

***L' APPRODO  
LETTERARIO***

***28***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 28 Anno IX, Ottobre - Dicembre 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. 28 (nuova serie) - Anno X - Ottobre-Dicembre 1964

GABRIELE BALDINI	<i>Le origini della critica shakespeariana</i>	pag. 3
DIEGO VALERI	<i>Traduzioni di poesie francesi</i>	» 17
SEBASTIANO ADDAMO	<i>La mucca nel campo di grano</i> (racconto)	» 29
MARIO LUZI	<i>Per la lettura di Andromaque</i>	» 35
ROBERTO TASSI	<i>Graham Sutherland</i>	» 45
GIOVANNI GIUDICI	<i>Poesie</i>	» 57
FRANCO GAVAZZENI	<i>I cinquant'anni dei poemi lirici</i>	» 64

### LE IDEE CONTEMPORANEE

ANDREA ZANZOTTO	<i>Fantasia vecchia e nuova</i>	» 91
CARLO BO	<i>Senso di un rifiuto</i>	» 94

### DOCUMENTI

DUCCIO TESSARI	<i>Vecchio Blister</i> (originale televisivo dal racconto di Beppe Fenoglio)	» 97
----------------	--	------

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 125
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 127
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	» 135
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 136
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 139
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 142
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 146
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 152
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 154
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 158
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 161

Illustrazioni: GRAHAM SUTHERLAND, KENNETH NOLAND,  
JASPER JOHNS, ROBERT RAUSCHENBERG

# LE ORIGINI DELLA CRITICA SHAKESPEARIANA

di

Gabriele Baldini

Non è agevole stabilire con esattezza dove, come e quando ha inizio, di fatto, una critica shakespeariana. È certo comunque, che l'esigenza di un atteggiamento critico si fece sentire, da parte dei contemporanei, e da parte di Shakespeare stesso, fin dagli inizi veri e propri della sua carriera letteraria. I limiti di tale coscienza critica, implicita che fosse, o operante, saranno chiariti nel corso di questo scritto, ma è indubitabile che le prime testimonianze di essa coincidono con le prime prove letterarie del poeta: per modo che non sarebbe azzardato affermare come la critica shakespeariana s'inizia di pari passo con l'opera che ebbe a sollecitarla, e cioè che l'alto interesse di questa apparve subito come un fatto indiscutibile.

I primi giudizi sull'opera di Shakespeare, naturalmente, non vanno intesi in linea, né messi in sostanziale o diretto rapporto con alcuni fra quelli più illuminati che seppero venir dopo: non si può mettere Francis Meres sullo stesso piano di Coleridge o Henry Willobie su quello di Samuel Johnson. I primi giudizi sull'opera di Shakespeare vanno calcolati, piuttosto, come gli embrioni, come le cellule da cui si svilupperà quella catena di ricerche che porterà, poi, alle posizioni dei critici neoclassici e romantici, e fino a quelli dei nostri giorni. Ma se si fa tanto di premettere, per l'appunto, che l'interesse di rintracciare e indagare quei primi giudizi è legato alla loro

natura di forme primitive e rozze d'un pensiero che si paleserà, nella sua complessità e interezza, molto più tardi, esso apparirà tutt'altro che trascurabile, e il soffermarsi su quelli, tutt'altro che superfluo.

L'attività di Shakespeare, com'è noto, si fa iniziare nei primissimi anni dell'ultimo decennio del XVI secolo. È molto probabile che fin dal 1590 all'incirca Shakespeare avesse cominciato ad attrarre l'attenzione su di sé, magari soltanto come attore, o come autore di sonetti, che poterono prendere a girare, manoscritti, fra i suoi amici e i suoi colleghi, fin da allora. Le date precise cui sono legati alcuni famosi o addirittura famigerati incidenti biografici sono però, più tarde: il 1592, per la famosa allusione all'«*vpstart crow*», (villan rifatto di corvo), al «*Johannes factotum*», all'«*onely Shake-scene in a countrey*» (unico scuoti-scena del paese) nel *Groatsworth of wit* del Greene, iscritto nello Stationers' Register nel settembre di quell'anno, e il 1593 per la pubblicazione di *Venus and Adonis*, che venne iscritto, otto mesi dopo, nell'aprile di quell'anno, nel medesimo registro. La prima allusione ci testimonia la composizione della terza parte di *Henry VI*, e, insieme, d'una rivalità fra Shakespeare e i suoi colleghi, e la susseguente pubblicazione ci offre testimonianza delle prime ambizioni letterarie del poeta, al di fuori del teatro, così come dei suoi rapporti amichevoli con il conte di Southampton.

Le acide rimostranze del Greene — sulla cui natura, com'è noto, e sul cui significato gli studiosi non si trovano ancora in accordo perfetto <sup>(1)</sup> — non sembra che possano contare, in alcun modo, come testimonianza d'un, seppur embrionale, atteggiamento critico: esse possono servire, tutt'al più, a documentare, e in modo, purtroppo, parecchio vago, alcuni incidenti biografici, e ad indicare, anche qui vagamente, certi limiti cronologici della opera. Ma le brevi e, si direbbe pesate parole con cui lo Shakespeare trentenne dedicò il suo primo poemetto al Conte di Southampton, sembrano contenere, invece, la compromissione d'un vero e proprio giudizio: né

<sup>(1)</sup> Ingegnosa, ma non persuasiva, è la spiegazione fornita recentemente (1951) da J. Dover Wilson in «*Malone and the upstart crow*» in *Shakespeare Survey*, IV, 56-68; essa prospetta, comunque, in modo sufficientemente chiaro, i termini della questione, e a quella si rimanda. Ma, forse, la materia era già, per quanto è possibile, definitivamente risolta da P. Alexander in *Shakespeare's Henry VI and Richard III*, Cambridge 1929: si vedano, in particolare, le pagg. 39-50.

importa, e se ne vedranno le ragioni, che il giudicante — identificandosi con lo stesso autore dell'opera da giudicare — non si trovasse in posizione da essere imparziale.

Tra le prime testimonianze, così, per una storia della critica shakespeariana, piace di mettere i giudizi su di essa — o meglio, su una parte tutta speciale di essa — dello stesso Shakespeare, tanto più che questi sono anche i suoi soli giudizi, né accadrà, in seguito, di doverne accogliere altri se non per bocca dei suoi personaggi: qui solo egli si compromette in proprio, e a questi soli egli oppone, in tutte lettere, la sua firma.

I termini, dunque, con i quali il poeta vorrà definire la sua prima opera sono i seguenti: « vnpolisht lines » (versi ancor non dirozzati), dirà della sua forma, « weake a burthen » (gramo fardello), dirà del suo contenuto, e come voglia trovare a questo sfavorevole consuntivo una scusa, dirà che l'operetta, non per nulla, è « the first heire » della sua « invention » (il primo erede della sua fantasia), e come voglia farsela perdonare in modo anche più pieno, prometterà, in riparazione, più in là, « Some grauer labour » (una qualche opera di maggior peso). Questa, infatti, verrà, l'anno appresso, nel poemetto *Lucrece*, anch'esso dedicato al Conte. Ma la nuova dedica sembra più interessata a render di pubblica ragione il crescente affetto e la sempre maggior profondità di corresponsione fra i due (fra il poeta e il suo protettore) che non a compromettere il primo — com'era avvenuto per la dedica di *Venus and Adonis* — in un giudizio critico sulla propria opera. L'unica frase che possa prendersi, infatti, come un giudizio, non fa che ripetere quello già messo innanzi per *Venus*: e come i versi del primo poemetto erano stati definiti « vnpolisht », quelli del secondo vorranno esser definiti, con maggiore autoindulgenza, soltanto « vntutord » (indotti). È una sfumatura, ma non sarà male tenerne conto.

Lasciamo stare il « first heire », espressione, tra l'altro, parecchio ambigua, così come il « weake burthen », che è giudizio d'occasione, da intendersi nell'ambito dello stile encomiastico della dedica. Quelli che, invece, vorranno richiamare soprattutto la nostra attenzione sono i due aggettivi

« vnpolisht » e « vntutord ». Non dirozzati e indotti suoneranno, e si dovranno riconoscere per tali, più in là, non pochi fra i versi dettati da Shakespeare, in specie se la definizione si voglia estendere, oltre che ai versi, alle strutture, ai concetti, alla casistica psicologica: ma accade che proprio *Venus and Adonis* e *Lucrece*, per cui quegli aggettivi furon spesi, se ne debbano riconoscere, senza alcun dubbio, incolpevoli. Mai più, nemmeno in *Hamlet*, nemmeno in *Lear*, nemmeno in *Antony and Cleopatra*, Shakespeare sarà così poco « vnpolisht » e « vntutord » come appare in quelle sue due prime prove giovanili, al segno che vien quasi voglia di sentire in quegli aggettivi un valore negativo, quasi che essi, cioè, volessero significare esattamente il contrario di quel che paion dire. E difatti, versi come questi:

*Thus he that overrul'd I oversway'd  
Leading him prisoner in a red rose chain;* (109-110)

*Full gently now she takes him by the hand,  
A Lily prison'd in a gaol of snow.* (361-362)

*Look how a bright star shooteth from the sky,  
So glides he in the night from Venus' eye.* (815-816)

*Then do they spend their mouths: Echo replies  
As is another chase were in the skies.*<sup>(1)</sup> (695-696)

e tanti altri del primo poemetto, che i critici non si stancano mai di citare, posson prendersi addirittura a paragone supremo di quel che si può intendere per l'opposto assoluto di « vnpolisht » e « vntutord » nel gusto elisabettiano, ed anzi proprio a esempio e paragone lavoratissimo di levigatezza

<sup>(1)</sup> « Così, colui che dominava ho io ridotto in mio dominio, conducendolo prigioniero in una catena di rose rosse ». « Soavissimamente, ella lo prende ora per mano, giglio prigioniero d'un carcere di neve ». « Guardate: simile a lucida stella cadente dal cielo, egli scivola nella notte lungi dagli occhi di Venere ». « Dan la stura alle lor bocche: Eco risponde come se un'altra caccia si corresse sù ne' cieli ». Ma naturalmente non ci s'aspetti che queste traduzioni suggeriscano anche di lontano la natura e la qualità della forma sorvegliatissima di questi poemetti giovanili, nei quali è il frutto letterariamente più consapevole del primo Shakespeare. Il Croce fece il nome di Poliziano.

e sapienza letteraria. Pure, se nell'offrire un dono, ci sentiamo tentati, talvolta, di qualificarlo modesto, anche se sappiamo che tale non è, la tentazione vien sempre da una forma, seppure inconscia, di dubbio. D'un dubbio sul suo valore reale e intimo. Vorrei prospettare che, nel mettere innanzi, con insistenza, quei due aggettivi così poco adatti alla circostanza, in Shakespeare operasse più quel dubbio che non il peso delle convenzioni: si è già detto che le dediche rientrano in uno stile encomiastico, ma si è anche voluto sottolineare quanto, in esse, fossero pesate le parole. Shakespeare, insomma, seppure sentì che quei due aggettivi erano ingiusti, dovette sentire che, in certa misura, non erano neppur giusti i suoi versi, e, in breve, che nell'eccesso di forbitezza, levigatezza e dottrina letteraria di cui *Venus* e *Lucrece* offrono tanto mirabili esempi, si nascondeva l'insidia d'un pericolo.

Mi sono soffermato su questa prima e ultima autocritica di Shakespeare, perché ho l'impressione che i suoi pudori più o meno falsi, i suoi dubbi, i suoi timori, mentre li soppesiamo dopo più che tre secoli, tocchino sul vivo una questione che la critica futura ha spesso e volentieri accettato come base di partenza per avviare il giudizio. Il problema del linguaggio drammatico elisabettiano, della sua irregolarità e della sua illegittimità, non ebbe forse a porsi addirittura prima ancora che quella mirabile stagione di successi teatrali entrasse nel vivo del suo dialogo con il pubblico, e cioè, nella *Apology for Poetry* di Sir Philip Sidney? E non accompagnò, forse, e compromise, tutte le ricerche che s'iniziarono, più tardi, a partire dal Dryden, per arrivare al Voltaire? E, di più, il rovesciamento totale della posizione, diciamo, sidneyana e classicista, quale si ebbe fra i critici romantici, tedeschi e inglesi (Schlegel, Coleridge), non fu causa, esso stesso, d'errori e intemperanze proprio per volere ad ogni costo veder tutto risolto e armonizzato là dove la critica precedente aveva visto tutto sconnesso e disarmonico? L'autoaccusa — formulata dal giovane Shakespeare — di rozzezza e ignoranza, seppur limitata, per allora, alla fattura dei versi, facilmente difendibile e smontabile nella fattispecie, non impostò, in senso generale, proprio tutta intera la tradizione della critica shakespeariana? Non è singolare, in altre pa-



role, che un argomento obbligato di quella venga annunciato proprio dagli unici due aggettivi — per quanto fosse ambigua la loro origine! — che Shakespeare seppe e volle mai lasciarsi uscir di penna, a proposito dell'opera sua?

Se alla critica shakespeariana si vuol dare un avvio, mi sembra che nessuno si presti meglio, al caso, di quello che vede il poeta stesso nel mentre che viene offrendo al suo patrono le composizioni più rifinite e levigate, più polite e addottrinate che gli accadesse di concludere — e le sole, si badi, che egli, in tutta la sua vita, ritenesse mai degne d'esser stampate — e, fatto timoroso quasi dall'eccesso ovidiano di scioltezza, insospettito dalla stessa facilità con cui s'era trovato a comporre, mette innanzi le mani, a coprire le troppe, quasi impudiche leggiadrie, con quei due aggettivi denigratori, quegli stessi che, fino alla stanchezza e all'esaurimento, ripeterà tutta la critica futura, si può dire, per oltre due secoli.

In questa nota non ho inteso, di proposito, rispettare troppo strettamente la cronologia: ché, com'è noto, la più vera prospettiva storica d'un determinato avvenimento o d'una serie di avvenimenti avviene fuor delle strette cronologiche, in un ordine più articolato e libero. Un anno innanzi che uscisse per le stampe, infatti, *Venus and Adonis*, era uscito *Pierce Pennilesse his Supplication to the Divell* (1592) di Thomas Nash, e in quello si poteva leggere, almeno tra le righe, un giudizio di Shakespeare drammaturgo. Anche qui si crede che sia da riconoscersi l'embrione e i termini d'un atteggiamento valutativo sul quale i critici avvenire vorranno generosamente esercitarsi, e si esercitano tuttora: l'evidenza del segno teatrale, da una parte; la verità del ritratto, la sua somiglianza con la vita, dall'altra. « Come sarebbe stato felice », scriveva dunque il Nash, « il coraggioso Lord Talbot, il “terrore dei francesi”, se avesse saputo che, pur dopo essere rimasto per duecent'anni sotterra, nella tomba, sarebbe stato capace di riportar nuovi trionfi di sul palcoscenico, e che le sue ossa sarebbero state nuovamente imbalsamate con le lacrime di diecimila spettatori almeno... che, nel rimirare l'attor tragico che impersona la sua parte, si figuran di riveder lui in persona nuovamente ricoperto di sangue ».

Il giudizio, veramente, è rivolto al « tragedian », e cioè all'attor tragico,

ma sembra che un precedente giudizio sul poeta sia implicito; a dar nuova vita all'eroe sotterrato da duecent'anni, è chiaro, sono insieme e il poeta e l'attore, ed è anzi proprio questa naturale e integra collaborazione che permette a Lord Talbot d'avere « his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators ». L'allusione, com'è noto, è alla prima parte di *Henry VI*, un dramma nel quale la responsabilità di una partecipazione di Shakespeare si è voluta, a varie riprese, limitare, anche dopo lo studio dell'*Alexander*,<sup>(1)</sup> che dimostrò, in modo assai persuasivo, come quell'opera si dovesse attribuire nella sostanza al poeta. Del resto, ai fini di spiare i primi sintomi d'una coscienza critica, fra i contemporanei di Shakespeare, interessa in modo relativo sapere se le scene di Lord Talbot siano realmente da attribuire a Shakespeare. Il giudizio indiretto del Nash, infatti, potrebbe benissimo ripetersi per tanti altri personaggi shakespeareiani sui quali non è lecito intrattenere, quanto alla loro origine, i dubbi che ci si ostina a voler sollevare per Talbot, come, per esempio, il Petruchio di *The Taming of the Shrew*, il Jake Cade della seconda parte di *Henry VI*, il Bottom del *Midsummer Night's Dream*, e, anzi, si dovrà riconoscere che, per costoro, quel giudizio calza assai meglio che non a proposito di Lord Talbot, un ritratto dalla chiara e netta evidenza teatrale, e capace di destare una facile commozione, ma pur sempre legato, tanto più di quegli altri, a una indubbia origine e carica oratoria.

Come che sia, un fatto è evidente: che cioè la critica teatristica e quella che volle sottolineare e celebrare la fedeltà e lo stretto rispetto di Shakespeare verso la natura, aveva preso a operare attorno a lui fin dal primo momento in cui egli accettò di esporsi al giudizio di una platea. Sarebbe proprio azzardato dire che in quel famoso passo di *Pierce Pennilesse* si possono già riconoscere i germi, da una parte, dei giudizi del Dryden e di A. C. Bradley, così come, dall'altra, di quello di Granville-Barker e di E. E. Stoll?

Dovevan passare solo sei anni, e già quelle timide compromissioni, la maggior parte addirittura inconscie e tali da rimandare un linguaggio suffi-

---

(1) Cfr., più sopra, la nota a pag. 4.

cientemente chiaro ed eloquente solo se ci si risolve a spiarle e interrogarle al lume di tutto il chiasso che seguì, avrebbero preso a consolidarsi in un giudizio chiaramente formulato, responsabile, e già libero pur di qualcuna delle remore che quelle non avevan saputo evitare: il giudizio del Meres.

Francis Meres — non ci sanno esser dubbi — non poteva contare su un ingegno critico, come quello, seppure tutto istintivo, su cui potevano Shakespeare e Nash. Il suo è un giudizio, almeno in parte, soltanto esclamativo: «Così come Plauto e Seneca vengon considerati i migliori, tra i latini, — egli scrive — per quanto si riferisce ai generi della commedia e della tragedia, allo stesso modo, fra gli inglesi, Shakespeare è di gran lunga il migliore quanto a entrambi». Se si vuol trovare ad ogni costo, in questo giudizio preciso e addirittura squillante, l'embrione di una tradizione critica, si potrebbe rifarsi a Swinburne, a Hugo. La differenza, ad ogni modo, appare a vantaggio del Meres, che, se non altro, fosse caso o calcolo, si addossò la responsabilità di quel giudizio così compromettente per primo.

Ma al Meres non si deve riconoscere soltanto quel primato esclamativo che tanta fortuna doveva avere in seguito, in specie nello scorso secolo: in un paragrafo che precede immediatamente quello appena citato, il Meres aveva osato, se non per primo, almeno per secondo — stando ai documenti che si possono compulsare — la formula della dolcezza e squisitezza a proposito della fattura dei versi shakespeariani, che sarà motivo obbligato di tutta la critica contemporanea. «Allo stesso modo che l'anima di Euforbio, — aveva scritto il Meres, — si credeva rediviva in Pitagora, lo spirito soave e arguto (“Sweete Wittie soule”) di Ovidio rivive nell'amabile Shakespeare dai molli accenti (“mellifluous & honey-tongued Shakespeare”), e ne rendono testimonianza il suo *Venus and Adonis*, la sua *Lucrece* e i suoi dolci sonetti (“His sugred Sonnets”), che girano, manoscritti, fra i suoi amici».

Ho già esaminato, altrove,<sup>(1)</sup> il significato, il valore ed i limiti di questo giudizio, ne varrà qui ripetersi, anche perché, in una nota impostata come la presente, quelli risultano piuttosto ovvii: ma varrà forse la pena in questa

<sup>(1)</sup> Cfr. *Manualetto shakespeariano*, Torino 1964, pagg. 29-60.

occasione mettere in relazione la *pronuntiatio* del Meres con le dediche shakespeariane al conte di Southampton, e cioè il poeta « mellifluous & honey-tongued », i suoi « sugred Sonnets », con le pretese « vnpolisht », con le pretese « vntutord lines » dei pur levigatissimi *Venus* e *Lucrece*. Meres, con il suo giudizio, avrebbe fatto giustizia dei rossori del poeta; non solo, ma si sarebbe schierato, decisamente, dalla parte contraria a quella di coloro che vorranno soprattutto puntare sulla formula della « barbarie » shakespeariana. E, in certo modo, anche contro coloro che rimprovereranno a Shakespeare scarsa dimestichezza con i classici: Meres, a questo proposito, non sembra avaro di nomi e di raffronti: Plauto, Seneca, Ovidio, i più vistosi, i più ovvii *mouthpieces*, se non altro, per i lettori e gli spettatori elisabettiani, della cultura classica.

Con il Meres, in sostanza, si entra già in una fase polemica: sembra indubbio sentire, in lui, l'accento della difesa, anche se le accuse erano ancora nell'aria, e, a quanto almeno ne sappiamo, non erano state formulate in modo preciso e circostanziato: ma non bisogna dimenticare che tre anni prima era stata pubblicata l'*Apology* del Sidney. Dopo più che un quarto di secolo, la polemica si profilerà in modo ormai inequivocabile con i giudizi di Ben Jonson, i primi che possiamo apprezzare anche fuori del loro significato embrionale. Questi, come è noto, furono formulati, una prima volta, in occasione della stampa del primo in-folio in cui vennero raccolte le opere drammatiche di Shakespeare, nel 1623. L'occasione, bisogna tener presente, era particolarmente solenne, e non ci sarebbe stato spazio, allora, men che per la polemica, nemmeno, si direbbe, per una serena valutazione. La stampa del primo in-folio esigeva, senza che si potessero soffrir dubbi, la nota squillante d'una approvazione incondizionata:

*I, therefore will begin. Soule of the Age!  
The applause! delight! the wonder of our Stage!  
My Shakespeare, rise...<sup>(1)</sup>*

(17-19)

<sup>(1)</sup> « E quindi, ecco, io comincio: Spirito di questo secolo! applauso, diletto, meraviglia della nostra scena! o mio Shakespeare, sorgi... ».

