio allo stato puro, bisogno di una qualunque vendetta che quasi esclude il caso singolo e la causa determinante. Come una cieca talpa, il servo tasta il terreno e trova il suo scopo, il suo premio, nell'avvilimento del privilegiato, raggiungendo così una abietta superiorità. Soltanto lui ha cervello e mani capaci di creare il benessere di cui l'altro non sa fare a meno. Paghì dunque,

costui, col suo corpo e con la sua anima, cadendo in tutte le trappole che il « valet » gli tende: la piccola prostituta che gli mette in casa e che sostituirà la raffinata Sally, l'abitudine all'alcool, infine la droga e la contaminazione sociale.

Era davvero, il Barrett del film, un malvagio in partenza come il Barrett di Maugham? Nella sua frenesia di dominio sul padrone non è da ravvisarsi, putrefatto, il legame di affettuosa devozione che un tempo univa il domestico al nucleo familiare presso cui consumava la vita? Addottrinato alla scuola degli offices è Barrett a rispettare il rito del servizio signorile, a crederci: in fondo Tony se ne infischia, pur di fare i suoi comodi e scaricare sul « valet » ogni pensiero. Passionale l'uno, scettico l'altro: chi dei due, allora, è il corruttore?

Il regista raggiunge uno dei suoi maggiori effetti nella scena del bar: quando il servo, licenziato in tronco per esser stato sorpreso con la sguardinella nel letto del signore, tenta, in un incontro semifortuito, di giustificarsi per essere riassunto. Non che ci sperì: se n'è andato con strafottenza, rinfacciando al padrone l'intrigo con la servetta e sbattendo la porta. Ma nella sua umiltà balena, a tratti, una diabolica scintilla: vuoi vedere che questo babbeo non può davvero fare a meno di me e finge di credermi? Tony, seduto a un paio di metri di distanza allo stesso banco di zinco (i due non si guardano) sta immoto e non risponde: ma si capisce bene che è già vinto e definitivamente succubo.

Il resto, lo slittamento giù per gli scivoli più lubrificati della degradazione eccede in teatralità: qui il testo narrativo è più sorvegliato e discreto. Ormai compagni di bagordi, i due s'incanagliano giocando, rissando e chi comanda è sempre Barrett che raggiunge il pieno della sua vendetta nel bacio ricambiato a Sally, accorsa ancora una volta per tentar di salvare l'uomo che ama. La crapula continuerà: non ne sarà lordata anche lei? Peccato che la lezione sia un po' greve e, nelle ultime sequenze, piuttosto banale: ma l'argomento, così frugato dalla camera, è di una novità che lo stesso Maugham non aveva creduto di toccare.

ANNA BANTI

Questo il «Sommario» del

# TERZO PROGRAMMA

n. 2 - 1964

## PROBLEMI DI ATTUALITÀ

- I problemi dell'archeologia *di Sabatino Moscati*
- Chiesa e colonialismo *di Alfonso Prandi*

## STUDI CRITICI

- Italo Svevo *di Geno Pampaloni*
- Breve storia del costituzionalismo *di Nicola Matteucci*
- Storia del partito moderno *di Umberto Segre*

## DIBATTITI E TESTIMONIANZE

- La letteratura e gli anni del benessere *di Giacinto Spagnoletti*

## MUSICA

- Ricorsi medievalistici nella musica del Novecento *di Guido Baggiani e Boris Porena*
- Ricordo di Paul Hindemith *di Guido Turchi*

## TESTI SCRITTI, TRADOTTI O ADATTATI PER LA RADIO

- Tre divertimenti per l'orecchio *di Jean Tardieu*
- Geza de Varsany *di Franz Werfel*

## CRONACHE

- Giulio Cattaneo: *Giovanni Verga* *di G. P.*
- Christopher Marlowe *di Carlo Izzo*
- Gli scrittori americani a Parigi negli anni venti: nuove interpretazioni *di Angela Bianchini*
- Ricordo di V. Arangio Ruiz e A. Von Stauffenberg *di Santo Mazzarino*
- Istituzioni culturali francesi in Italia *di Raffaele Scalamandrè*
- *Vita di Galileo* di Brecht nella realizzazione di Strehler *di Sandro De Feo*
- Sicilia di Germi *di Giambattista Cavallaro*

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