Ma, quasi a dissipare il dubbio che in questa nota encomiastica potesse annidarsi un sospetto di distanza e freddezza, Ben Jonson precisa: « Thou art a Monument, without a tombe » (tu sei un monumento senza tomba). E tuttavia, quel che sarà per avere un qualche interesse, nell'atteggiamento critico del Jonson, quale almeno si può sorprendere nella lettera prefatoria in versi, si può cogliere solo dopo, una volta che sia sfogato l'empito oratorio con cui quella si inizia — non bisogna dimenticare che essa è anche d'un amico, per un amico, e che è indirizzata « alla memoria del mio diletto sodale, l'autore... » (To the memory of my beloved, The Avthor...) — e si entra nel vivo di una definizione. Si direbbe che il Jonson non stia molto a individuare la parte viva della questione: il sospetto di un inadeguato tirocinio letterario, di un eccesso, forse, di facilità, e scorrevolezza, di un difetto, per contro, di rifinitura. Non per nulla la famosa formula dello « small Latine, and lesse Greeke » con la quale si notava che Shakespeare conosceva poco di latino e ancor meno di greco, ricorre proprio in questo stesso ditirambo. È vero che il contesto in cui giace la frase, come pure si tende a dimenticare, la fa sentire in chiave di lode: « Sebbene tu sapessi poco di latino e ancor meno di greco, — dice il Jonson, — pure, onde farti onore, non m'abbisogna davvero alcuno sforzo per richiamar dei nomi attorno a te: e il tonante Eschilo, ed Euripide, e Sofocle fra noi, Pacuvio, Accio e il Cordovano... ». L'accolta dei nomi chiamati a far alone e corona al confratello poeta è certo imponente, ma quella concessione, in principio, non potrebbe essere più sottilmente maligna, e si sente ancora troppo bene che il giudizio del Jonson è pur sempre condizionato da quella. Che Jonson fosse prevenuto, non pare si possa metter in dubbio; ma non si può nemmeno mettere in dubbio ch'egli fosse, insieme, estremamente perspicace e provvisto, oltre che di senso critico, anche di puro e semplice buonsenso; e affine, per questo verso, al suo grande omonimo del secolo seguente. Jonson, infatti, pur indulgendo al giudizio — così fortunato! — di Shakespeare « poeta della natura », e quindi barbaro e informe, ribelle e affascinante, come appunto la natura, finisce poi con riconoscere che a disciplinare i mirabili effetti di quella, il confratello seppe

far uso dei lenocini d'un calcolo sudato. Qui è, forse, la compromissione critica più interessante dell'intera opera:

*Yet must I not giue Nature all: Thy Art,  
My gentle Shakespeare, must enioy a part.  
For though the Poets matter, Nature be,  
His Art doth giue the fashion. And, that he,  
Who casts to write a liuing line, must sweat,  
(Such as thine are) and strike the second heat  
Vpon the Muses anuile: turne the same,  
(And himselfe with it) that he thinkes to frame;  
Or for the lawrell, he may gaine a scorne,  
For a good Poet's made, as well as borne,  
And such wert thou.<sup>(1)</sup>*

(55-66)

Shakespeare era morto appena da sette anni, si badi, e seppure Jonson, forse senza rendersene conto, prestava materiali per alimentare il mito, e, insieme, per evitare la formulazione d'un pieno giudizio critico, pure questo s'intravede; non solo, ma se ne può misurare anche la giustezza e la portata. E queste e l'impegno che sottintendono, si sentono anche meglio perseguite più tardi, quando Jonson, lasciatasi, e brillantemente, alle spalle la nota solenne dettata dall'occasione eccezionale della pubblicazione del primo in-folio, vorrà ripensar meglio dentro di sé i propri giudizi e, quel che più conta, i giudizi correnti, e, confessandosi in *Timber: or Discoveries* (1623-37), chiarirà meglio la sua posizione critica: « Gli attori, a quanto ricordo, — dice Jonson ripensando, come sembra, a Heminge e a Condell e a una loro singolare ammissione nella *editorial matter* del primo in-folio<sup>(2)</sup> — sogliono

(1) « Eppure non debbo dare tutto il merito soltanto alla Natura: anche la tua Arte, o nobile Shakespeare, deve aver quanto le spetta. Poiché sebbene la materia del poeta abbia da individuarsi nella Natura, è pur sempre l'Arte a darle forma. E colui che s'adopera a plasmare un verso vivo per quanto son vivi i tuoi, deve sudare e battere e ribattere sull'incudine delle muse; e volgere e rivolgere — e fin se medesimo insieme al resto — tutto ciò cui si pensa di dar forma; altrimenti, invece d'un serto di lauro, potrà guadagnarsi soltanto il disprezzo, perché un vero poeta non basta che sia nato tale, se non pensa, poi, a finirsi da sé. E tal tu fosti ».

(2) « La sua fantasia e la sua mano andavano di pari passo: e quel che gli passava per la mente egli riusciva ad esprimerlo con tale facilità che possiam dire di non aver trovato nelle sue carte neppur una cancellatura ».

ascrivere a onor di Shakespeare il fatto che in qualsivoglia dei suoi scritti non si trovassero cancellature e pentimenti [“ that in his writing (whatsoever he penn'd) hee never blotted out a line ”]. A questo ho voluto rispondere: meglio invero sarebbe stato che di cancellature ne avesse fatte a migliaia. Ma tale mia risposta si volle intendere come riprova della mia malevolenza. Né io l'avrei data se non per mostrare alla posterità quanto scarso fosse il discernimento di coloro che, al fine di lodare in amico, non ebbero scrupolo di sceglier, fra tutte le ragioni, proprio quella che meno si sarebbe prestata e che soprattutto gli andrebbe ascritta, per contro, a torto... ché egli era provvisto di una eccezionale facoltà d'immaginazione, e d'idee coraggiose e d'uno stile nobile e sciolto, ma a tutto questo egli s'abbandonò con tale facilità e trasporto che talvolta sarebbe stato necessario, in lui, ricorrere a un qualche freno [.....]. Egli poteva disporre di tutt'intero il suo vivo ingegno; oh, avesse potuto disporre anche dei freni e delle misure atte a regolarlo! ».

Una prima fase, quindi, della critica shakespeariana, una fase tutta condizionata dai giudizi propri al gusto contemporaneo, di chi aveva assistito, cioè, per primo a quegli spettacoli teatrali, veniva così a chiudersi con una formulazione chiara: Jonson, il critico, forse, più illuminato del secolo, fino almeno al Dryden, non poteva dare la sua approvazione intera: non appena gli si presentò l'occasione, volle decisamente mettere l'accento sugli eccessi a cui poteva portare, insieme, una fantasia sfrenata e una incontrollata scioltezza d'eloquio. Si sono invocati, a scagionare il Jonson dall'accusa di lesa maestà, i suoi pregiudizi classicisti. Non sembra che sia necessario. Una volta che si sia intesa la nota serena e pacata di affettuosa venerazione (« For I lov'd the man, and doe honour his memory... as much as any »), il giudizio del Jonson appare non solo molto pertinente ed acuto, ma anche assai più vicino a quello suggerito ai lettori, agli spettatori nostri contemporanei.

Sebbene le confessioni avvenissero molto prima — Jonson era morto nel '37 — e le *Discoveries* fossero pubblicate, a quanto ne sappiamo, soltanto nel '41, non è da creder che, per allora, i contemporanei potessero contare

su quella serenità, su quella pacata onestà di giudizio su cui poteva il Jonson. Non bisogna dimenticare che il Jonson era parte in causa nel senso almeno che soltanto lui e la cifra di Beaumont & Fletcher, per lunghi anni, saran buoni a contendere — nelle opinioni dei posterì — palmo a palmo, il primato a Shakespeare stesso.

Gli anni, del resto, in cui Jonson veniva meditando e formulando il suo giudizio eran quelli medesimi, come è stato osservato, che assistevano ai momenti più incerti — o, se non altro, meno espliciti, — della reputazione letteraria di Shakespeare. Non per nulla si dovette osservare che Shakespeare non poteva più esser letto come un moderno, come un contemporaneo, insomma; e d'altra parte i tempi non erano ancora maturi, le sensibilità non erano ancora esercitate e le stagioni s'erano succedute a troppo breve intervallo perché fosse possibile leggerlo come un classico. Si è insistito, difatto, fin qui, sulla circostanza che i giudizi di Jonson eran quelli di un contemporaneo, d'uno, necessariamente, privo di prospettiva: tanto più essi risultano singolari e avveduti.

È un fatto, tuttavia, che Jonson non va calcolato per nulla come una punta avanzata. Tutt'altro. Verso il '37, nell'ultimo anno, cioè di sua vita, il « rare » Ben appare assai più reazionario, nei riguardi di Shakespeare, di quanto non tenessero ad apparirlo poeti pur così manifestamente legati al Jonson come Sir John Suckling o letterati ed eruditi come John Hales. Il tema di discussione che si viene così sorprendendo è interessante, se non altro, per misurare le incertezze del gusto contemporaneo:

« In a Conversation between Sir John Suckling, Sir William d'Avenant, Endymion Porter, Mr. Hales of Eaton, and Ben Johnson — leggiamo nella biografia di Shakespeare premessa, da Nicholas Rowe, alla prima edizione settecentesca (1709) del poeta —; Sir John Suckling, who was a profess'd admirer of Shakespeare, had undertaken his Defence against Ben Johnson with some warmth; Mr Hales, who has sat still for some time, hearing Ben frequently reproaching him with the want of Learning, and Ignorance of the Antients, told him at last, That inf Mr Shakespear had not read the



Antients, he had likewise not stollen any thing from 'em; (a Fault the other made no conscience of) and that if he would produce any one Topick finely treated by any of them, he would undertake to shew something upon the same Subject at least as well written by Shakespeare». <sup>(1)</sup>

La disputa è cortese fino al segno d'apparire insipida, pure è assai meno superflua di quanto non sembri al lettore d'oggi. La *Querelle* degli antichi e dei moderni era per impegnare, allora, quanto, se non di più, ci s'impegna ai nostri giorni a difendere o riprovare i valori sociali dell'arte o la legittimità delle avanguardie. Una discussione d'allora cui prendessero parte almeno Jonson, Suckling e D'Avenant aveva pur lo stesso peso d'una in cui avessimo potuto sorprendere, qualche anno fa, alla vigilia della seconda guerra mondiale, un Gide, un Aragon e un Sartre.

Anche Jonson, del resto, e Suckling e D'Avenant dovettero avere la sensazione di trovarsi alla vigilia di qualcosa: nel 1942 i teatri vennero chiusi con un'ordinanza del Commonwealth nella quale era specificato che « the public sports do not well agree with public calamities, nor public stage-plays with the season of humiliation ».

---

<sup>(1)</sup> « In una conversazione fra Sir John Suckling, Sir William d'Avenant, Endymion Porter, Mr Hales of Eton e Ben Jonson, — leggiamo nella biografia di Shakespeare premessa da Nicholas Rowe alla prima edizione settecentesca del poeta (1709) — Sir John Suckling, che si professava ammiratore di Shakespeare, aveva intrapreso la sua difesa contro Ben Jonson, con un certo calore. E poiché Mr Hales ch'era stato fin lì in silenzio, sentiva muovere a Shakespeare da parte di Jonson il rimprovero d'ignorare i classici e di mancare, insomma, di cultura, non seppe fare a meno di dirgli che seppure Shakespeare non aveva letto i classici pure s'era egualmente fatto scrupolo di non rubar nulla ad essi (una colpa della quale l'altro non s'era certo mai guardato) e che se gli fosse stata mostrata una qualsiasi immagine (*Topick*) fermata con garbo e vivezza da uno qualsiasi fra coloro, egli si sarebbe impegnato a trovarne una sul medesimo tema inventata e scritta con pari competenza e bellezza anche da Shakespeare ».



1 - Gustav Seitz: Jesus at the mill (1911)



20 - Graham Sutherland: *Foglia di banana nel paesaggio* (1948).

# POESIE FRANCESI

tradotte da Diego Valeri

## RENÉ CHAR

### TORO

*Non è mai notte quando tu muori,  
Stretto d'assedio da tenebre urlanti,  
Sole dalle due punte eguali.*

*Belva d'amore, verità nella spada,  
Coppia che si pugnala unica fra tutte!*

### PIOPPO

*L'uragano dispoglia le foreste.  
Io addormento la folgore dagli occhi teneri.  
Lasciate che il gran vento in cui tremo  
Si unisca alla terra in cui cresco.*

SCRITTO SU UNA VORAGINE

*Nella favolosa piaga di Valchiusa ti ho vista soffrire.  
Là, benché abbassata, eri un'acqua verde ed anche una strada.  
Tu attraversavi la morte nel suo disordine.*

A XXX

*Da tanti anni tu sei il mio amore,  
La mia vertigine innanzi a tante attese,  
che nulla può farci invecchiare, raffreddare,  
Neppure ciò che attendeva la nostra morte,  
O seppe lentamente avversarci combatterci,  
Neppure ciò che ci è straniero,  
Né le mie eclissi né i miei ritorni.*

*Chiusa come un'imposta di legno  
Un'estrema sorte compatta  
È la nostra catena di montagne,  
Il nostro schiacciante splendore.*

*Io dico sorte, o mia martellata;  
Ognuno di noi può ricevere  
La parte di mistero dell'altro  
Senza diffonderne il segreto;  
E il dolore che viene da altrove  
Trova alfine la sua separazione  
Nella carne della nostra unità,  
Trova alfine la sua strada solare  
Nel seno della nuvola nostra  
Ch'essa dirompe e ricomincia.*

*Io dico sorte perché così sento.  
Tu hai inalzato la cima  
Che la mia attesa dovrà superare  
Quando il domani sparirà.*

GEORGES-EMMANUEL CLANCIER

*D'estate in estate  
Sempre la stessa scoperta  
All'alba di una terra trovata  
La stessa nascita  
Nella gioia.  
Vasto fogliame  
Foresta profonda  
Dai viali di vento  
Vasta foresta  
Dell'amore.*

*Ecco la radura  
Dove io canto solo  
Carica tutta  
Mossa odorante  
Popolata tutta  
Dai miei amori  
E dai miei morti.*

*La stessa estate  
Lo stesso cielo  
La stessa fonte.*

*Atroci fuochi di San Giovanni  
Hanno straziato i villaggi.  
Non vino ma sangue  
Non erba ma corpi  
Non grano ma morte.*

*La città correva in fiamme.  
Attraverso i suoi sogni e la sua carne  
Donne di pietra cadevano, nude,  
A precipizio fino alla tomba.  
Il grido dell'ombra tremava.*

## PAUL ELUARD

*Io non ho voglia che di amarti  
Un temporale riempie la valle  
Un pesce riempie il fiume*

*Io ti ho fatta alla misura della mia solitudine  
Il mondo intero per nasconderti  
Dei giorni delle notti per comprenderti*

*Per nulla più veder nei tuoi occhi  
Se non ciò che penso di te  
E di un mondo a tua somiglianza*

*E dei giorni e delle notti regolati dalle tue palpebre*

*Buona giornata ho visto chi non dimentico  
Chi non dimenticherò mai  
E delle donne sfuggenti i cui occhi  
Mi facevano una siepe d'onore  
Esse si avvolsero nei loro sorrisi*

*Buona giornata ho visto i miei amici senza pensieri  
Gli uomini non pesavano molto  
Uno che passava  
La sua ombra cangiata in topolino  
Spariva nel ruscello*



*Ho visto il cielo grande  
Lo sguardo bello della gente priva di tutto  
Spiaggia lontana a cui non approda nessuno*

*Buona giornata che cominciò melanconica  
Nera sotto gli alberi verdi  
Ma d'improvviso imbevuta d'aurora  
Mi entrò di sorpresa nel cuore*

# HENRY MICHAUX

## PENSIERI

*Pensare, vivere, mare indistinto;  
Io — ecco — tremo,  
Infinito che incessantemente trasalisce.*

*Ombre d'infimi mondi  
Ombre di ombre,  
Ceneri di ali.*

*Pensieri che meravigliosamente nuotate,  
Che scivolano in noi, tra di noi, lungi da noi,  
Lungi dall'illuminarci, lungi dal penetrare alcunché.*

*Cose straniere dentro di noi,  
Sempre da portar con noi,  
Polveri di cose per distrarci e per dissipare la nostra vita.*

## RIPOSO NELLA SVENTURA

*Sventura, mio grande aratore,  
Siediti, Sventura,  
Ripòsati,  
Riposiamoci un poco tu ed io,  
Riposa,  
Tu mi trovi, tu mi provi, tu me lo provi.  
Io sono la tua rovina.*

*Mio grande teatro e porto e focolare  
Mio oro di sotterra,  
Mio futuro, mia vera madre, mio orizzonte,  
Nella tua luce, nella tua vastità, nel tuo orrore,  
Io mi abbandono.*

## IL GRANDE DUELLO

*Egli lo imbranca e lo indorsa contro terra;  
Lo raga e lo rupetta fino al suo draglio;  
Lo spratella e lo libucca e gli baruffa gli abbocchi;  
Lo toccarda e lo marmina,  
Lo managgia rapari e riparà.  
Lo scorcobalizza infine.*

*Esita l'altro, si espandrina, s'intorsa, si spatatracca, e procombe.  
Presto per lui sarà la fine;  
Eppure si ripresa e s'immargina... ma invano:  
Il cerchio cade che ha tanto roteato.  
Abrah! Abrah! Abrah!  
Il piede è mancato!  
Il braccio spezzato!  
Il sangue colato!  
Scava, scava, scava,  
Nella marmitta del suo ventre è un gran segreto.  
Megère che all'intorno piangete dentro i vostri moccichini  
Ognuno stupisce, stupisce, stupisce  
E vi guarda.  
Noi pure, noi pure si cerca il Grande Segreto.*

## FRANCIS PONGE

### LO ZOLFANELLO

*Il fuoco faceva un corpo allo zolfanello.  
Un corpo vivo, con suoi gesti,  
con la sua esaltazione, con la sua storia breve.*

*I gaz sprigionati fiammeggiavano,  
gli prestavano ali e vesti, anche un corpo:  
una forma semovente,  
commovente.*

*Fu una cosa rapida.*

*Solo la testa può accendersi, al contatto di una realtà dura  
— e si ode allora come il colpo di pistola dello starter.*

*Ma, tosto che ha preso,*

*la fiamma*

*— in linea retta, veloce e con la vela inclinata come  
i battelli da corsa —*

*investe tutto il piccolo pezzetto di legno,*

*che finalmente essa lascia,  
appena ha virato di bordo,  
nero come un curato.*

## LE UMBELLE

*Le umbelle non fanno umbra, ma umbra soltanto: e questa è cosa più dolce. Il sole le tira su e il vento le fa dondolare. Il loro stelo è lungo e pieghevole; pure, resistono bene e son fedeli alla loro ripa.*

*Come di un ricamo fatto a mano, così dei loro fiori non si può dire che siano proprio bianchi, ma esse li portano tanto in alto e li espongono tanto in largo, quanto glielo permette la grazia dei loro gambi.*

*Il risultato è, verso la metà di agosto, una decorazione dei margini delle strade, senza molti colori, a piccoli motivi di una civetteria discreta e minuscola, che si fa notare dalle donne.*

*Altro risultato: certi minuscoli bottoni come di cardo, perché esse non dimenticano affatto il loro dovere.*

## JEAN TARDIEU

*A domani, bel giorno, a domani!  
Resta giovane, dormi sotto la riva.  
Porto con me la tua fiamma ancor viva  
difesa dalle mie fide mani.*

*L'animo volto al rumore del mare  
che afferrare non posso  
o verso quello spazio alle stelle interdette  
di cui serbo il ricordo,  
sento la voce il calore l'odore  
degli alberi felici,  
abbraccio un corpo misterioso  
stringo le mani degli amici.*

*È per me questo giorno? questi prati tremanti,  
questo sole negli occhi, questa ghiaia ancor calda,  
queste imposte agitate, queste foglie stillanti,  
e il muro senza dramma e l'uccello che canta?*

*Come va sulla terra?*  
— *Va bene, va bene.*  
*E le nuvole?*  
— *Svolazzano.*  
*E i vulcani?*  
— *Bollono sotto sotto.*  
*E i fiumi?*  
— *Scorrono.*  
*E l'anima?*  
— *L'anima è malata:*  
*La primavera è stata troppo verde,*  
*e lei ha mangiato troppa insalata.*

Da *Quaderno francese del secolo*, d'imminente pubblicazione nella nuova Collana di Poesia dell'editore Giulio Einaudi. Per gentile concessione dell'editore stesso.

# LA MUCCA NEL CAMPO DI GRANO

di

Sebastiano Addamo

Quando Turi arrivò, Antonio stava disteso sotto un albero, all'ombra. « C'è caldo » disse. Prese l'orcio dell'acqua e bevve a lunghi sorsi. « Buona » fece con soddisfazione. Si asciugò le labbra col dorso della mano. « Con questo maledetto caldo non c'è di meglio », aggiunse. Aveva il fucile a tracolla e una faccia sudata, bruciata di sole, color di rame.

Antonio lo guardò. « Sicuro » disse. « L'acqua è l'unica cosa che non mi faccio mancare; l'acqua e il tabacco, s'intende ».

Turi appoggiò il fucile all'albero. « Tutto va bene » disse, « il raccolto va bene ».

« Ce n'è di grano » fece Antonio.

« Quest'anno », riprese Turi, « è proprio un bel grano ». Guardò in giro, fin verso il piano e oltre, dove ricominciavano le colline. « Anche qui in collina c'è bel grano » sorrise. « E sì che da queste parti a nessuno è riuscito di prendere nemmeno quello che seminava ».

« Davvero che c'è bel grano », ripeté Antonio.

Turi sedette inarcando le ginocchia e poggiando le braccia sulle gambe. « Quando compri questo pezzo di terra, me lo dicevano », proseguì. « Turi, mi dicevano, fai una pazzia, ma io ero sicuro dei fatti miei — accese una sigaretta strofinando il fiammifero su una pietra — e ora, ecco qui » finì, e fece un gesto largo con la mano.

« Tu ci sai fare », disse Antonio.



Dall'aia vicina giungeva il monotono canto che incitava i muli al lavoro; quando (ma per poco) il canto cessava, si poteva udire il pesante rumore degli zoccoli che rompevano le spighe.

« Oh, sì, ci so fare, Cristo », disse Turi, « e sai che ci voleva qua sopra? lavoro e concime, altro che aspettare la manna. Quando ho una cosa in testa la faccio sempre, io » tirò una boccata, « e così è venuto l'anno buono anche per me, l'anno delle vacche grasse. È da quand'ero ragazzo che lo aspetto, lo sentivo dire a mio nonno. L'anno delle vacche grasse, lui diceva, ma aveva un fazzoletto di terra, che ci poteva tirare? Voglio che i miei ragazzi stiano bene, adesso, e anch'io, Cristo, voglio vivere meglio. Voglio riposare... ».

« Tutti lo diciamo che ci sai fare ».

Turi sorrise a Antonio. Aveva fattoria, al piano, e campi in ogni dove, fatti a pezzo a pezzo, anno dopo anno, sudore dopo sudore.

« È così » disse soddisfatto.

S'udi, in quel momento, una specie di lamento, un grido alto e lungo. Veniva dal piano, laggiù, dietro la collina. Un lamento disperato che l'eco riportava a onde fin lassù.

Turi guardò Antonio.

« È da un po' che lo sento » disse questi.

Il grido ritornò. Sembrò più ampio, ora che s'erano messi con attenzione, intenso e doloroso.

« Sembra una mucca » disse Turi.

« Me lo son detto anch'io » assentì Antonio. « Viene dal piano » precisò.

« Sarà caduta nel burrone » disse Turi. « Gli animali, per la paglia, scivolano facilmente. Bisognerebbe badarci meglio agli animali, di questi tempi ».

Antonio aveva cominciato a farsi una sigaretta. Aveva preso cartina e tabacco e avvolgeva il tutto tra le dita.

« Sono le donne che badano agli animali, in questi tempi » disse. Umettò la sigaretta. « Le donne, quando è estate e gli uomini vanno sulle colline, hanno altro da pensare » accese la sigaretta.

Dall'aia giunge il canto di un uomo. È vicino, quasi dietro gli alberi.

Una voce gutturale, lenta voce dei duri giorni di trebbia, che gli uomini hanno tramandato per generazioni. L'uomo che canta è sotto il vivo sole, in mezzo all'aia, proprio nel centro dove sono ammucciate le fascine di grano, gialle e lucenti sotto il sole; l'uomo ha il largo cappello, i pantaloni scuri, la camicia bianca e svolazzante, e gira e canta reggendo la corda ai due animali che vi sono attaccati, seguendo il lento e uguale giro che fanno le bestie sopra i fasci di grano. Canto antico, nenia insieme e lamento, che dà un tono lugubre alla sfavillante salute dei campi nel tempo estivo del raccolto.

«Davvero» disse Turi, «le donne non sono fatte per governare mucche».

«Non sono fatte per niente, per quanto riguarda il lavoro» rincarò Antonio. Aspirò dalla sigaretta, lanciando il fumo a piccoli sbuffi. Aveva il capo poggiato su un sacco, il cappello quasi sopra gli occhi. «Proprio» aggiunse.

Nell'aia il canto è cessato. L'uomo, probabilmente, è andato a bere dall'orcio, sepolto tra le pietre per ripararlo dal sole. S'è tolto il cappello, s'è asciugato con gesto largo il sudore, ha guardato in giro per la distesa gialla; ci sono gli animali che passano carichi di grano da trebbiare, ci sono gli uomini che mondano il grano lanciando alte palate in modo che il vento porti via la paglia ad ammucciarla là vicino. Sull'altra collina ci sono ancora le fascine che i mietitori hanno deposte a distanze uguali man mano che mietevano. Da lontano sembrano tombe; strane tombe gialle.

L'uomo che trebbiava ha sentito il grido della mucca e s'avvicina a Turi.

«Hai, Turi» dice, «hai sentito questo grido?».

Ora che il canto era cessato, di nuovo si spandeva pei campi l'eco di quel lamento.

Turi guarda l'uomo. «Ma certo» dice, «e perché hai lasciato il lavoro?».

«Sembra una mucca» dice l'uomo.

«Ho capito» fa Turi, «ma torna sull'aia». E mentre l'uomo s'allontana, rivolto ad Antonio: «Ogni scusa è buona per non lavorare. È a pochi che piace il lavoro».

«A pochi davvero» dice Antonio. «Io faccio il guardiano, ma forse che a me piace il lavoro? Forse a nessuno piace il lavoro, Turi».

« E per questo restano poveri; per questo non hanno nemmeno una casa » spiega Turi. « Io ho consumato una vita » conclude.

« Già » commenta Antonio.

Dall'aia giunge il grido con cui l'uomo è tornato a incitare le bestie; ma non canta più. Anche dalle altre aie non si sente cantare. Il lamento s'è fatto più forte. Sembra che in ogni aia si stia in ascolto del grido della mucca che percuote l'aria tutt'intorno.

« Se una bestia è ferita e non muore » dice Turi, « sta a gridare tutto il giorno. Bisognerebbe finirla » conclude.

« Le donne non son capaci di far questo » mormora Antonio. Ha finito la sigaretta, schiaccia sulla terra il mozzicone. « Le donne non sono capaci di nulla » dice.

« Ce l'hai con le donne » dice Turi.

« Io non manderei mai una donna a pascolare mucche » dice Antonio.

Poi tacquero; per un bel pezzo, come succede spesso agli uomini di campagna, non scambiarono parola. Il lamento continuava a sentirsi, assieme a tutte le altre cose della campagna. C'erano rumori di carri e di bestie, richiami e qualche canto lontano. Ma il lamento della mucca era più alto di ogni suono.

Antonio prese un filo di paglia da terra, lo ruppe in due, ne mise un pezzetto in bocca. Quando Antonio non aveva più sigaretta, succhiava un po' di paglia.

« Ma perché mi guardi? » gli chiese Turi d'improvviso.

Antonio si passò il filo da un angolo all'altro della bocca. « Non guardavo te » fece dopo un po'. « Pensavo alla mucca ». Sputò la paglia con disgusto. « Pensavo alle donne che pascolano mucche. Le donne fanno male a tutti e anche alle mucche » continuò. « Io » proseguì, « conobbi una volta una donna che portava mucche sulle colline. Una brava donna che sempre voleva pascolare mucche » sorrise. « Sulle colline, però, non pascolava mucche » ridacchiò forte, s'aggiustò il cappello che col movimento gli era scivolato. « Una volta una mucca precipitò giù, e allora si seppe che la donna non pascolava mucche. Davvero, se avessi una mucca non la darei a una donna »

guardò Turi. «E se avessi una donna» finì, «davvero che non la manderei a pascolare mucche».

«Davvero che ce l'hai con le donne, tu» fece Turi.

Il caldo era tenace; anche all'ombra degli alberi, l'aria che si respirava era densa e pesante. Turi si alzò e andò di nuovo a bere. «Dieci litri ne ho bevuta» disse. Il grido lontano della mucca ferita giungeva forte, portato dal vento; faceva male a sentirlo.

Turi tornò a sedere sulla terra. «Bisognerebbe proprio che qualcuno la finisse» disse. «Deve soffrire maledettamente».

«Bisognerebbe proprio» disse Antonio, e guardò Turi.

«Ma che hai che sempre mi guardi?» fece questi.

«Gli uomini lavorano, mica che hanno tempo di badare a una mucca» continuò Antonio, senza badare alla interruzione dell'altro. Si asciugò il sudore, cercò un altro filo di paglia da mettere in bocca. «Turi» chiese ad un tratto, «tu hai una mucca?».

Turi lo guardò alzando lentamente la testa. «Bestia» gli disse, «lo sai che ne ho, di mucche». Tornò a guardare Antonio che lo fissava senza dir niente. Poi prese una sigaretta e l'accese, l'aspirò, soffiò il fumo. Tornò a guardare l'uomo che stava sempre immobile, con gli occhi che brillavano sotto la tesa del cappello. «Sì», disse piano, «ho una mucca».

Antonio si girò da un lato e dall'altro; riprese posizione.

«Dovresti badarci» disse calmo.

Turi per un pezzo non disse niente. Rimase fermo, con le braccia sulle ginocchia e solo ogni tanto tirava qualche boccata. Antonio lo fissava sempre. «Ho capito» disse infine. Diede l'ultima boccata alla sigaretta e la gettò, si mise a guardare verso il piano, alle case bianche della fattoria che si vedevano piccole per la distanza. Antonio sembrava dormire, sotto il cappello. Turi si alzò. Venne vicino all'uomo. «Vuoi dire che mia moglie va a spasso pei campi?».

Antonio restava disteso. Aprì gli occhi.

«Io non ho parlato di tua moglie» disse, «ma della mucca. Io non darei mai una mucca a una donna».

« Ho capito » ripeté Turi. Col piede picchiò su una pietra. « Da quanto lo sai? » chiese. « Dimmi, da quanto? ».

Turi era calmo; il suo viso di rame era fermo.

Antonio ebbe un gesto, aprì gli occhi del tutto, buttò più indietro il cappello. « Tutti lo sanno » disse. « Lo sanno tutti che tua moglie non va a pascolare mucche e c'è un uomo che l'aspetta dietro le colline ».

Turi giocava con la pietra; con la punta della scarpa la spingeva a scalzarla, e quando, infine, fu distaccata dal terreno, la fece rotolare giù per il pendio. L'ascoltò rotolare finché non si fu fermata.

« È ora che vada » disse; prese il fucile che era appoggiato all'albero, lo mise a tracolla. « C'è caldo » disse; s'asciugò la fronte.

Antonio lo guardò; seguiva i suoi gesti lenti e minuziosi; e di nuovo si udì la mucca.

« Ma forse non è la tua mucca, quella laggiù » parlò.

« Forse » disse Turi, « ma bisogna finirla lo stesso, in ogni caso » aggiunse, e sorrise.

« Ci son molte mucche in giro, di questi tempi » disse Antonio.

« Vado a vedere » borbottò Turi.

Si ripeté il lamento dell'animale; era più basso e più stanco. Turi rimase ad ascoltarlo per un poco. « Volevo riposare » disse come tra sé.

« Vai per la mucca? » chiese Antonio.

« Certo » disse Turi, e di nuovo sorrise, gli fece un cenno con la mano.

Antonio si sollevò su un gomito, guardò Turi che si allontanava finché non lo vide sparire verso il basso. Infine tornò a distendersi sotto l'albero, si aggiustò il sacco, socchiuse gli occhi.

« Davvero che non darei neppure una capra, a una donna » si disse.

# PER LA LETTURA DI ANDROMAQUE

di

Mario Luzi

Suscettibile di interpretazioni variate e sfumate quanto si voglia, il teatro di Racine è pure stato appropriato alla coscienza dell'Occidente come un esempio, un canone, un'idea irreversibile e consustanziale, da secoli. Si è insomma di fronte a una di quelle istituzioni interiori, assimilate compiutamente in modi che tra estetica ed etica fanno tutt'uno a tal punto da apparire incontestabili e necessarie. Mi chiedo tuttavia — e anzi proprio per questo — qual è il senso tragico che l'uomo di oggi può non convenzionalmente desumerne e se quella tragedia che fu reale conserva la sua realtà o non è passata allo stato di pura figurazione mitica, come le storie dei santi scritte o affrescate, o altro in cui lo spettatore o il lettore s'incanta ora senza per questo veramente comprendere. Non mi nascondo che la sorte di quelle poche opere che la loro stessa classicità rende incorruttibili quanto alla loro interezza di contenuto e di forma — esemplari, paradigmatici ambedue — è di andare soggette a uno spostamento quanto al valore. Non si deve necessariamente pensare a una degradazione, ma al progressivo o alterno mutare del loro grado di intelligibilità: per cui ad esempio si contempla come simbolo quello che era stato inteso e ricevuto come realtà bruciante. Questo e altri scarti sono nell'ordine della storia umana e delle sue espressioni e si possono rintracciare anche nel linguaggio pratico della comunità.

Il teatro di Racine non è né rituale, né liturgico, né eroico; non ha nessuno di quegli attributi di sacertà, così essenziali del resto all'idea di teatro,

e così remoti dallo spirito critico della cultura moderna; da questo punto di vista è anzi molto ravvicinato e si restringe a una impari contesa tra passione e ragione, a una difettiva e perciò irresolubile dialettica interna — e il marxista Goldmann può affermare: su una mancanza di dialettica — che per quanto prenda un colorito speciale dall'uomo cattolico e giansenista tiene d'occhio quello che ancora pochi anni fa si diceva l'uomo eterno. Nel caso di Racine l'interrogativo che mi pongo corrisponde dunque a un brusco quesito che concerne non tanto il tragico in una particolare accezione, quanto il male e la coscienza del male e la capacità dell'uomo di oggi di sentirli come sostanza tragica. Lasciando al dubbio tutto il suo corso, la domanda potrebbe essere infine questa: se l'uomo di oggi conserva il sentimento reale oltre che la pura nozione del tragico e, se mai, in che senso. Certo, l'uomo di oggi non è una specie a parte; ne esiste tuttavia qualche idealizzazione e perfino qualche ipotiposi che hanno diritto a essere considerate altrettanto veridiche quanto quelle del passato; ci sono delle immagini in cui la nostra epoca senza eroi e perfino senza individualità e volti distinti si è riconosciuta. Se la prendiamo per base, vediamo che i termini essenziali dell'horror tragico sono stati rimossi e ci si chiede se questo può sopravvivere senza la coscienza dell'abnorme e quella di un destino (individuale, familiare o nazionale) distinto e della sua fondamentale ingiustizia o nequizia. Il pensatore marxista considera la concezione tragica una di quelle sovrastrutture che la dialettica è capace di superare. Ma anche chi la pensa altrimenti e vuol preservare idealmente l'intuizione soggettiva e autonoma della verità deve per forza convenire sull'esistenza di certe condizioni non sempre afferrabili dal pensiero schematico ma non per questo meno effettive che si riflettono sulla psiche contemporanea. Esse sono, almeno per ora, ben lontane dalla prospettiva ottimistica del marxismo. Siamo invece all'uomo per cui l'abnorme non prende qualità da nessuna norma, né l'ingiusto da nessun suo stabile contrario e quanto al destino non saprebbe proprio a chi gridare vendetta. Se il tragico contemporaneo esiste, risiede in questo indifferenziato che impedisce il confronto, e cioè il dramma e la sua rappresentazione emotiva, in questo negativo privato del paragone con il positivo, quasi a dimo-

strare che in una civiltà non più religiosa la concezione tragica permane ma ridotta all'impossibilità di una prova e quindi di un reale sentimento.

Racine si rappresenta ancora; ma i suoi spettatori si sentono parte in causa, vivono come proprio il suo dramma, o lo osservano da estranei, fissato in una forma smagliante, come una proiezione remota dell'umanità?

Eppure proprio Racine toglie alla presenza del male ogni carattere di eccezionalità, elimina ogni alternativa. Ce lo rappresenta infatti non come un evento dovuto alla fatalità o a una decisione morale sviata, ma come la condizione continua e comune dell'uomo. Né il fatto che pervenga a incarnarlo in qualche figura memorabilmente infelice o torbida significa che non dobbiamo vederlo dovunque, sia sotto l'aspetto di sventura, sia sotto l'altro più grave di perdizione. Più o meno nobile la disgrazia pesa su tutti; e la frontiera tra virtù e perversità è incerta dal momento che tutti sono esposti alla stessa possibilità di rovina interiore. Ma non per questo il male raciniano è anonimo e impalpabile; il vocabolario del poeta possiede ancora tutti i termini che lo designano come tale. Quel linguaggio assestato nella sua composta e sempre dignitosa modulazione, quel dettato continuo, armonico e profondo, al di là dell'etichetta e della *bienséance*, ci dice che Racine non avvertiva il male come la rottura ma come la perpetuazione di un ordine. Ma nello stesso tempo ci dice che non ne ha perso la prospettiva, sa vederlo e chiamarlo per nome.

La storiografia insiste nel richiamare Racine a quel clima di generale ripiegamento e di dolorosa introversione che succedette all'epoca cartesiana e corneilliana e lo allinea con i giansenisti e con Pascal. Un rapporto che esiste realmente, come tutti sanno, anche se non dobbiamo dare a questi collegamenti orizzontali un'importanza unilaterale ignorandone altri, per così dire, tesi lungo la verticale dei tempi per cui da circostanze diverse nascono intuizioni morali analoghe. Ma è un fatto che Racine, trasportando nell'interiorità la sostanza del dramma e concentrando nell'introspezione tutta la carica patetica, scopre insieme alla fonte, che è il cuore e la natura umana, anche l'illimitatezza del male. E tuttavia, mentre scopre quella sua possibilità di proliferazione infinita connessa con la vitalità nuda e cruda,



salva un bene molto importante che è stato cancellato dallo squallido inventario dell'uomo di oggi: si tratta della ragione e della sua incorrotta lucidità.

Non è un paradosso. So che la letteratura moderna non manca di quelle doti, perfino ne sovrabbonda e ne abusa. Ma la ragione in Racine non si risolve in una indiscriminata facoltà di analisi; ragiona in un certo definito modo, è lucida secondo una luce fissa e stabile. Non è una pura virtualità metodica, è ancora un principio, un'essenza come nell'uomo classico e nel cristiano. Così com'è, è chiamata a cimentarsi con un mondo indisciplinato e ribelle ai suoi criteri e alla sua natura. Si deve a codesta ragione, che si identifica con la cattiva coscienza, se l'universo raciniano può essere qualificato come pessimista, attributo che nelle nostre filosofie sarebbe impossibile, e infatti è necessariamente scaduto a negativo. La ragione raciniana è l'elemento inquietante e sebbene sia destinato a soccombere, è l'ultimo a essere travolto e rimane sempre in stato di attività. La ragione infatti perisce — ed è la catastrofe — ma perisce intatta ed emana fino all'ultimo la sua luce penetrante e impotente.

Il senso di frustrazione è molto pronunziato in Racine. Più che su energie contrapposte il suo dramma è istituito su energie impedito e ritorte. I propositi da mandare ad effetto e l'azione per il loro raggiungimento sono relegati nell'ombra, li abbia suggeriti la ragione o la passione. Siamo sul punto di credere che ci venga rappresentata un'umanità già preliminarmente conscia di perpetuare un vano e doloroso corso di eventi, un epos di infelicità. L'amara scienza che sostiene il linguaggio anche dei più impetuosi lascerebbe pensare che l'esperienza in atto è quasi un di più e che il poeta ci voglia evocare piuttosto uno stato perenne che una congiuntura critica. Si direbbe inoltre che sia portato a evocarlo pietosamente, se la sua dolcezza conta qualcosa. Senonché in quella sua armonica costante la dolcezza si associa senza stacchi e lacerazioni alla forza, e noi vediamo che quello stato, ben lungi da adagiarsi sul fondo del compianto e dell'elegia, è suscettibile di modificazioni progressive fino a un'intensità insostenibile. Ciò accade non tanto in conseguenza dei pochi e lineari trapassi della situazione oggettiva e delle mosse che si rendono necessarie sulla povera scac-

chiera del fatto, quanto per la crescita e l'invadenza del virus passionale ed emotivo sotto il fuoco fisso della ragione e del suo giudizio. Non scomposto, non sbilanciato da alcuna esigenza dinamica, il dramma di Racine procede in virtù di questi due simultanei e sempre compresenti elementi cosicché il personaggio che soffre la sua tortura o la sua ingiustizia è anche colui che allo stesso tempo ce la esprime compiutamente con i mezzi della analisi e del giudizio. Prodigiosamente questo accade senza alcuna perdita e anzi con un acquisto continuo di intensità e di fatalità nella progressione. La morbidezza di uomini e, più, di donne che leccano le loro piaghe non deve farvi perder di vista la fermezza che mostrano nello scoprirle e nel sorvegliarne i progressi.

Non per caso il contenuto estrinseco del dramma raciniano appare spesso un po' sfasato all'aspettativa e alla presa dell'attenzione. Posto, come vuole l'antica regola dell'esemplarità, al livello delle teste coronate, in realtà nessun conflitto di potere o bramosia d'imperio dispone della sorte dei personaggi, ma solo l'oscuro eros comune a tutti i mortali. Lui solo fornisce a Racine la materia insidiosa, subdola, cangiante, multiforme di cui ha bisogno un dramma esteriormente così statico, una tragedia a tal punto scontata. D'altronde è proprio un impulso di codesto ordine che i pessimisti vedono con più allarme e insieme con più attrazione, se è vero che il pessimismo include una morale e l'eros invece ne è per sua natura estraneo: esso agisce come una forza universale non subordinata ad alcun convincimento né ad alcuna volontà ragionata che si possano combattere con altri convincimenti e ragioni. Meglio di qualunque altra passione testimonia della precarietà umana. È là che il giansenista vede senza esitare il male e la follia, ed è là che un poeta sia pure giansenista, che deve a ogni buon conto dar prova dell'amore per il mondo che lo distingue dal moralista e lo abilita in quanto poeta, legge allo stesso tempo l'abiezione e la sublimità. Ammesso che per le inclinazioni profonde e segrete della sua natura — che hanno interessato la psicanalisi — non dovesse essere l'unica, codesta era per Racine la chiave più idonea a una lettura totale dell'universo umano proprio perché lo sorprende nella sua debolezza, nella sua ingenuità, quando sono rimossi tutti gli infingimenti e i fini sovrapposti e lo apre e rivela,

così inerme, al nostro orrore e alla nostra pietà. L'eros è dunque il demone onnipresente; non certo quello freudiano ma quello, ἀνίκατε μάχαν degli antichi sebbene arricchito di tutte le sfumature cortesi e perfino di tutte le galanterie cortigiane. Egli lo guarda informare e deformare il carattere individuale dell'uomo, decidere i tratti indelebili di Andromaca e di Berenice oppure di Ermione e di Fedra; lo guarda con occhio tutt'altro che impassibile o incuriosito. Il suo sguardo è insinuante, connivente e insieme allarmato dall'irragionevole, dall'abnorme e infine dal peccaminoso: è infatti uno sguardo cattolico.

*Andromaque* è la prima tragedia in cui si rivelano appieno i tratti propri della poesia di Racine. Per questo e anche per il suo potere patetico esplicito occupa nella tradizione critica un posto di privilegio, accanto a *Iphigénie* e a *Phèdre*. Penso che lo sfondo epico ben noto, d'effetto indelebile, che affiora di tanto in tanto e viene a sostanziare il gioco dei sentimenti e dei risentimenti non sia estraneo alla fascinazione. La rovina di Troia e i suoi lutti offrono una materia già consacrata dal mito del dolore umano, propiziazione di cui usufruì la tragedia per eccellenza, cioè quella greca. Per di più Racine trascina al centro della vicenda la figura forse più discreta, mite e offesa dell'intera epopea troiana, Andromaca, appunto, come sposa fedele a una grande ombra e come madre vulnerabile ancora nella persona dell'unico figlio. C'è quanto basta per assicurare al dramma la partecipazione piena dell'ascoltatore e c'è anche quanto occorre per significare un capovolgimento nel sistema drammatico tradizionale, se è vero che tutte le fila della soluzione impossibile stanno nelle mani della persona più inerme e più debole. Dico le fila della soluzione impossibile e non la facoltà di decidere perché se noi togliessimo di mezzo la soverchiante necessità, non esisterebbe più né questa né alcun'altra tragedia. La contesa tra libertà e determinazione, anima della categoria tragica stessa, è ancora accesa in Racine ma è divenuta un fuocherello da niente dal momento che il suo significato viene diminuito dalla nozione pessimistica del poeta: configurata come conflitto tra passione e coscienza etica e razionale, abbiamo visto come in realtà tocchi a questa ul-

tima poco più di un ruolo di testimone <sup>(1)</sup> e gli scarti e le virate del dramma si debbano piuttosto imputare a impulsi emotivi e a passioni contrastanti. L'importanza nodale assegnata in questa tela ad Andromaca è un segno molto eloquente: meno di ogni altro personaggio Andromaca infatti si trova nella condizione di vivere a fondo il dilemma, di porsi davvero l'esigenza della libertà: vedova, prigioniera, in balia degli altri. È chiaro che la questione si deciderà in una zona dove la vera libertà e il legittimo arbitrio sono già decaduti e impera solo la legge alterna e contraddittoria della passione che è quanto dire, in Racine, la legge della stessa esistenza umana. Pure da una creatura così prostrata e avvilita, oggetto più che soggetto dell'attività vitale che sommuove la corte di Butroto, poco meno oggetto di quanto lo sia il piccolo Astianatte che il Manzoni commiserava recriminando nella lettera allo Chauvet, dipendono i sussulti e le convulsioni che agitano Pirro, Ermione e Oreste. Proprio Andromaca, che ad altro non aspirerebbe che alla rinuncia e all'immobile devozione a una memoria, e considera la sua vita già finita, porta in sé il germe della tempesta che sconvolge tutte le altre vite e la sua. Voltaire osservava che ci sono nella tragedia due intrecci e insomma due drammi, quello di Ermione, amata da Oreste e respinta da Pirro, e quello di Andromaca che vorrebbe salvare suo figlio dal ricatto amoroso di Pirro e nello stesso tempo rimanere fedele ai mani di Ettore; ma doveva concludere che questi due temi sono strettamente congiunti e fusi: questa fusione ci riporta ancora alla centralità di Andromaca a cui fa capo la catena degli amori non corrisposti. Infatti *Andromaque* è a tal punto la tragedia di queste passioni frustrate e vane che l'iniziale spunto politico che pareva decisivo subito diventa subalterno e perfino pretestuoso: il che è anche esteriormente significato dal comportamento di Oreste che, venuto in Epiro come ambasciatore dei re di Grecia, si dimentica ben presto della sua missione e si ricorda solo di Ermione. Una volta accampatosi, incontrastato signore, l'eros raciniano, Andromaca diventa dunque l'occhio del tifone, lei che sola ne è immune: ma non immune dalle sue conseguenze, costretta a compiere dei movimenti di difesa che generano a catena altre conseguenze e altri movimenti fino all'ultimo irreparabile.

---

(1) Facciamo pure eccezione per *Bérénice*.

Sulla figura di Andromaca, sulla sua femminilità dolorosa e afflitta ma non spenta, sulla sua fierezza e sulla sua duttilità e perfino « coquetterie vertueuse » sono state scritte molte pagine, talvolta fini, non di rado contrastanti, quasi a dimostrare che Racine ci rappresenta una donna al vivo, con tutti i trapassi e l'inafferrabile della vita, anche quando intende a idealizzarne il contegno e il ruolo. D'altronde se c'è in Andromaca più carità materna o più passione coniugale, più devozione fedele e umiltà cristiana di vedova come vuole Chateaubriand o più implacato attaccamento sensuale come vuole Maulnier e sia pur castigata arte e astuzia femminile come in molti pretendono, è forse una questione di sottigliezze dal momento che Racine non immobilizza i suoi personaggi nei loro caratteri esemplari ma li sottopone al mutevole della vita psicologica in atto. Più importante mi sembra notare che Andromaca non è soltanto amore e fedeltà ma è anche esperienza del dolore e della morte. Dinanzi a lei tutti gli altri protagonisti appaiono acerbi. Pirro la cui energia si direbbe non ancora disciplinata e anzi non ancora rappresa in una personalità definibile, è capace di magnanimità e di selvaggia perfidia, del più generoso slancio e del più odioso ricatto. Oreste, si presenta già all'inizio sfiduciato della sua buona sorte (*je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne*), già tanto incline a commiserarsi come vittima da trovare in questo stato una specie di voluttà maledetta. Questa, dopo averlo piegato al più abietto servaggio amoroso, esplose nel finale con una certa grandezza come protesta agli editti del cielo e come bramosia di dissolvimento. La consapevolezza preliminare della sua miseria e della sua debolezza assume nel corso degli eventi un aspetto talora cencioso, talora viscido finché di fronte all'irreparabile e all'irreversibile non diventa coscienza ultima e allora proprio il suo che è il destino più vile può acquistare il senso di disavventura eroica e metafisica. Nell'ultima declamazione di Oreste, infatti, si direbbe che Racine abbia travalicata la sua tristezza cattolica e levato un grido che ha il suono di altre età.

Ermione è poi il contrapposto di Andromaca; non il contrapposto dialettico, ma il contrapposto poetico: ovvero, per esprimersi con le parole di Vossler, « essa è meno l'antagonista drammatica che il suo contrario poetico ». Giovane, finora adulata, cresciuta nell'illusione dell'onnipotenza

e del privilegio, inesperta della disgrazia, si trova all'improvviso a subire la più cocente umiliazione che una donna possa ricevere. Trascurata per la bella prigioniera e poi respinta da Pirro, si rimane incerti se sia più colpita nella sua alterigia di principessa o nel suo amore. Le sue mosse di rivalsa, le sue istintive astuzie, i suoi abbandoni irritati lasciano del resto vedere dentro di lei questa confusione, questa immaturità umana, sebbene illuminata da lampi di lucidità e di coscienza (*Je crains de me connaître en l'état où je suis*). Così il dolore deve aprirsi una via attraverso l'orgoglio e il dispetto, l'amore attraverso il delitto non certo per cecità ma per la frenesia della sua natura non ancora domata, non ancora asservita alla realtà della sventura. Con il suo parossismo tocca le corde della pietà e dell'orrore con la medesima verità proprio come le altre *femmes damnées* che le succederanno nella opera raciniana fino alla più grande e più miserabile, Phèdre.

Tutte queste persone sono prese nel turbine, né i richiami alla ragione e al buon senso che provengono dalla loro stessa coscienza o dal senno dei « *souvants* », Pilade o Cléone, Céphise o Phoenix, possono trattenerli fuori del gorgo. Solo Andromaca ne esce immune, e perfino in qualche modo accresciuta, quasi a misurare la distruzione che, senza colpa, con riluttanza e sofferenza, ha provocato: se nel mondo raciniano dominato dall'eros il rapporto tra causa ed effetto appartenesse al visibile.

*Andromaque* permette di conoscere appieno anche l'arte di Racine; in primo luogo la sua compagine linguistica di tono medio, di vocabolario ristretto e ritornante ma infinitamente variato nel valore delle parole, chiusa nelle sue perfette costruzioni sintattiche, bilanciata ritmicamente nel sistema degli alessandrini. Un organismo omogeneo e continuo che innalza ogni spunto allo stesso decoro, lo nobilita, lo ingrandisce al di là del vero veristico, gli imprime quella solennità di esempio (quella regalità, come dice Maulnier) che il classicismo riteneva inseparabile dall'azione scenica. La dignità e la tensione di codesto organismo espressivo è sostanziale dal momento che il dramma raciniano è soprattutto discorso, confronto. Ma entro la sua continuità è traversato da tutte le *nuances* del compianto, dello sdegno, dell'ira, dell'autorità, dell'impazienza, del sarcasmo anche se una lettura

parziale in chiave decadente è portata a sottolinearne gli accenti morbidi di elegia, le risonanze struggenti che si hanno là dove l'immedesimazione dell'autore è più pietosa e si adagia, tra grazia e profondità, nell'ineffabile di certe modulazioni di verso, nello sfumato delle sue famose rime femminine.

Il fatto è che se l'universo umano di Racine è ideologicamente deietto, la sua psicologia non è prevenuta in questo senso e concerne ancora l'uomo integro; per quanto insinuante rimane fedele al regime classico degli affetti e ne percorre la gamma con quel misto di naturale e di sostenutezza nel piglio che rende disperante il compito di chi voglia analizzarne il linguaggio, e non diciamo trasporlo.

*Andromaque* ci immette anche nel vivo della elementare meccanica di Racine; pochi agganci, un po' rigidi, tra situazioni fattuali più dimostrative che determinanti, com'è nella logica di un dramma che procede per accadimenti e trapassi interni. Si tratta per lo più di creare le condizioni in cui essi possano rendersi manifesti e con questo determinarne altri conseguenti. Quel tanto basta a Racine per legare il dramma delle coscienze allo spettacolo del mondo e per ottenere la sua scarna coesione narrativa. Poca cosa del resto, di fronte alla straordinaria coesione che nasce dalla continuità dell'accento in cui tutto il diverso si ricompone in unità, nell'ordine ininterrotto del dolore.

Premessa a una versione dell'*Andromaque* che uscirà prossimamente nella *Collana Cederna* dell'editore Vallecchi.

# GRAHAM SUTHERLAND

di

Roberto Tassi

**N**on è facile trovare un artista che più di Sutherland assommi nella sua opera un tale numero di caratteristiche e di dati spirituali tipicamente inglesi. Questa forse è una delle ragioni della non grandissima diffusione della sua arte fuori dei confini del suo paese; non tanto grande almeno quanto meriterebbe, specie se confrontata con quella di altri artisti che, per loro qualità generiche o di urto, di emozione gridata e virulenta, trovano una corrispondenza più allargata nel gusto internazionale. È chiaro che alludiamo a Bacon. Ma anche quando alcune caratteristiche della sua opera difficile sembrano aver subito l'influenza di fatti venuti dal di fuori, pure dimostrano, a ben vedere, un'antica radice legata alla tradizione e soprattutto una disposizione spirituale che da quella tradizionale non sfugge, solo la rinnova, la reinventa.

Egli stesso ha citato in un suo scritto il detto di Cocteau, che « quanto più un poeta canta secondo il suo albero genealogico, tanto più è intonato ». Ma Sutherland, vero uomo moderno, non è mai sfuggito al riscontro delle scoperte e delle conquiste che l'arte andava facendo in Europa e ne ha offerto un singolare impasto nel suo lavoro, allo stesso modo che vi ha combinato caratteristiche anche opposte della tradizione inglese, ponendo così la sua opera a un punto nodale della storia artistica europea del nostro secolo. Lento e difficile Sutherland, quanto può esserlo un artista così culturalmente situato, e, per sua natura, atto più alla creazione di un'opera che prenda quota, e si manifesti poi splendidamente e solidamente dispiegata e matura, per progressiva crescita, che non per illumi-



nazioni improvvise; per conquista prolungata della coscienza, meditata espansione della propria vita interna.

Un'arte della visione: ecco subito un fondamento, un pedale segreto, dell'arte inglese; visione, cioè un'interpretazione del mondo secondo i propri nascosti fantasmi, creazione di immagini che sfruttano l'esteriorità della natura per esprimere l'interno dell'uomo, il « vedere è chiudere gli occhi » di uomini che hanno accolto l'esperienza visiva dagli occhi dilatati sul mondo e l'hanno trasformata in visionaria nel pullulare interno della loro fantasia. Non allucinazioni, ferocie mitiche, grido interiore, violenta deformazione spirituale, che saranno dell'arte tedesca e sboccheranno nell'espressionismo, né rottura del comune filo della ragione per una razionalizzazione dell'irrazionale, che sarà francese, e finirà nel surrealismo. E neanche il sogno. Ma una contemplazione della natura, attraverso il filtro dell'interiore, per scoprirvi il magico, il divino, l'ombra significante, l'assoluto imprigionato in una forma.

All'inizio è William Blake, veggente ispirato e mistico, spirito tutto perso nella notte dei suoi simboli, in un mondo fantastico dove ogni concetto usuale di tempo e di spazio è sovvertito; grande creatore di allegorie, di immagini angosciose e ambigue, irritanti; poeta delirante e profondissimo che tenta una morale sovvertitrice, un « matrimonio del Cielo e dell'Inferno ». In lui il linearismo gotico (« La forma greca è matematica, la forma gotica è vivente ») si frantuma per dar contorno « netto e mordente » alle creazioni della sua immaginazione vertiginosa, poi si allunga, diventa ondulato e flessibile, va a fecondare le origini dell'Art Nouveau. Ma il colore è delicato, luminoso, trasparente; soffiusioni rosa e azzurre, rossi senza materia, lampeggiare lontano di arancioni, colori trapassanti uno nell'altro come nebbie che si confondono, colori veramente « visionari ». Ed è proprio, credo, nel sentimento da poetico ad angoscioso che nasce in questo contrasto tra la linea e il colore che Sutherland ha colto l'insegnamento più profondo di Blake. Specie, anche per certe rotture della forma e asprezze dell'architettura naturale, sui fogli che illustrano la Divina Commedia. Blake vi dedicò gli ultimi anni della sua vita e lo vide Samuel Palmer lavorarvi accanitamente pur costretto al letto, come un « Michelangelo morente ». Era l'autunno del 1824: Palmer che viveva nella valle di Shoreham, stava per iniziare, proprio sotto l'influenza di Blake, quel periodo incantato della sua vita, i sette anni nei quali corse la straordinaria avventura delle sue opere « visionarie ».

Blake vedeva al centro del suo mondo immaginario l'uomo, tutte le sue fantasie, i suoi simboli, le sue complicate composizioni erano ossessionate dall'immagine umana, odiava l'« universo vegetale »; pure aveva colto la luce irreali del paesaggio nelle xilografie per « The pastorals of Virgil ». Ed era forse a queste incisioni che guardava con più interesse il giovane Palmer; tutta la forza della sua fantasia, infatti, tutta la semplicità del suo animo

poetico sono tese a esprimere il magico della natura, a far sorgere dal paesaggio un sentimento panico, mistico, misterioso del mondo: campi di grano silenziosi, colline brune di bosco autunnale come fantasmi immobili e allibiti sotto la luce della luna o la stella della sera che brilla improvvisa, in un cielo ancora vago di luce morente, sulle case e gli alberi già chiusi nel buio, come in un giardino notturno di Klee o una mietitura fantastica al lume incerto di una luna appena affacciata al crinale lontano della collina; e poi nuvole, uccelli, pastori addormentati, alberi magici di mele, distese sulfuree di messi. « Ma considerando Dulwich come la porta che immette al mondo della visione, si deve cercare al di là della collina per far sorgere una luce mistica come quella che illumina i nostri sogni » annotava Palmer nel suo taccuino. È certo che nell'opera di Sutherland, tutto il periodo di paesaggi che arriva fino al 1945 dimostra una ricerca « al di là della collina »; ma non sarà forse solo per far sorgere una luce mistica, piuttosto un evento umano.

Ed ecco in Turner l'indagine della natura diventa approfondita, precisa, diretta; libera da misticismo appare come un rapporto ben definito, solo semmai gonfiato dal sentimento: è l'altra faccia dell'arte inglese e del Romanticismo che in quegli anni a mezzo dell'Ottocento turbina per il paese. Ma in Turner il flusso vitale della natura si fa a volte così rapinoso e travolgente da giungere a una grande arte della visione: una tempesta di neve sul mare diventa turbine, groviglio vertiginoso dell'esistenza, gorgo profondo dell'animo umano. In lui convivono, ad un grado estremo di incandescenza, visionarietà e naturalismo, cuore vivo del movimento romantico. È la stessa ispirazione che spingeva Ruskin a fare sulla natura un'indagine, in cui è ricercata e capita ogni cosa, fino al senso della trama che fan le venature delle foglie, alla direzione degli spini su un ramo, al significato degli strati della terra, per poi assumerla nella fantasia travolgente di una concezione panica e sentimentale dell'esistenza e del mondo; in quel libro straordinario che è i « Modern Painters »: « tale è sempre il modo con cui la più alta facoltà immaginativa si impadronisce dei suoi materiali. Essa non si arresta mai alla superficie o alla esteriorità delle immagini, ma le attraversa tutte e penetra nel centro dell'ardente cuore... essa oltrepassa ogni involucro, arriva alla radice e ne assorbe la linfa vitale: una volta là, è libera di gettare nuovi germogli ricchi del succo e della linfa autentici, di sfrondarli e di intrecciarli a piacimento, e di portarli a produrre frutti più belli di quelli che crescevano sul vecchio albero ». « Indagare la natura, studiarne le leggi di crescita, trarne visioni provenienti dal centro dell'ardente cuore », sono tutti processi che si ritrovano nel lavoro di Sutherland e ne definiscono anzi la sostanza.

Quando l'arte della visione giunse all'« Age of Anxiety » cominciò a generare deformazioni angosciate, presenze inquietanti, forme mostruose: in Henry Moore, grandioso crea-

tore di figure umane nel loro mistico significato di archetipi, in Francis Bacon, visionario feroce più che sognatore disperato e in Sutherland. Cambiatosi il rapporto dell'artista col mondo, divenuta la realtà invadente ed ossessiva, la visione mutò le sue caratteristiche, non potendo più essere mistica, astraente o lirica, si fece concreta, irritante, vitalistica. In tutti e tre gli artisti ora nominati, che sono tra i maggiori inglesi del secolo, è molto evidente appunto il dato dell'immagine sconcertante, che colpisce e irrita, e anziché seguire l'inclinazione del gusto con lo splendore o la piacevolezza formale, la contraddice e sconcerta con la disarmonia degli elementi formali, con la figurazione irta, ingrata, turbante, con lo « choque » psicologico. In ognuno, naturalmente, a un grado e con significati e valori diversi, ma sempre con quel risultato di urtare la sensibilità dello spettatore, che è in fondo caratteristico dell'arte anglosassone, e in genere nordica, ed è riuscito finora difficile da capire e giustificare alla cultura e alla sensibilità meridionale, specie italiana. È una asprezza interna, una durezza di rapporto, che non vuol dire indifferenza o empietà ma solo un minor ottimismo e una maggior certezza di contatto reale e anche visionario con le cose, un maggior fondamento di indagine morale e coscienza anche della propria instabile posizione nel mondo.

In Moore troviamo l'assolutezza della forma umana ridotta all'essenzialità delle sue articolazioni strutturali, alla continuità di interno e esterno, di pieno e di vuoto; la vicinanza di immagine a forme del mondo vegetale o animale è solo su un piano di equiparazione naturale perché in realtà la forma umana è portata, proprio attraverso questa via della sua struttura organica, a un massimo di nobiltà spirituale. Ma rimane in Moore un fondo di purezza formale, levigata, ininterrotta, giunta a una sublimazione.

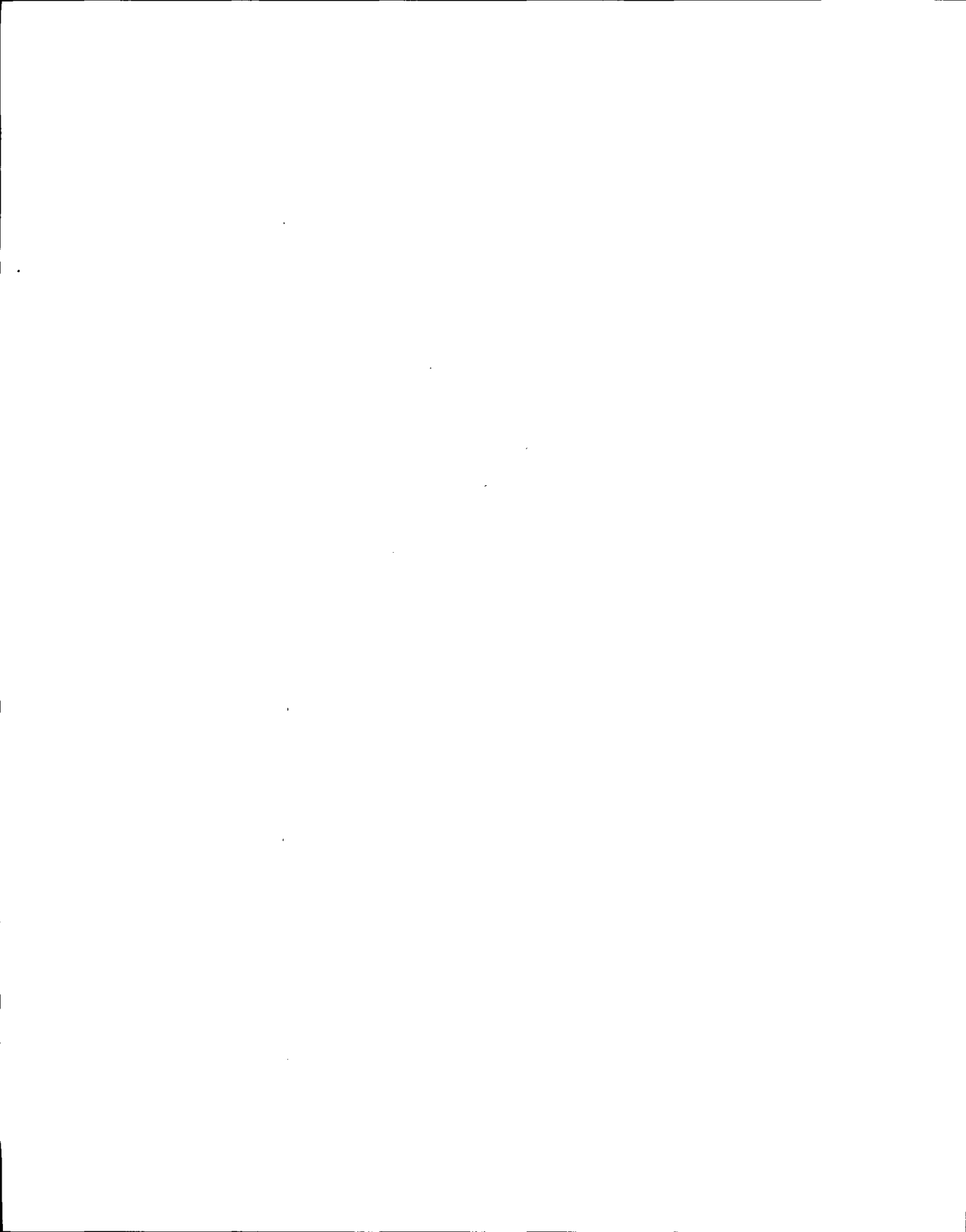
Dall'altro lato Bacon decompone e corrompe, fissa il dolore, la disperazione in un'immagine istantanea, vede l'uomo chiuso nella rete delle sue miserie, emergente dal buio della sua vita, e non si cura che di mostrarlo così con cruda compiacenza.

Sutherland, tra i due, compie un'indagine sulla natura e sull'uomo e la approfondisce per arrivare a una conoscenza; analizza, studia, inventa le forme, ne riconosce il senso ambiguo, irto, urtante, crudele, ma ponendole in contrasto con l'intensità e a volte con la dolcezza cromatica, ne sa estrarre tutta la poesia e il dramma; non cede mai alla perfezione formale né all'espressività psichica, all'armonia o al grido, alla forma totalmente chiusa o alla forma totalmente corrotta. Le sue metamorfosi hanno così il senso vero di una vita organica in cui è racchiuso il mistero dell'esistenza.

Certo nel saper portare il colore a un punto di così brillante e talvolta gioiosa eleganza, nel saper creare un accordo così misterioso di toni luminosi Sutherland dimostra ancora una radice inglese, opposta a quella dell'asprezza formale, ma ben solida e continuativa



Graham Sutherland: *Forma nel passaggio* (1944)



anche questa, da risalire al tempo che Gainsborough rivestiva di raffinate trasparenze cromatiche, lucide e trascoloranti, la serie infinita dei suoi personaggi o Turner avvolgeva di nebbia dorata le sue albe sul mare, o Constable seguiva le ondulazioni di madreperla delle nuvole, o Sickert imbastiva delicate armonie di toni nella luce bassa e malinconica degli interni.

Sutherland stesso ha voluto chiarire il senso della sua opera tentando un raffronto con la poesia: « intendo la poesia che illumina il valore e la natura delle cose, che le riempie di un significato più vasto di quello originario e ne definisce l'essenza. Quando Eschilo dice che "la polvere è l'assetata sorella del fango", subito apprendiamo qualcosa circa la natura della polvere stessa: grazie alla personificazione dei due elementi, e con la massima economia di parole, ci è dato di cogliere l'essenza di entrambi ». Così anche Sutherland nel suo lavoro tenta di « illuminare » il mistero delle cose, per allargare e rendere più acuta la conoscenza; sulla scia di Klee (« l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile ») egli vuol far nascere dalla realtà una « nuova visione » rendendo « tangibile ed evidente ciò che è misterioso ed intangibile ». Il metodo è quello indiretto proprio dell'arte del nostro secolo e nel caso specifico quello di creare « parafrasi emotive della realtà »; cogliere cioè nella realtà l'essenza dei fenomeni e darne figurazioni sorte dal corrispettivo interiore, dar vita cioè a nuove forme che siano simboliche della corrispondenza che si stabilisce emotivamente tra l'essenza delle cose e la profondità dell'uomo. Sutherland fu aiutato in questo dal surrealismo, ma soprattutto, per un lato, da un artista duramente realista come Picasso, per l'altro, da artisti visionari come De Chirico, Klee, Max Ernst e Paul Nash.

All'inizio dell'attività di Sutherland, nel 1923, c'è un disegno « Mill interior » che rivela già un gusto « scientifico » per i meccanismi, gl'intrichi di forme articolate, dure, non piacevoli; si tratta solo di una trasposizione precisa della realtà, senza nessun intento simbolico. È però un momento isolato e senza seguito per ora, poiché il suo lavoro continua fino a tutto il 1930 con una serie di incisioni il cui naturalismo è sotto il segno lirico-contemplativo di Samuel Palmer. Ma un'incisione del 1930 intitolata « Pastoral », pur conservando un ricordo del Palmer più drammatico di certi disegni, offre già una tale novità di invenzioni da denunciare l'apparizione di una nuova persona artistica: il tronco di quercia, al quale si appoggiavano un tempo con noncurante eleganza i personaggi agghindati di Gainsborough, è diventato un mostruoso relitto rinsecchito e svuotato che allude a una tragica forma umana, un vento di morte soffia su ogni cosa nella drammaticità del chiaroscuro, il paesaggio appare così deserto ma presuppone inspiegabilmente, e con un senso di inquietudine, l'esistenza umana: senso strano, abbastanza tipico dell'atmosfera che Sutherland saprà creare nei suoi paesaggi successivi.

Egli dà inizio al suo vero lavoro pittorico nella tecnica, di spirito inglese, dell'acquerello, e per un primo periodo, che arriva fin circa al 1940, affronta la natura con una tensione così ispirata da non poter essere definita che romantica, ma riuscendo a fondere, della tradizione romantica del suo paese, i due aspetti più tipici, l'empiria e la trasfigurazione, il riscontro del particolare e l'invenzione magica. Il paesaggio di Sutherland però non ha più niente di quell'aspetto contemplativo che era proprio dei grandi naturalisti romantici, se mai si rifà a quel David Gaspar Friederich che, diceva David D'Angers, aveva « scoperto la tragedia del paesaggio »; non è più un rifugio per l'uomo, un riposo sia pure eccitante, anzi lo ossessiona, perché è il teatro antico, corroso e levigato, nel quale si compiono i fenomeni di una vita organica che è anche la sua. L'indifferenza suprema del tempo sgretola le colline, dissecca gli alberi, frantuma i ciotoli, fa sorgere un grande sole nel cielo giallo, arrossa la terra nella sera, torce le radici, uguaglia i giorni di oggi a quelli delle stagioni trapassate. Gli oggetti della natura sono isolati, portati in primo piano, diventano protagonisti e acquistano un significato nuovo, sono scelti e visti al di là della loro piacevolezza o funzione, per quanto rivelano della vita segreta della natura, quanto di lotta, quanto di crudeltà, quanto di morte; per questo diventano metafore della vita che li circonda, in attesa di diventare metafore della vita umana.

L'occhio pungente di Sutherland fissa così nel grande flusso cosmico, nel pullulare caotico delle forme, un ramo d'albero caduto al suolo privo di fronde e di scorza, una radice abbandonata da qualche antica inondazione o i frammenti residui di antiche architetture (un ricordo del « Stonehenge » di Constable?), una ginestra spinosa cresciuta a stento sulla roccia, una pietra che si apre come un fiore per l'azione del gelo o dell'arsura, un breve tratto di strada che si incurva, o una siepe di sterpi appena segnata al margine del campo; il suo occhio indagatore vede solo questo e sa capirne il significato vitale, capire e dimostrare che in quel frammento di natura è già racchiuso tutto il senso di un più vasto orizzonte. Vi manca l'enfasi mistica, ma l'attenzione non è la stessa dell'Hopkins di « Pied beauty » e degli appunti di diario sulle nuvole? In Sutherland vi è invece un riscontro umano, un'allusione umana che creano drammatica e misteriosa la scena. Ma la secchezza e l'essenzialità d'immagine è quella dell'Eliot di « Rhapsody on a windy night »:

*un ramo contorto sulla spiaggia  
corroso, levigato e lucido  
come se il mondo abbandonasse  
il segreto del suo scheletro*

o di « The Waste Land »

*dopo il silenzio invernale dei giardini  
dopo l'agonia nei luoghi di pietra*

*il clamore e il pianto  
la prigione il palazzo e lo smorire  
del tuono di primavera su monti lontani.*

Il punto di vista è ristretto, la dimensione ridotta, la prospettiva appiattita, ma in quel breve tratto l'immagine acquista una pienezza poetica sorprendente. Il colore tipicamente inglese, bruni, arancioni, rosa, verdi, violetti, di luce bassa ma piena, senza profondità, è però di una intensità non facile a incontrare nell'arte inglese, non descrive mai ma evoca e inventa.

In quel tempo un altro poeta « chiuso dentro una torre di parole » cantava la stessa « sonora collina del Galles »: era il 1935 e Dylan Thomas pubblicava il suo primo libro di versi, « 18 Poems »; l'asprezza e l'intensità dello stile, il senso già surreale dell'atmosfera, l'articolazione delle immagini in uno spazio senza profondità sono, per quanto siano possibili questi paragoni, caratteristiche di entrambi.

Nell'anno successivo, 1936, vi fu a Londra una Mostra Internazionale Surrealista; l'avvenimento ebbe grande importanza, ma più che creare una vera e propria corrente surrealista agì in modo indiretto, stimolando quella tendenza irrazionale alla visione interiore e alla trasposizione metaforica della realtà già naturale all'arte inglese. Vi erano esposte comunque, per quel che a noi interessa, dodici opere metafisiche di De Chirico, undici di Picasso, sedici di Max Ernst, quindici di Paul Klee, ventidue di Mirò. Lo stesso Sutherland vi presentò due opere.

Intanto continuava il suo lavoro di interpretazione della natura, non in senso naturalistico, arrivando a tratti fino a una violenta espressionistica, come in « Association of Oaks » del 1940, quasi una lotta tra personaggi fantomatici, e ancor più in « Blasted Oak » del 1941, dove un tronco d'albero corroso e svuotato, evidente derivazione dell'albero-personaggio dell'acquaforte del '30, si trasforma in un orribile mostro pronto alla preda. In tali opere si trova dimostrata l'affermazione di Sutherland che « questi oggetti possono essere se stessi e altra cosa nello stesso tempo ». Aveva incontrato di nuovo Picasso, questa volta il Picasso di « Guernica » e di tutti gli studi preparatori per il grande murale (esposti a Londra alla fine del 1938), nei quali si poteva veder bene la genesi di quel processo che portava a cogliere l'oggetto nei suoi valori simbolici e di metamorfosi. Diceva Sutherland: « I disegni di Picasso per Guernica parevano iniziare una filosofia e indicare un modo di far vedere le cose più vitali e reali, attraverso una parafrasi delle apparenze ».

Ma, scoppiata la seconda guerra mondiale, Sutherland divenne « artista di guerra », cioè fu incaricato dal Governo inglese di documentare alcuni aspetti della vita della nazione durante quel periodo di crisi; era la stessa iniziativa che stimolò la creazione dei disegni di Moore sulla vita nei rifugi antiarei. Sutherland dipinse allora, nel corso di tre anni, la serie



stupenda delle « Devastations » e delle « Furnaces ». L'atmosfera inquietante e romantica dei suoi paesaggi divenne allora cruda evidenza, la crudeltà drammatica degli oggetti non doveva essere più cercata e scoperta con occhio fantastico nelle forme naturali ma si presentava sbandierata a ogni passo e portava il marchio dell'uomo. Sutherland seppe mantenere in queste opere una meravigliosa unità di stile, conseguente con la sua ispirazione e col senso del suo lavoro; scelse gli oggetti che dimostravano la lacerazione materiale e attraverso questa il disordine morale, ferri contorti, travi spezzate, frammenti meccanici di macchine aggrovigliati e sospesi, rotoli di carta bruciata, tetti scheletrici, muri in disfacimento, locomotive distrutte. L'accento realistico, era più forte del solito, ma la limitazione, anche qui, del campo visivo, la scelta dei temi e degli oggetti, il colore ancora genialmente inventato contribuivano a mantenere all'immagine ancora una carica simbolica. Neppur in questo gruppo di opere, come già nei paesaggi, l'uomo fa la sua apparizione, ma denuncia per ogni dove la sua presenza, vittima o carnefice. I paesaggi erano fissati in un tempo lentissimo, di luce antica, in crescita meditata, qui invece è una notte scesa sul mondo, squarciata a tratti da lampi gialli che illuminano lividamente la desolazione delle lunghe strade dell'East End, le facciate residue dei palazzi, come quinte in prospettiva in una tragedia senza più attori, o tutta intrisa di zolfo e fuoco nei baleni rossi che si dilatano sul cielo delle fornaci.

Nasceva in quegli stessi giorni anche il lamento di Dylan Thomas nella « Ceremony after a fire raid »:

*Me stessi  
coloro che piangono  
piangono  
fra le strade bruciate ad instancabile morte  
un bimbo di poche ore  
con la sua bocca che intride  
carbonizzata sull'oscuro petto della tomba  
la mammella materna, e le sue braccia in fiamme.*

Cosicché la ripresa di paesaggio che Sutherland attua nell'ultimo anno di guerra, 1944, pur conservando un impianto e alcune caratteristiche di fondo simili a quelle della lunga stagione paesaggistica d'anteguerra, rivela una nuova durezza di articolazione delle forme, una ricerca ancor più insistita della inamabilità e irritabilità degli oggetti osservati e scelti, che risentono dell'esperienza appena fatta e della frequentazione di Picasso.

« Horned Forms » del '44 e « Thistles » del '45 sono i diretti precedenti dei quadri di « Spine », che si pongono tra le opere più emozionanti e famose di Sutherland. Egli stesso

ce ne racconta in tal modo la genesi: « Il Vicario della chiesa di San Matteo in Northampton mi aveva chiesto di dipingere un crocifisso. Nell'autunno di quell'anno meditai sulla forma che l'opera avrebbe assunta, e nella primavera successiva il soggetto mi occupava ancora la mente. Non avevo fatto nessun disegno; e un giorno andai in campagna. Per la prima volta mi accadde di notare i cespugli di spine, e la struttura delle spine stesse. Feci qualche disegno, e mentre disegnavo avvenne un curioso mutamento: le spine, pur conservando il loro aspetto, diventarono qualcos'altro, una specie di schizzo per la Crocifissione ».

Ma prima della Crocifissione Sutherland dipinse alcuni « Thorn Trees » dove nell'intrico delle forme puntute, feroci, pronte a ferire ha alluso veramente a un supplizio umano; ma ciò che rende più emozionanti queste opere e ne costituisce la forza espressiva è il contrasto, che crea una drammaticità ambigua e irritante, tra la durezza delle forme irte, violente, terribilmente bianche e la delicatezza del colore ambientale che sta tutta nell'accordo di un verde delicato e nativo con l'azzurro terso e limpido del cielo e solo qualche tocco di arancione. Isolando un particolare del « Thorn Trees » Sutherland crea poi le « Thorn Heads », dove il riferimento analogico è ancor più chiaro e dove possiamo cogliere il primo sintomo di quel passaggio da una forma vegetale simbolica e allusiva ma realistica a una forma umana trasposta e di intonazione surrealista, che costituirà uno dei processi fondamentali della meditazione di Sutherland negli anni successivi.

C'è già in tutte queste opere una chiarezza e una luminosità cromatica che segnano l'inizio di un nuovo periodo, dopo quello più cupo della guerra; Sutherland dipinge spine, cioè emblemi di crudeltà, poi anche una « Crucifixion », ma questa più chiara sostanza del colore, pur usata in funzione espressiva di contrasto, contiene un sentimento di speranza: l'uomo è crudele e feroce, la natura è crudele e indifferente, ma la vita offre sempre al fondo una possibilità di salvezza. La « Crucifixion » di Northampton non è un'opera mistica, ma è tutta pervasa dall'umanità che il senso religioso ha acquistato nel nostro secolo, e dimostra anche al fondo, e forse in tal modo può spiegarsi il facile riferimento a Grünewald, il concetto protestante che Cristo, avendo assunto in sé tutti i peccati dell'uomo per espiarli, ne è diventato ricettacolo e quindi li rappresenta dolorosamente. Leggiamo ancora Dylan Thomas:

*Questa fu la crocifissione sulla montagna  
il nervo del tempo in aceto, la tomba patibolare  
così incatramato di sangue quanto le luminose spine che io piansi.*<sup>(1)</sup>

Nella « Crucifixion » di Northampton e nella piccola « Deposition » dello stesso anno Sutherland ha raggiunto finora il suo punto più avanzato di espressionismo. Poi, diminuita un po' quella tensione, riprende il paesaggio; ma è cambiata la scena, poiché Sutherland

(1) I versi di Dylan Thomas sono citati nella traduzione di Roberto Sanesi.

dal 1947 comincia a trascorrere lunghi periodi nella Francia del Sud, sulla costa, ed è profondamente influenzato dalla diversità di paesaggio. La terra nella quale finora, specie nel periodo prebellico, aveva trovato ispirazione era di una desolazione un po' oscura e antica, « un volto sul quale il tempo non lascia che lievi impronte », come la brughiera di Egdon in « The return of The Native » di Thomas Hardy: « Stare, nell'ora tra il giorno e la notte, vicino al tronco di un arbusto spinoso nella valle centrale di Egdon, dove l'occhio poteva seguire soltanto le alture e i contorni della brughiera estesa su tutto l'orizzonte, e sapere che ogni cosa intorno era rimasta inalterata, come le stelle, fin dai tempi preistorici, dava sicurezza alla mente, abituata ai cambiamenti per il desiderio del nuovo. Il luogo così grandioso e inviolato aveva una immobilità antica che il mare non possiede. Chi può dire del mare che è antico? Distillato dal sole, rimescolato dalla luna, si rinnova ogni anno, ogni giorno, ogni ora. Il mare cambia, cambiano i campi, i fiumi, i paesi, i popoli, ma Egdon era immutabile ».

Ora Sutherland viveva in una terra di mare, arida, non antica, abbacinata dalla luce violenta e interminabile; la prima influenza che il nuovo ambiente ebbe sul suo lavoro fu la conferma e il rafforzamento di quella necessità di dare intensità luminosa ai colori, che era stata la sua invenzione degli anni appena precedenti, intorno alla fine della guerra. Nelle prime « Wine Pergola » del 1947, oltre l'intrico dei rami nodosi e dei tralci che al solito sono il vero centro di interesse del pittore, si avverte sull'orizzonte come uno spazio d'aria marina. Il traliccio della composizione è scandito sul ritmo di un cubismo non formale, ma il colore ricorda a volte lo squillare alto di certi toni più acuti di Matisse, quando vedeva le cose illuminate dalla stessa luce a picco.

Sutherland inizia però anche qui subito il suo lavoro di indagatore della natura, sceglie alcuni oggetti che lo colpiscono poiché fanno già naturalmente parte di quella iconografia della lotta nella natura di cui egli si è fatto narratore e testimoniano anche del lato arido, crudo, duro, disseccato del paese; li analizza, li interpreta e li presenta nel loro duplice aspetto di ciò che sono e di ciò che possono sembrare o simboleggiare. Sutherland non concede mai niente alla piacevolezza, alla commozione lirica, alla « bellezza » della natura; ha creato un suo universo in cui la vita si svolge secondo il senso di sentimenti primari e naturali, di fatti essenziali e plurivalenti: una foglia di palma irta di appendici acuminata si incurva presentando lo spaccato della sua base come uno squalo pronto ad assalire, una foglia di banana su un tavolo diventa un insetto appoggiato a numerosi arti, una radice secca striscia come un lombrico gigante, una cavalletta, d'altra parte, sembra costruita con rami e foglie e si erge solenne come un idolo; ma il significato della vita non cambia, la sua ricchezza sta proprio in questa pluralità e plurivalenza delle forme. E non si tratta sempre di forme o di situazioni « drammatiche »: in questi primi due anni del suo soggiorno sulla riviera, 1947 e '48, appare di frequente nella sua opera una vitalità gioiosa; sono le

enormi pannocchie di granoturco che si distendono sul cielo come stendardi multicolori stesi dal vento, sono le grandi zucche gialle come scrigni dorati, o i cespi di rose o i fiori della natura appesi come indumenti femminili. In questa tendenza all'ingrandimento dell'oggetto c'è gioia e magia; la stessa che spingeva Samuel Palmer a gonfiare le colossali spighe dei suoi campi di frumento o Edward Calvert a far pendere dai suoi alberi grappoli smisurati.

Ed ecco nel corso del 1949 assistiamo ad un nuovo passaggio in quel processo di metamorfosi delle forme che, come abbiamo visto, caratterizza tutta questa fase del lavoro di Sutherland; è forse il passaggio più importante poiché porta alla forma umana come presenza concreta, ma non a una forma umana che corrisponda direttamente al modello, bensì a una forma trasportata e costruita con materie organiche e vegetali o minerali in una visione immaginaria e che agisce proprio come presenza sostitutiva, sconcertante e, nella sua ambiguità, più vitale ed espressiva. Si tratta, ed è un processo tipico della figurazione moderna di origine surrealista, del rifiuto di una determinazione temporale e psicologica che fissi il soggetto nella sua esistenza, dell'abbandono di una individuazione ben precisata, per arrivare invece a un generico « stato » di umanità, a un senso indeterminato e misterioso di presenza umana non definita nei suoi attributi, all'emozione che nasce dall'inserire queste forme irreali, ma sature di energia informativa, in un ambiente naturalistico, a una conoscenza analogica più estesa. Numerose sono le suggestioni che possono aver influenzato o comunque offrono un riscontro alla loro invenzione: gli idoli delle culture primitive africane o i totem indiani; o anche certe costruzioni di De Chirico come « Il Grande Metafisico »; o le « Standing figures » di Moore, specie nella maggiore libertà e varietà fantastica dei disegni.

La presenza umana si è ormai concretizzata, da invisibile sensazione aleggiante come spirito sulle forme naturali è diventata visibile concrezione di elementi organici che si sviluppano per lento accumulo. Le « turning forms » e le « reclining stone forms », radici mostruose, pietre scavate e corrose già alludenti a forme umane, si sono erette, sono diventate « standing forms », statue immani e terribili. Conservano un che di antichissimo, di affondato nel tempo, fino alle origini prime della vita e mantengono il significato misterioso della continuità dell'immagine e dell'essere umano, travalicante le stagioni, presenza pietrificata e stabile; ma nello stesso tempo hanno assorbito il sentimento di angoscia e di precarietà della vita presente e nel contrasto diventano ambigue, urtanti, inquiete. Sia che risaltino nitide, senza ombre, ritagliate nella luce implacabile di un fondo rosso uniforme, come la « Standing Form-red background » del 1949, o che gettino un'ombra sfuggente nella siepe di foglie e fiori sul lontano azzurro del mare, come la « Standing Form against Hedge » del 1950, o che entrino in una composizione mitica come « Origins of the Land » del 1951, o che si uniscano in gruppo e ci emozionino negli accordi semplici e sapientissimi di rossi, verdi, bruni di « Three Standing Forms in a Garden ».

Nello stesso anno 1949 l'immagine umana compare nell'opera di Sutherland anche in un aspetto diverso, ma non meno affascinante: quello dei ritratti. Il primo è Somerset Maugham, poi segue una serie di personaggi tutti psicologicamente ben definiti. Queste opere, nella loro minuta descrizione realistica, diventano come un riscontro delle « standing forms ».

Ormai la forza inventiva e cromatica di Sutherland è alla sua pienezza: variazioni ricchissime di immagini, raffinatezze ineffabili alternate a intensità squillanti di colore. « Una grande potenza nel colore è sempre segno di vera intelligenza artistica » aveva scritto Ruskin nei « Modern Painters ». Mi sembra che nelle opere di questi anni fino ad oggi, nel sublime azzurro, leggero, profondo, veramente tutto spirito, che fa da sfondo alla « Thorn Cross » del 1954, nell'indicibile armonia di luci viola e dorate balenanti sul fondo nero di « Machine » del 1959, nei verdi stillanti, diffusi come nebbie luminose di « Hanging Form over Water » del 1955, nel verde e azzurro terribile, angosciante, allucinato nella sua lirica semplicità di « Owl in Tree form » del 1962, Sutherland abbia creato una poesia del colore di un'intensità forse non mai raggiunta nell'arte del suo paese; senza uscire per questo dalla « Englishness », anzi arricchendola in tal modo di un nuovo elemento.

# POESIE

di

Giovanni Giudici

## MIMESI

*« Attento, ci rimani, passa l' Angelo! »  
— mi ammonivano quando per divertirmi fingevo  
d'essere muto o strabico, o facevo  
la bocca da idiota col labbro pendente e bavoso,  
o zoppicavo imitando...*

*Invece no,  
ben altro lui da fare che non passare di lì  
dove io ero aveva  
— e fu un vero peccato  
che non mi riuscisse lo scherzo di rovesciare le palpebre:  
l' Angelo non sarebbe passato.*

*Da allora molto ho imitato:  
il nonno che fischiando e volto in su  
dalla strada serrava i pugni e in aria  
troncava una manciata immaginaria  
di spaghetti per ordinare: giù  
in pentola! — o il chinarsi contrito  
del padre, le sue manie*

*a tavola d'incartare quando si era servito  
coppa o salame senza far caso di noi...*

*A questo gioco quanto i miei figli hanno riso.*

*Un po' meno per gioco — e utilmente  
spesso per me, per smuovere un sorriso,  
ho specchiato i pensieri della gente:  
certo non senza ironia — ma troppo  
celata non serve — ho parlato  
di ordine col reazionario,  
di borsa col possidente,  
di calcio col tifoso — e raramente  
me stesso ho scoperto com'ero  
nella dovuta misura:  
l'amaro spino del vero ho temuto  
— non l'impostura.*

*Un tempo di vita ho perduto  
a travestirmi a scherzare  
sicuro che dietro ogni maschera  
l'altro che ero paziente  
restasse ad aspettare:  
al momento opportuno per essere pronto,  
con uno scatto di reni  
riemergere dal fondo.:*

.....

*È artrite o artrosi che mi fa torcere il collo?  
Ma di chi sono queste parole che dico?  
Già forse ho una mia smorfia abituale?  
E niente più da nascondere — tutto  
in me da imitare?*

## PORT-ROYAL

*Dal vano del cancello apparve la corte pacifica  
di capre, maiali e volatili domestici  
intenti a loro colloqui — non era  
proprio deserto il luogo completamente.  
Non c'è nessuno? — gridai — Il n'y a  
personne? Nessuno in luogo così storico?  
Ehilà, facendo gesti, verrà qualcuno sperando.*

*Niente. Ma silenziose alla distanza di un cento  
metri, dal gruppo dei tranquilli animali,  
piroettando tre sagome messaggeri  
infernali partirono contro di me.  
Latranti mi s'avventarono i tre piccoli cani neri,  
alle mie spalle il bosco era greve di pioggia,  
e io fango e sudore (e sangue — chissà — fra poco).*

*Curiosi e annusanti invece mi risparmiarono: un gioco  
semplicemente. E avanti per il sentiero,  
io, strettissimo fra il pendìo, dove in alto  
due enormi cavalli e un asino pascolavano, e il filo  
spinato oltre il quale nette le rovine gianseniste  
stanno e i postumi devoti orrori — lustrati  
busti bronzei, la falsa cappella. Niente*

*da ricordare (ah sì, un cartello: Fromage  
de chèvres) — quando improvvisamente  
scalpitanti gli zoccoli sulle zolle  
al galoppo al galoppo partirono contro di me  
i tre equini dal piccolo colle.  
Davanti a me le punte scure di ruggine,  
dietro di me la carica folle — questa*



*sarà la fine? Per pochi attimi il petto  
ansioso comprimendo, inarcando le fil  
barbelé, già scontando la raffica dei colpi,  
guardai a terra, giuro non implorai,  
lessi A LA MEMOIRE DE JEAN RACINE  
la stele rovesciata vana nella fanghiglia,  
una groppa, un caldo fianco, mi sfiorò la nuca.*

*Spariti anche loro nella corte. Io lì,  
miracolato e isterico sforzandomi di piangere  
(ob la drammatica circostanza, pensando,  
tutta da ricordare!)... O voi alle fiamme scampate  
anime dell'abbazia, virtuose e nevrotiche  
madri, signori di dura fede non scevra  
d'intento politico, pregate, pregate*

*per me, che io possa ancora sorriderne, avere  
tempo... E un rabbioso ometto: Allez  
vous-en!, venne gridando, Fuori!, contro di me.  
Era la vecchia signorina Combes,  
padrona delle capre, poi mi fu detto.  
E ridiscesi il sentiero attraverso il bosco,  
verso la macchina ferma nella radura,*

*una famigliola tranquilla incontrando,  
a loro domandando ancora se...  
Ma l'uomo mi rispose, moglie e figliola guardando:  
Noi siamo qui per respirare aria pura,  
di che rovine parla, forse ha capito male.  
Fu dopo un gran temporale nel giorno successivo  
al grande funerale di Thorez.*

## LA MIA COMPAGNA DI LAVORO

*La mia compagna di lavoro lascia  
l'ufficio per molti mesi. Io spero  
che torni (non parte per un lungo viaggio,  
ma è come se — spero dunque che torni):  
al suo partire mancano pochi giorni,  
presto saranno ultime poche ore.*

*Affetto abitudine chiamo questo timore  
stupore che avrò di non vederla  
qui dove scialbo bizzarro ignoto  
mi ha trovato e (io penso lei spera)  
mi troverà: pure non qui la sua vera  
vita è, né la mia — credo. Pietà*

*semplicemente di me stesso mi fa  
ricontare i due anni passati,  
ricordare che un altro ai suoi occhi  
dapprima fui come io pure vedo  
essi modificati: così sarà  
da ora fra molti mesi probabilmente.*

*La mia compagna di lavoro discretamente  
suppone i miei pensieri, prevede  
molte parole mie, il vano e il vero  
ne soppesa e distingue, non ha  
bisogno di dirmi bugie — e sincero  
anch'io posso permettermi il viso*

*che ho, abbassare la guardia: il paradiso  
comunista sarà questa, le spiego,  
libertà di fidarsi che ci nega il nemico,  
che al nemico si nega e all'amico*

*si chiede — e che volerla non è viltà.  
La mia compagna di lavoro sorride,*

*più giovane di me di cui deride  
la stanca giovanile illusione  
— i versi di Eluard che je voudrais  
(ne ridevo una volta adesso me li ripeto)  
être en U.R.S.S. ou bien me reposer,  
mentre ci congediamo alle soglie*

*di questa non dura prigionia. Moglie  
è lei fuori di qui sopportabile come  
un'altra appena, madre di quasi due figli,  
moderna solo a parole. Io spero che torni,  
comunque: intanto seguo la mia corrente,  
più cauto più attento nei prossimi giorni.*

## AMORE RIVISITATO

*Essenzialmente lei di lui delusa, non  
viceversa. E lui se lo crede,  
ne spia le notizie, conterebbe  
trovarsela oh chi si vede felice equivoco  
in una stessa camera di albergo ma remotissimo,  
ciao come va puntando su un minimo d'emozione  
vent'anni dopo levarsi quel piccolo sfizio  
che avanza di tanta passione:  
tutto senza preamboli senza commento  
s'intende senza impegno solo per una sera.*

*E lei niente da perdere di che andar fiera  
del vuoto futuro passato*

*di che stupirlo nessuna sorpresa.  
Ma lei tutto previsto: lui che modicamente  
lustro contende con la calvizie e l'epa  
e non più balbettando trionfa te lo dicevo.  
Niente da confessare che a lui non piaccia  
lo sapevo annuendo ascoltare:  
così non gli nega la donna che basta a se stessa  
due lacrimette per salvargli la faccia.*

Queste, ed altre poesie, andranno a far parte del volume «La vita in versi» di prossima uscita per la Collana «Lo Specchio» di Mondadori.

# I CINQUANT'ANNI DEI POEMI LIRICI

di

Franco Gavazzeni

Nel primo ventennio novecentesco, forse a nessuno, come a Bacchelli, l'ineliminabile condizionamento alla problematica storica ha consentito di impostare una variazione sul tema di così lunga e coerente estensione e durata, a nessun altro essendo tanto radicalmente dato di accomiarsi dalla composizione dialettica nel tempo stesso in cui sembrava fosse per inoltrarvisi, e di calare tra sé e i coetanei, compagni e antagonisti, e le esperienze che di lì dovevano uscire, con lenta e metodica progressione, il sipario dell'isolamento.

Ed è bene dir subito che le primitive adesioni avvengono all'insegna di un volontario tatticismo, e che dalla *Voce* alla *Ronda* è come una soprastoria personale a svolgersi, per indici tematici, nel tentativo di fondare il cauto disancorarsi su di una base di comune esperienza. Così il Cardarelli, introducendo all'*Amleto* nel primo numero della *Ronda* (1919), poteva storicizzare il processo bacchelliano, dai *Poemi lirici* all'*Amleto*, notando che: «Nessuno ha l'aria di ricordarsi che Dante ha scritto la *Vita nova* prima della *Commedia*, insieme a dei trattati di lingua, di politica e di filosofia; che Shakespeare, l'oceanico, il salace Shakespeare, ha proceduto scientificamente dai *Sonetti* ai primi drammi di cronaca storica, per giungere, attraverso lo studio dell'uomo naturale e storico, a quelli di fantasia, e finalmente ai divertimenti comici e feerici dell'età più matura; che Goethe componeva dei *Lieder* e scriveva le lettere autobiografiche del *Werther* contemporaneamente alle prime scene del *Faust*, le quali non sono affatto le più drammatiche se intendiamo questa parola come deve essere intesa, ma anzi vi sono molte tracce di dispute studentesche e universitarie lì dentro, e che il *Meister* lungi dall'essere qualche cosa di diverso dal *Werther* è appena l'epilogo di questa lunga, lirica, tedeschissima fase della sua opera; che finalmente

in Leopardi i *Canti* precedono le *Operette* come gl'*Inni sacri* in Manzoni avanzano i *Promessi Sposi*. Tutti questi grandi prima di essere romanzieri e drammaturghi si esercitarono da poeti nella creazione d'un linguaggio, studiando se stessi, e arrivarono al dramma automaticamente, come conseguenza necessaria di un accrescimento lirico e di stile, e secondo le circostanze di esso lo permettevano, non potendosi concepire dei creatori di romanzi, di commedie, di drammi, di tragedie, che non sappiano scrivere e pretendendo dar vita a dei personaggi non siano ben sicuri di poter infondere loro il dono della parola ». Tuttavia, se il poeta degli *Inni sacri* era unitariamente provocato da una situazione etico-tecnica difficilmente scindibile e, di seguito, esemplarmente riflessa nella sua veste linguistica, nei *Poemi lirici* sembra quasi che la ragione stessa del loro esistere sia, inversamente, da ricercarsi nell'accanimento con cui è perseguita la razionalità del fare: un'azione che, nei termini dell'attualità imitativa, si sforza di impostare e definire, al limite dell'esperienza soggettiva, il rapporto di subordinazione, o interdipendenza, tra natura e coscienza, espressione ed intuizione, in fine, tecnica e poesia. Né ciò vira in una riduzione didascalica, e tanto meno in un omaggio modernamente reazionario alla tradizione (depauperando i *Poemi lirici* del loro peculiare significato, già sottilmente inteso ad estrarre dalla larga meditazione giovanile il senso di una liceità poetica, qualcosa insomma che illusivamente stesse alla necessità come la causa all'effetto), poiché il critico apriorismo del reticolo intellettuale era ritrovato nel corso, e non prima, dell'esperienza mimetica, proprio là dove, maturandosi l'esigenza della fede nella verità del rapporto effettuale con il « mondo esterno », rovinava l'immediatezza intuizionistica, e lirica, come mitico trascendimento.

E però, oltre alla schematizzazione cardarelliana, unicamente volta a fondare nel passato l'*iter* stilistico bacchelliano, occorre chiarire e precisare quelle che sono le coordinate filosofiche in cui si stanziava l'esperienza dei *Poemi lirici*; cioè a dire, ad esplicarne i contenuti storico-filosofici, rivelandone la paternità.

Sebbene, per quanto concerne il seriore esercizio critico, e, insomma, il complessivo orientamento estetico, sia pure nell'impegno minore — e non certo qualitativamente — di quell'attività, il Bacchelli non possa non dirsi crociano, e, già in quegli anni, la bibliografia del Croce sia folta di testi come la memoria *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (1893), *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), *la Filosofia della pratica: Economica ed Etica* (1909), il saggio sullo Hegel (1907-13), i *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana* (1910), e la *Filosofia di G. B. Vico* (1911), non occorre andar oltre una superficiale lettura per avvedersi che i *Poemi lirici* subiscono l'ascendente di un pensiero tutto affatto divergente da quello storicistico, più che in ragione di un originario e giovanile anti-crocianesimo, in virtù di una sostanziale, e integrale, estra-

neità alla sfera dell'estetica, cui principalmente si legò l'influenza del Croce nel primo ventennio novecentesco. L'organica eticità della meditazione bacchelliana, la disciplina dei fatti di coscienza operata dal tempo, ed anzi nel tempo identificantesi, il dualismo di interiorità ed esteriorità, tempo e spazio, psiche e materia emozionalmente ridotti alla particolare dimensione autobiografica, evidenziano a sufficienza il predominio dell'intuizionismo bergsoniano, per quanto soprattutto necessita alla definizione del mondo oggettivo, e la presenza del volontarismo blondeliano.

Riandare quindi, secondo induzione, per nuclei di interesse bacchelliano, ai contenuti dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, di *Matière et Mémoire*, dell'*Action*, equivarrà oltre che ad esplicitare le ascendenze di cui si sostanzia la speculazione dei *Poemi lirici*, ad anticipare, esaustivamente, i limiti storico-culturali, e dunque poetici e stilistici, in cui si compone l'iniziale esperienza poetica del Bacchelli.

E innanzi tutto poniamo mente al laborioso autoconsiderarsi, costituente la trama sottile e come la struttura portante di tutto il processo psicologico: la successione degli stati emozionali non procede infatti per via di giustapposizione, o sovrapposizione, ma si configura piuttosto nei termini di una progressiva compenetrazione di momenti, la cui organizzazione, opera del tempo, finisce per identificarsi con lo stesso. Così, il « lasciarsi vivere » promana dall'etica astensione a contrapporre gli stati presenti ai passati, inclinando questi a sconfinare e fondersi in quelli in un tutto organico, dove i singoli contrasti perdono evidenza nell'ininterrotto riflusso della memoria oltre le acquisizioni del tempo presente:

*Seducente i nostri sensi, improvviso, imprevisto,  
innumerevole, seducente di miraggi al nostro  
perenne bisogno di spettacolo, simmetrie  
e ritorno, m'accorgo del mondo di fuori.  
Indistinto nel suo passare, ma accolti gli inviti  
a tentarlo, definite e contornate si fanno  
le cose passate, soltanto le future  
restano tutte nostre e intere. Il momento  
è sospensione e segreto, pregnante inappagamento.  
Dov'è il punto tra me e le cose? Ogni cosa  
oscilla tra la mia vana transitorietà mortale  
e la sua continuità materiale. A che  
trovare significato tra il passato, che è passato,  
e il futuro che non è altro che apprensione? Dunque*

*la conoscenza non sarebb'altro che un'ombra illusoria  
sul ricorrere dell'esistenza.* <sup>(1)</sup>

Se ora ci rivolgiamo all'esterno, notiamo come l'identificazione della realtà con l'immediatezza della vita vissuta non faccia che esasperare il dualismo di interiorità ed esteriorità, instaurando un moto dialettico mai risolvendosi e di continuo riproposto ed affermato dalla profonda sollecitazione gnoseologica che sta all'origine di tale dialettica. Né occorre insistere sul fatto che la coesistenza spaziale dei singoli stadi temporali, superasse di per sé le secche dualistiche di psiche e materia, e che la necessità di risolvere l'apparente contraddizione fosse già implicita, e deducibile, nella bergsoniana intrusione della volontà e della azione, poiché quanto, soprattutto, premeva al Bacchelli era di dimenticarsi e come oggettivarsi in natura, immediatamente, irriflesso e ripugnante a razionalizzare il proprio privilegio di coscienza:

*Io e il mio corpo risentiamo l'improvviso  
del penetrante autunno, stagione dei frutti,  
cielo terso che sa di pioggia. Le dispersioni pollinari  
di primavera in realtà son previdenti e determinate,  
ma in questo tempo maturo, d'erba folta e terra molle,  
la frutta va pei fossi, l'anima sta raccogliendo  
una bizzarra prodigalità di doni dalla stagione  
agli estremi, da questo sfoggio oltre ogni fecondità.  
Io spendo il mio tempo, esulto di me,  
ho dimenticato l'avvenire. E chi ci pensa? Disperdo  
i miei pensieri, ne faccio delle mucchie all'aria aperta,  
che si sfascino come zucche gravide sulle aie.  
Indolente, se ne prendo sù qualcuno, me ne sazio  
come si fa colla polpa delle pere sù dal mucchio.  
Spendendo la mia vita senza risparmio e senz'oggetto  
realizzo di possedere essendo posseduto.* <sup>(2)</sup>

Se pur intimamente consapevole della precarietà di un atteggiamento splenetico, e tuttavia certo della sua necessità:

---

<sup>(1)</sup> R. BACCHELLI, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1961, vol. I, pag. 17.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, pag. 28.



*Non mi potei più acquietare alle cose dal giorno  
che le distinsi da me. Fu nominato con certe  
solenmità e precauzioni l'inconoscibile in classe  
di filosofia, coll'aria di prevalere contro qualcuno  
o qualcosa che non era nominato. Ma io  
non credevo più a niente da che m'avevan fatto  
pensare a qualcosa. Senz'ombra di dubbio,  
senza preoccupazione di Dio, avevo  
vissuto in natura. <sup>(1)</sup>*

Postosi dunque a interpretare la realtà in chiave psicologica, sulla scorta dell'immediatezza dell'identificazione con la vita vissuta, il Bacchelli avvertiva poi subito l'angustia di tale prospettiva, incapace a soddisfare la ragione della riescita soggettiva, e in atteggiamento di ironico e sentenzioso distacco ne confessava l'insufficienza:

*Non mi sento più sicuro di questo mondo di natura  
che è stato fin adesso la forma della certezza  
mia stessa. Il cielo stellato, morbida  
tentazione, che cosa lo trattiene da fermarsi?  
Certamente ier sera il mondo era ancora  
un altro. Stasera non c'è ragione reperibile  
che le cose durino piuttosto che smettere,  
e i campi, colla casa, gli alberi e le stelle  
entrino in una nebbia, qualcosa come  
la Via Lattea, e del mondo non resti più altro  
per un poco che un'ondeggiante nozione estiva  
prima di svanire. Si sa che ci riuscirebbe  
di farci un idillio perfino del Giudizio  
Universale. La realtà della conoscenza, tramontata  
non so dove, in me o nelle cose, diffondeva  
di nascosto un incanto com'aver mangiato il loto.  
Probabilmente la mia sensualità non ha goduto mai tanto.  
Ma poi con uno strappo dovetti accorgermi che quella nebbia  
e questo tramonto io ne portavo responsabilità.*

---

<sup>(1)</sup> *Ibidem*, pag. 17.

*Sul momento non potevo darmi pace che la via  
della conoscenza prendesse questa direzione aliena  
da rivelazioni e illuminazioni cosmiche. Però  
non dico che ci pensassi dalla mattina alla sera. (1)*

Oltre il carattere di abbandono splenetico, individuabile di primo acchito, e, aggiungiamo, sempre realizzantesi in una whitmaniana sovrabbondanza metaforica, già narrativa, nell'incontentabile indugiare e spaziare e divergere in una sorta di esaustività sensoriale e razionale, le frequenti cadute di entelechia costellanti i *Poemi lirici* stigmatizzano una crisi che non è più solo l'*impasse* dell'individuo nelle categorie storico-psicologiche del decadentismo, ma insieme un travaglio più generale e radicale inteso ad archiviare i « perché » metafisici nelle legature di un civile riguardo, classicamente immedesimato in natura:

*Esco da una febbre com'un panno lisciviato  
dall'acquaio, mi ritrovo colmato e stupefatto  
al di là dei miei desideri da questo maggio in cui le cose  
tuffano con dolcezza e realtà nuovissime.  
Non ho fatto venti passi sull'erba, e l'anima  
è già spossata com'il corpo dal bagno, quando vidi  
cespi di grano che fuori del seminato  
mordevano la proda d'erba. E questo mondo della pace  
vegetale mi spari. Qualcosa si mise  
a ribollire, pensai al fumoso autunno,  
con grida trascicate il contadino apre il solco,  
e il fiasco assettato tra le zolle s'è ribaltato  
e le imbeve ancor calde d'un frotto saporito.  
Io rido da me solo. Sono felicissimo  
di saccheggiare per conto mio la bellezza del mondo. (2)*

Esplicitare è, spesso, andar oltre l'oggetto di prima attenzione, e storicizzarne la contiguità architettonica complementaramente: e dunque non sarà fuor di luogo ritornare a dichiarare la paternità intuizionistica delle fondamentali perplessità bacchelliane, quando ciò contribuisca a fondarne, e quindi a caratterizzarne e ad individuarne, in un preciso contesto storico gli aspetti più marcatamente astraenti e consuntivi. Se infatti, secondo

(1) *Ibidem*, pagg. 17-8.

(2) *Ibidem*, pagg. 20-1.

il Bergson, lo spirito è sostanzialmente memoria, e questa ha: « pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente, de nous rappeler ce qui a précédé et ce qui a suivi, de nous suggérer ainsi la décision la plus utile » (H. BERGSON, *Matière et Mémoire*, Paris, Presse Universitaire de France, 1959, pag. 359), sarà soprattutto vero che: « la mémoire d'un être vivant paraît bien mesurer avant tout la puissance de son action sur les choses, et n'en être que la répercussion intellectuelle » (H. BERGSON, cit., pag. 359). Analogamente, nei solchi del dualismo gnoseologico di materia e memoria si incareggiava anche il Bacchelli, progressivamente orientandosi a distinguersi dallo stato di sensazione:

*Se aspiro a giudicarmi fuor d'anni d'età,  
 quante cose le ritrovo tramontate. Non  
 l'amor nostro per le passionate e impensate dedizioni,  
 ma esse non ci sono più possibili da tempo.  
 La salute m'ha gonfiate le vene e gli occhi,  
 ammetto senz'altro che la foga, le attrazioni,  
 la sensazione, mi pareva potessero bastare.  
 Adesso, esigo di giudicarmi fuor di salute  
 o malattia. Io non son sempre un uomo calmo, ma anche  
 marasma di pigrizia ed apatia, non soltanto  
 uno sveglio, ma confusione d'inquietudini e stizzosità,  
 e capziose fughe dalla necessità di contrappormi  
 a me stesso. Ci son tempi da guarire, e tempi  
 ottusi da aspirare ad ammalarsi. Almeno  
 salassarsi. E della vita ci se n'accorge soltanto  
 quand'affatica. Cos'è la vita? Non altro che ricordo.  
 E della vita ci se n'accorge soltanto quand'è stanca. <sup>(1)</sup>*

E ciò nasceva dalla certezza morale, categorica e dogmatica, che:

*L'uomo non ha il diritto di morire prima del tempo.  
 La traboccante giovinezza deve empire la matura  
 ed esperta virilità. La grandezza è a prezzo  
 di saper giungere alla raccolta. L'uomo non ha il diritto  
 di stancarsi né d'impazzire, neppure di rinunciare  
 a nessuna possibilità. <sup>(2)</sup>*

<sup>(1)</sup> *Ibidem*, pagg. 23-4.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, pag. 25.

E presupponeva che di tale particolare destino si desse un'adeguata coscienza che presiedesse, pur nell'assenza di mire schematicamente finalistiche, fin dall'inizio, a quel processo di epifania della personalità in cui venivano compendiandosi, irresistibilmente, l'abbandono dell'ipoteca naturale, e la dialettica emergenza della riflessione, nella cristallizzazione del *logos*. Così nel riconoscersi e misurarsi nella parola, quasi nel darsela per limite distintivo, si maturava la convinzione di avere finalmente acclarato, vivendola e sperimentandola, l'inefficacia di una dialettica la cui tensione si esprimeva nella direzione di una « natura » inabitabile, ormai, per sorta di responsabilità soggettiva:

*C'è in noi*

*dall'origine qualcosa che tu ignori [natura], una fatica,  
una sproporzione, una coscienza e affermazione d'esistenza  
che ti supera, e poi ti dimentica perfino,  
incantatrice. Così anch'io al mondo  
qualche anno son stato a superare a mia volta  
la tua eterna castità colla mia passione mortale. <sup>(1)</sup>*

L'attimo della raggiunta consapevolezza era dunque l'ultimo di un'equivoca comunione, e il primo in cui, dalle nebbie gnoseologiche emergesse la *tabula rasa* della coscienza: la suprema battuta di un dialogo destinato a restare, per sempre, senza risposta:

*Adesso*

*lascio stare questo mondo vasto e fresco.  
Rientra nel suo ordine silenzioso, e io  
me n'assento. Dunque addio. <sup>(2)</sup>*

Affermato il principio di individuazione: « al di là Bacchelli poteva ancora vivere? » scrive il Contini « o in altre parole: poteva ai *Poemi* seguire del nuovo? ». Intervenuta sulla natura la parola come distinzione, non restava che il momento degli addii: « E dunque adesso e con questo, addio », « tutto ciò — prende senso d'addio »; « io non mi presto più alla discussione ». La felicità veniva opposta all'esperienza come vita menomata: « L'impossibile felicità, — dinamica dei nostri cuori, potrebbe forse valer l'ora — che riconosceremo l'inevitabile? Ora grave, decisiva, — convinta. Anche se fosse, noi faremo che non sia ». La « nostalgia di me » è per annunciargli forse un ritorno « a me » di quest'ordine: « Bionda, — di scura carnagione, collo d'ambra, non ebbi più — a annoiarmi colle fisime. Esperienza ri-

<sup>(1)</sup> *Ibidem*, pag. 32.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, pag. 32.

petutissima. — Questo io lo chiamo tornare a se stesso»? Gli asceti sanno che non conta il mezzo, conta l'efficacia nei riguardi della salute (per questo: « Ho in sospetto — chi è incapace d'epicureismo »). Diciamo che l'abbozzo di soluzione dei *Poemi* si formula già così: « In te mi sono accorto che ho accettata la vita — dov'altri le si congeda agli estremi della sua esperienza », proprio attraverso l'infermissimo abbandono, il momento psicologicamente più basso, cioè quello ingratamente solipsistico che dispiacque a un Boime (« Io tocco questo mio corpo uggioso, percorso — da maree di sensazioni che salgono e discendono... — Ma che è questo? È Dio questo? — Allora non val la pena neppur più di morire »); mentre alle continue sollecitazioni dall'esterno (« Basta che una cosa passi per amarla ») s'accompagna l'impossibilità per l'uomo riflessivo di coincidere con la vita (« A questa sua nativa adesività [della donna] — è impossibile l'esperienza che è un sistema d'adesione — ma di riflessione ») sicché: « le nostre due organizzazioni — è scritto che devon stare in reciproca solitudine ». Ecco pronunciata la parola-chiave, solitudine. (G. CONTINI, *Il « Mulino del Po » e la carriera letteraria di R. B. in Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, pagg. 27-8). Ma occorre anche anticipare che se l'imperativo di rompere gli indugi e abbandonarsi alla corrente dell'esperienza, psicologicamente, attingeva l'ingratitude solipsistica, tecnicamente si rendeva necessario come radicale rifiuto al « fare » indiscriminato, nell'attesa di una mistica visitazione poetica, fundamentalmente vertendo la problematica dei *Poemi lirici* sull'improrogabile dovere di sottrarsi alle categorie, ai generi, alla lingua delle poetiche ottocentesche, secondo anonima prospettiva, implicitamente dedicandosi, nel teorico riferimento alle « ragioni » delle poetiche pre-umanistiche, a recuperare conoscenza alla mimesi.

Così, se a questo punto: « Tutti i poemi sono scritti, tutti i popoli resi / a libertà e l'uomo ibero di sé, / e non sappiamo che farcene della nostra libertà », <sup>(1)</sup> e tutti i miti e le cosmogonie hanno emigrato, donde: « una necessità di chiudermi in definizioni, / che mi rende impossibile felicità di comunicazioni », <sup>(2)</sup> lo stato di coscienza non appare meno sterile del suo opposto:

*Adesso questo fatto idiota  
che la terra è tonda, ci dimostra senz'altro  
che tutto quanto è un circolo. Ma se tutto è vanità,  
e tutto è già successo, qualcosa d'intero  
e reale è almeno la mia violenta ironia.  
Quest' almeno non è un circolo, non si morde la coda. <sup>(3)</sup>*

<sup>(1)</sup> *Ibidem*, pag. 50.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, pag. 56.

<sup>(3)</sup> *Ibidem*, pag. 59.

Nella ribadita scoperta di una condizione morale, solitaria, operata oltrepassando il crinale del versante tecnico, quasi accidentalmente, in un impeto di loico estremismo, l'esclusione d'ogni relazione individuale — meglio forse che l'asocialità di un aristocratico distacco —, oltre che alla liquidazione dei miti e delle cosmogonie, induceva a metaforizzare l'eroticismo come affermazione di potenza organicamente centrifuga rispetto alla tendenza di reciprocità con la realtà.

Secondo il Blondel: « la coscienza come interiorità è riflessione sul meccanismo e liberazione dal meccanismo, ma l'inadeguatezza della pura interiorità di fronte alla potenza infinita dell'azione è causa di una sproporzione della coscienza a se stessa, e perciò della propria negazione e del passaggio all'esterno » (G. DE RUGGIERO, *La Filosofia contemporanea*, Bari, Laterza, 1951, pag. 247). Così, posto il problema del senso della vita umana, impossibile appare accontentarsi di una soluzione negativa, poiché: « porre il niente è porre in pari tempo l'essere » (G. DE RUGGIERO, cit., pag. 243); infatti, sono parole dello stesso Blondel: « La rappresentazione simbolica del niente nasce sempre da una doppia sintesi: il soggetto affermato senza l'oggetto, nello stesso tempo che l'oggetto affermato senza il soggetto. In questo concetto v'è dunque unione e opposizione alternativa del fenomeno e dell'essere, della realtà sensibile e dell'invisibile » (G. DE RUGGIERO, cit., pag. 243); e quindi: « Negare l'uno dei due termini significa porre l'altro in evidenza: la volontà del niente è necessariamente incoerente... Credendo di aspirare al niente, si vuole insieme il fenomeno nell'essere e l'essere nel fenomeno: si afferma insomma il problema negato. Il pessimismo dunque è superato in quanto è posto » e il « problema della vita deve... avere una soluzione positiva, e la critica della vita nel risolvere il problema non può non risolvere il problema universale » (G. DE RUGGIERO, cit., pag. 243). E dunque:

*le cose van prese per il verso  
che vengono. Anche per questa strada ho preso  
contatto, muto se si vuole, dov'è silenzio,  
permanenza impossibile, non ci sappiamo nient'altro  
che necessità d'uscirne a determinarci cioè a vivere,  
e non gli diamo un nome. Ogni cosa profonda  
prende mossa di là, deve averne il coraggio.<sup>(1)</sup>*

Valga finalmente senz'altro che per Bacchelli il « mondo poetico » non sia altro che l'esito proprio di una serie di reazioni sviluppate entro l'area di una certa cultura, ma si tenga contemporaneamente presente la costanza dell'estrapolazione metastorica che lo

<sup>(1)</sup> *Ibidem*, pag. 67.

induce a caratterizzare la « personalità », proprio e solo nel senso di un'astrazione strutturalmente perequata al contesto in cui inizialmente si radica l'*exemplum* bacchelliano. Fuori dall'ambizione di una restaurazione della romantica poetizzazione del reale, i *Poemi lirici* stanno a documentare una caduta di potenziale lirico che equivale oltre che a dimezzare la capacità di tensione espressiva della lingua tradizionale, soprattutto a delimitare, con lucida coscienza, i confini di un genere, criticamente utilizzato a puro scopo sperimentale: e ciò per dissipare il sospetto di un'intenzione anche solo superficialmente normativa, o comunque programmatica. Nella supposizione di un « interesse ai fatti come esterni », contraddetto dal procedimento « retorico della moltiplicazione degli attributi », e dalla « perenne interpretazione metaforica » (G. CONTINI, cit., pag. 23) è quindi evidente l'intento di accettare, senza discrezione personale, una realtà esterna pensata come estrinseca ipotesi di obiettività; una volgata, insomma, storico-razionale con la funzione di restituirsi sotto specie fenomenica alla particolarizzazione retorica. La disinvolta accettazione di estremi polemici (« interno », « esterno ») di pura convenzione, avrà poi giovato e facilitato, scartando di netto dall'ozio di preliminari teoretici unicamente inconcludenti, a districare dal groviglio delle antinomie ottocentesche quel processo di sintesi personalizzante che, nella competente indicatività, induce forse più da presso di quanto non si sospetti, per poesia intorno al '14, quasi al limite del fabile critico, al miraggio di una funzione medianica, alla demarcazione di una terra di nessuno dove i poli del problema perdano segno nella simultaneità del contatto, in stasi di sussunzione espressiva.

Se dunque la forza coesiva era tutta nel rigore del rifiuto a prestarsi, acquiescente, alle finzioni teatrali della liturgia individualistica, l'implacabile segmentazione sintattica mirava, più che a ricostruire, a disintattizzare l'ambizione subiettiva della maniera lirica, senza per altro eludere la mimesi di una realtà esterna fenomenicamente ipotizzata.

Rinunciare alla « credibilità », alla compulsazione di una comune cultura, accettare la *routine* di un automatismo stenografico, o per opposta esclusione perdurare nel lavoro di scandaglio dell'inconscio, tanto per ricordare velocemente le antitesi di una situazione deflagrante, avrebbe equivalso, per il giovane Bacchelli, oltre che a misconoscere quell'intima pertinacia razionale, ostile ad un tempo al misticismo dell'inconscio e all'impersonalità di meccaniche registrazioni, a mettere il carro davanti ai buoi, snaturando una vocazione retorica che proprio la battura interlocutoria dei *Poemi lirici* avviava a prendere coscienza di se stessa, attingendo nella scoperta dell'indistinzione temporale la necessità di sdialettizzare il rapporto con la realtà, respingere le sollecitazioni esterne, e istituire una continuità sul filo dell'impegno di storicizzare, una volta per tutte, la mimesi *sub specie rei gestae*, come supporto categoricamente funzionale all'agglutinamento espressivo.

Non stupisce quindi — e conferma il personale superamento decadentistico — che poi

il nodo gordiano della tripartizione temporale, da in e per cui si fissava l'esperienza poetica, fosse fideisticamente risolto nell'accettazione della razionalità. Difatti l'impegno storicistico si attualizzava unicamente nella mediazione di invenzione e cultura; e se non si attingeva a una netta spartizione di ieri e di oggi, di tempo presente e memoria era proprio perché il Bacchelli non indugiava che problematicamente ad allacciare una prospettiva « presente » con una « ragione » passata, fuori dalla tematica di uno sperimentato autobiografismo.

Così il riferimento alla situazione pre-dantesca tornava utile nella misura in cui, anche in opposizione all'arcaismo estetistico, si riproponeva l'esigenza artigianale di: « Far nascere il verso dalla prosa, cavarcelo per entro... rifarsi umilmente e duramente dal principio », con il rischio che la « miglior sorte » fosse « soltanto di giovare come esperienza, forse come esperienza negativa, ad altri e ai venturi »: <sup>(1)</sup> se anche un « poeta... quanto più grande è, scopre rime e versi nel corpo della lingua vivente, ma le scopre per lui, e le consuma nell'appropriarsele, e le nega e rifiuta agli altri ». <sup>(2)</sup>

Quanto dunque nei *Poemi lirici* si trova sancito come: « ritorno agli elementi, non alla tessitura, d'una tradizione illustre, a una fase primitiva, predantesca di verso, in cui tradurre una prosa preesistente » (G. CONTINI, cit., pagg. 24-5) valeva a: « sgominare ogni dogmatismo e trascendenza letteraria » (G. CONTINI, cit., pag. 25), togliendo di mezzo l'univoca tradizione lirico-soggettiva. D'altro canto occorre segnare che nelle rotture sintattiche del discorso prosastico si consumava la ricerca di un ritmo che nuovamente aderisse ad una condizione « volgare », appunto quale estremo tentativo di contrapporsi dialetticamente ad un « finito », in cui il rapporto natura-coscienza era surrettiziamente compresso nel genere da una coartante necessità umanistica.

Si potrebbe azzardare che proprio il tanto frequentemente ribadito iato di sensazione e riflessione osasse, in fine, revocare in dubbio che: « ogni vera intuizione o rappresentazione » fosse « insieme, espressione », sulla scorta di un « non-finito » dove il calcolo dell'inespresso e inesprimibile si poneva come smentita dell'irrevocabilità del processo intuizionistico, assurgendo a dignità di contenuto. E non occorre insistere come l'allegorico fatalismo di una « ragione » che non assicurava « esperienza », di una volontà diseredata inducesse più di un critico a collocare i *Poemi lirici* sullo sfondo di una decadentistica dissipazione, a tutto scapito della problematicità della ricerca bacchelliana, tesa a reperire il punto di coincidenza tra natura e coscienza allorquando la parola intervenga a distinguere in natura; cioè a dire, a garantirsi della realtà della mimesi, assicurandosi che, ogni volta, l'iterazione manieristica sia evitata.

Sarà dunque doveroso ricordare che già questa giovanile esperienza, a non dir nulla

---

<sup>(1)</sup> R. BACCHELLI, cit., vol. XIX, pagg. 57-8.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, pag. 54.



del *Filo*, estrometteva il Bacchelli dalla cultura di quegli anni, proprio nella misura in cui, in virtù della storicizzazione della creatività lirico-poetica, l'antropocentrismo romantico era invece definitivamente sostituito dall'impersonale presenza di una coscienza critica catalizzante il processo, ogni volta rinnovantesi, di eliminazione delle scorie autobiografiche, nella necessità di retorizzare il dato di fatto, e così mimetizzarlo, e integrarlo in una trama di razionali relazioni: il « ricercare » bacchelliano fondandosi nell'esigenza morale di chiarezza, direttamente uscente dall'obbligo, pervercacemente distintivo, che si impone con la accettazione di un determinato condizionamento intellettuale. E l'autobiografismo dei *Poemi lirici* non sarà quindi altro che la prima applicazione all'oggetto di più immediato interesse.

Nel numero 30 (8 luglio) della *Voce* del 1908, Emilio Cecchi tracciando un rapido consuntivo della poesia italiana, esordiva notando che: « C'è come un risecchimento nel nostro spirito poetico contemporaneo: e i segni ne son palesi in tutte le opere, pur nobili e frequenti, che vediamo intorno apparire.

«Dopo le grandi orgie liriche del d'Annunzio, e la ricca vena del Pascoli di un tempo, mentre le forze di questi poeti, stancate con una prematurità tutta meridionale, non san più procedere diritte e sicure per sempre nuovi cammini, ma fanno gorgo intorno a se medesime, s'intorbano, scavano e scavano e non riescono a rifecondarsi nello sterile conato di un penosissimo autoparassitismo, con l'intervallo di una generazione che propri artisti non ha dato, sono apparsi spiriti inquieti, appassionati e insieme sottili, nei quali la critica e l'analisi, già latenti in quei grandi, non che tentar di dissimularsi, sembrano compiacersi cercando ognor più nitida coscienza di sé, definendosi ognor più crudamente, proiettandosi negli aspetti delle vicende umane e delle cose, cercando di affermarsi in forme lor proprie, e riuscendovi anche ». E seguitava, precisando che: « È il loro, uno stato così detto "ironico"; con che non s'intende che la sua forza d'ironia debba sempre essere esplicita, o veramente giochi sempre nel punto sul quale essa crede o sembra giuocare. Ché, anzi, nonostante la molta analisi, nella sua essenza più profonda, essa non si scuopre mai, non mai rivela sé a sé medesima. Se così non fosse, avremmo un'arte dolorosa o ridente, di nuda disperazione o di vittoria, ma un'arte risolta, senza volontari o involontari sottintesi ».

Quattro anni più tardi, e sempre nella *Voce* (12 dicembre, n. 50), recensendo un libro di versi di Umberto Saba, R. Bacchelli ripassava la prospettiva cecchiana, denunciando nella situazione di stasi accademica della poesia italiana la rinuncia a proseguire nelle vie maestre, accontentandosi del poco che l'intimismo crepuscolare e la retorica nazionale potevano assicurare.

«Esiste innegabilmente » scriveva infatti « una scuola poetica italiana: dei "prosa-stici", dei "crepuscolari" secondo si guardi. Se non è ozioso scovar nomi alle scuole, credo che potrebbero chiamarsi gli "intimisti". Intimità era la loro parola magica; loro ideale,

pregio, e limitazione e sbaglio della scuola quando se ne faceva una teoria estetica. Scusabile sbaglio nei poeti, per una certa necessità pragmatista, ma esecrabile nei critici.

L'intimità è qualifica piuttosto sfuggente di ogni buona poesia. È una di quelle mezze qualità, o qualità che van divise in due parti: una tutta psicologica d'effetto particolare sull'animo del lettore, l'altra che va incorporata in un elemento d'analisi estetica più largo. In modo che — se non viene assunta da un poeta che le dà risalto, la mette in valore nelle sue poesie, la fa corrispondere a un atteggiamento sentimentale — a nessuno viene in mente di innalzare questi falsi principii sopra il loro valore analitico e aggettivale... Gli « intimisti » dettero un valore polemico — di liberazione interna i poeti, di teoria i critici — a questa loro qualità che i forti poeti han sempre considerato effetto della poesia, necessario certo, e non altro. Ma la polemica badava poco ai grandi poeti e il colpo d'occhio critico si limitava ai tre ultimi: Carducci, D'Annunzio, Pascoli. I quali evidentemente avevano fatte molte, troppe poesie retoriche, tante, con tanti mancati tentativi, che fin dal primo s'eran sfiduciati: « Io nego, non affermo, non posso quindi fare epopea » (Ça ira. E l'« Intermezzo »).

I nuovi, ciascuno secondo il suo temperamento, si ripiegarono. E non fu modestia sincera, coscienza di sé. Già Corazzini:

*io so che per esser detto poeta conviene  
viver ben altra vita*

non suggerisce in noi spontaneamente l'affermazione del contrario? E notate: non « essere poeta », ma « essere detto » — la gloria, il vate, la poesia nazionale, la tragedia d'annunziana, l'umanitarismo pascoliano, tutta questo al quale il delicato e accorato Corazzini rinuncia senza invidiarlo, per il « Totò Merùmeni » e l'« Ode al fratello dispotico » mette capo alla poesia di Palazzeschi, in cui trova il sarcasmo.

*Farafarafarafa  
Tarataratarata  
Paraparaparapa  
Laralaralarala  
Sapete cosa sono?  
Sono robe avanzate,  
non sono grullerie  
sono la spazzatura  
delle altre poesie.*

Le « altre poesie »!

E insieme ai poeti si formava uno stato d'animo diffuso, la critica dei giornali, la sola contemporanea, tendeva a teorizzare la sincerità (e l'intimità).

Perciò quello che era parso una liberazione diventava una limitazione peggiore. Infatti l'accesa mitologia nazionale alla quale Carducci dava il nome di storia, che cos'era se non l'estrinsecazione dell'ideale di un grande animo al quale non soccorreva pari nerbo fantastico, in qualche modo il poema che non riuscì a scrivere, meno pochi frammenti? E in fondo dunque, sotto le manchevolezze retoriche e oratorie, sotto il castello di legno della sua scienza storica, fu rigorosamente sentita la sua aspirazione all'universalità umana dei grandi poeti, e la coscienza della tradizione. La quale è una conquista del pensiero, consacrazione dell'individuo che riesce a farne parte, liberazione e senso di continuità in chi ne prende coscienza.

Ma i poeti nostri non erano abbastanza rivoluzionari per avere il senso della tradizione come conquista, e solo i grandi rivoluzionari lo hanno. E il loro ripiegamento verso la sincerità, invece d'essere, come fu, illusione diffusa, ritorno a un dimesso tono, ma però generale umano ideale poetico, libero dalla retorica formalistica, fu proprio un formalismo, un appuntare tutti i desideri sopra una delle qualità della poesia, un rinunciare quindi alla autonomia espressiva del poeta veramente sincero nel profondo. E questa è accademia.

Ma dell'intima problematicità della negativa disamina bacchelliana non doveva riuscire traccia in occasione della pubblicazione dei *Poemi lirici*. Se si eccettuano infatti un fuggevole accenno del Serra in una lettera a G. De Robertis (29 dicembre '14: « Ho delle note sul Manzoni — sulle poesie di Bacchelli — da stampare proprio così, come note »), una recensione sulla *Voce* (30 dicembre '14-'15, n. 2), sempre ad opera del De Robertis, poi ripresa e sviluppata per *Amore di poesia* nel '30, la reazione più cospicua venne dal Boine, la cui lettura si esplicò nella direzione psicologica, fino ad effetti di personale inquisizione, giungendo ad invocare: « (dopo un accorto alibi, lui anticrociano, contro i classificatori dello spirito) le distinzioni, l'immediatezza, la morale kantiana » (G. CONTINI, cit., pag. 25). La si riporta, nella sua integrità, oltre che come documento caratteristico di un tramontato costume critico, perché ad essa, più che all'acuta recensione del Cecchi, <sup>(1)</sup> soprattutto

<sup>(1)</sup> E. CECCHI, *Impressionismo vero* in *La Tribuna*, 3 maggio 1915. « In sostanza » scriveva il Cecchi « il B. è, coscientemente, nella posizione di uno schietto impressionista ». E, di seguito, sgombrava il terreno dagli equivoci cui poteva dar adito tale definizione: « Ma l'impressionismo, nel significato corretto e concreto, è sintesi costretta ad incarnarsi nell'attimo. Totalità sverginate nella sensazione, e fecondata. È bilancio del mondo, che si può sommare in qualunque punto. Attualità posta tematicamente, con i suoi infiniti sviluppi e rapporti vigenti e vibranti. E appunto così, nella sensazione, il B. coglie, senza illazioni ottimistiche o negazioni, continuamente il punto d'origine della propria coscienza ». E ancora: « Per me, la facoltà concreta del B. è di svuotarsi tutto in visionarietà; e trovare, in ogni punto, una illusione di assonanza cosmica, completa e complessa. Allora, tocca di sé soltanto di ripresa, come a indicare l'angolo visuale che, fatta la prima esperienza di lettura, non importa quasi nemmeno più ». Così nella proposta di « ringiovanimento delle stesse categorie sensitive », nell'aspirazione a mettere « nell'intatto, nell'elementare, l'urgenza dell'ancora più intatto e originario », il B. « non adopera che i sensi di orientazione con cui viviamo dentro le ore all'infinito sperdute nel Sahara del giorno », e « Dove la sensibilità alla D'Annunzio non opererebbe che attraverso miti... coagulando in una figura per fermarsi lì, il microcosmo qui è realizzato come macrocosmo, con necessità geniale; e la forza dell'immagine è fatta dell'attualità dello stesso dominio e possesso spirituale dell'uomo sul mondo ».

si improntò l'« impressione » dei *Poemi lirici*, fino al pacato apprezzamento del Solmi (1930), al generoso impegno rivalutativo del Flora (1936), e alla definitiva chiarificazione contantina (1940).

Arte come flagellazioni ascetiche e rinunzie. Dovrebbe essere l'avanguardia d'un mondo nuovo tutto intimità e purezza lirica; superamento del mondo andato come una frana che scavalchi sulla via maestra. Ad un certo punto il poeta, come una serva sorpresa a rubare ti licenzia anche la fantasia.

*Nei miei rimorsi riassumendo mi rimorde la fantasia  
Non c'è niente, né montagne, né orizzonti di mare,  
né grandezza di storia, né illegittime sanzioni,  
né tentazioni di mito, panteistiche e mistiche,  
nelle quali non sia riuscito a smemorarmi...*

*Ho abbastanza*

*espresso nostalgia e disfacimenti. Mi dimentico  
la campagna ormai, l'odore dell'aratura,  
mi dimentico l'esperienza di città, donne,  
visi, passioni, glorie, li dimentico  
alla carne che sola ha diritto di serbarseli ecc.*

Non c'è niente, dunque, né sensazione né naturalità, né *dramma* né *mito* (ma è dunque lui Shakespeare e Platone, l'autore?), infine niente che il poeta non abbia espresso e straespresso; e ciò che occorre gli è ora di andare innanzi. Dunque innanzi! e come donnesche cianciafruscole fuor di moda da regalarsi alla cameriera o da buttarsi nella spazzatura, siano infine tutte bruciate le inutili vanità.

Infatti proprio in fondo di questa, diciamo lirica gli è una specie di voluttuoso abbruciamento alla Savonarola. Penseran subito a Mallarmé ed a Rimbaud; ma è roba anche più antica. Tutti i mistici, tutti gli ascetici da Plotino al Ribet han detto qualcosa che gli somiglia.

Quando infatti a S. Francesco, ch'era un bel giovane e ricco, pigliarono tutto a un tratto gli scrupoli, divisa la sua roba ai poveri, fecesi frate. Però a questo Bacchelli conviene assai meglio l'esempio di Jacopone il giullare. Il quale era in Todi il più riverito notaro, ma quando gli morì d'un tratto la formosissima moglie, nudatosi, come disperato, s'impeciò tutt'il corpo di piume di gallo e così irto e arruffato uscì fuori per via. Alcuni ve ne sono di questi *poemi* (tetri rimuginii fra sé e sé, ispide armerie di inutili filosofemi, labirinti malinconici di grigie sentimentalità) volevo dire che troppi ve ne sono a richiamare irresistibilmente codesto intricato camuffamento di pece e di penne.

Perché S. Francesco si fece frate davvero, ma Riccardo Bacchelli semmai, appena ap-

pena ci minaccia d'indossare una tonaca. Essendoché a un certo punto scopre che la poesia, va bene, ma non è poi l'unica risorsa:

*Ora come ora la poesia non m'è oltre possibile. Limite irraggiungibile degli aspiranti esteti, io t'ho avuta poesia, ma il giorno che tu avessi a smettere di darmi in azione, t'abbandonerei e vivrò d'altro. Non sei l'unica risorsa.*

Che a parte la modestia le saran cose sincere, ma direi che sentono da vicino non so quale *Imitatio vitae Domini Nostri Arthuri Rimbaudi*, la quale certo è possibile ed anche ammirevole. Ma allora si veste la tonaca davvero, o si va in Affrica a fare il negriero od infine preferibilmente ci s'impicca risoluti.

Su questo libro per altro è possibile chi n'avesse voglia all'infinito discutere sui rapporti fra estetica ed etica, tra arte e morale. Par scritto apposta, diresti, per suggerirti di questi accostamenti. L'etica e l'arte diresti confinano, nel loro intimo processo s'immedesimano. Si ansima qui verso la lirica illuminazione come i mistici verso il cielo dell'estasi. L'ascesi letteraria coincide a pennello qui con l'ascesi mistica; c'è tutta una preparazione di purificazioni, di rinuncie, una spogliazione di carnali pesi come un medievale maciullamento di ceneri a far diafana e ritmica l'anima. Finché, finalmente ecco improvviso, è rotta la cortina del mondo e Dominiddio ha parlato; ecco finalmente la lirica come il « tocco dell'inevitabile » gonfiasi e scoppia.

*Finalmente al mondo qualcosa che per essere non occorre darle parola. Non c'è parole, oppure è la parola, non fa una mossa eppure è l'azione.*

Con tutto ciò — siam d'accordo che attività morale ed attività estetica sono entrambe creazione. Sono *liberazione* anzitutto, sgombero da rottami, frantumamento di meccanicità. È chiaro infine che sono l'*attività*, mica la morte.

Mettono a galla, l'una e l'altra, la nostra anima intima. E questa, già nella sua universalità, sarà fatta ad un modo.

Già è nella definizione di codesto *modo* che nasce l'imbroglio.

Perché siamo in una divagatoria parentesi, dirò alla buona che l'immagine, la tradizione dell'etica da Socrate a Kant c'è gente che n'è incantata, fascinata come pettirossi a due palmi dal serpe.

— Quelli che risolvon tutto colla chiarezza e il *distinguo*, lasciamoli da banda; discriminano particolare da universale e classificano lo spirito. Ma questi altri, gira rigira, è all'etica che tirano; investono l'arte delle esigenze dell'etica, la riassorbono nell'etica, come Hegel da ultimo nella filosofia. Ciò, in omaggio a quella profonda unità che è il senso-base, il centrale nodo della sparpagliata vita.

Insomma diciamo, *illuminano* il fenomeno dell'attività artistica, con ciò che sanno, o ciò che credono, dell'attività morale.



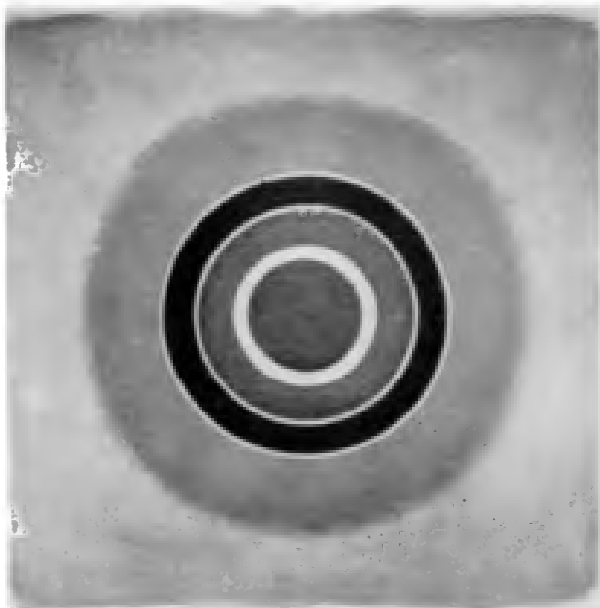
3 - Graham Sutherland: *Conglomerato* (1962)



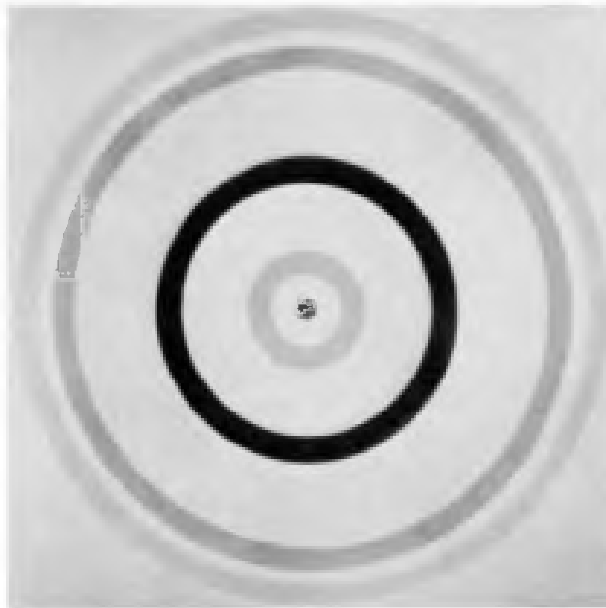
4 - Kenneth Noland: *Dim* (1962)



5 - Kenneth Noland: *Solo d'interno* (1962)



6 - Kenneth Noland: *Sono nella notte d'estate* (1962)



7 - Kenneth Noland: *Tornante* (1962)

Ma illuminare per illuminare, delle due, a mio parere, la più torbida lanterna è, semmai, quella della morale. Codici, tradizione che han messo manette e paraocchi; speronata dalle necessità sociali l'attività della pratica ha inaugurato un maiuscolo P e s'è fatta anch'essa filosofia. Anzi, s'è dichiarata *la filosofia* ed ha ingozzato l'universo. Siam di botto diventati i re travicelli dell'infinito, novelli Atlanti del Cosmo. L'importante è ora di tener lo scettro, è regger il mondo diritti. Perché vivere è ormai cosa in disuso, e ciò che necessita è agire in coscienza d'universale. — In realtà peraltro, nessuno ci ha capito niente, e gli onesti, se ci tengono e credono, dovrebbero qui, più semplicemente, di nuovo ridursi all'imperativo kantiano come a verità dell'esperienza o come a dogma di fede.

Però, sempre nell'ambito dell'empiria c'è viceversa gente, diciamo di un altro tipo psicologico, che s'addossa meno imperatorie responsabilità ed è più alla buona. Fa quel che capita ed è come a dire più spontanea, più ad impeti e a salti; è più onda di sentimento e strappo di passione.

L'anima intima, diciamo il *profondo*, è, per costoro, costruito diverso dal travato profondo di quelli altri di sopra. Qui dell'astratto universale e della coerenza schematica la preoccupazione è nulla, qui si va a scatti e a illuminazioni, e germinazioni come vengono a pienezze e a trabocchi. È gente in comunicazione telefonica con Dominiddio; come quello ordina, si muove. Non riconosce nessuno altro padrone e nessun'altra legislazione.

Il pensiero fa qui breccia come le cannonate: dimostrazione è la violenza delle intime persuasioni; realtà ed obiettività la naturale necessità dell'essere come si è. Qui l'organismo è dato dall'immediatezza; l'ordine e la legge sono nuovi per ogni novità, e la coerenza è sempre coerenza con se stessi. A parlare in paradossi, qui infine, attività è la stessa passione.

E perché non potrebbe questo modo qui di vita, pazzo che insegni al re, far lui da lanterna a quell'altro che è in trono? Dico perché nessuno ha in ansia cercata, riconosciuta, la genuinità dell'atto morale attraverso la saltuarietà l'intermittenza, la creatrice epilessia, lo scoppio-mistero, la vagabonda libertà di quello artistico?...

Dimostrerò che il dio dell'atto morale è poi viceversa un demonio. Ecc... ne ripareremo.

Ma l'etica come superamento di naturalità istintive, come universalità di cosciente carattere per contro la immediatezza economica del temperamento, va persuadendo in giro ad una poesia di riflessione e di complessità, come a dire una *soprappoesia* od una *soprabellezza* al di là della spontaneità colorata. È un'arte, insomma diresti, che sta al naturalismo estetico come il pensiero riflesso al pensiero più ingenuo, come il soggettivismo kantiano all'estrinsecismo di San Tommaso, meglio, da capo e con più aderenza, come nella filosofia crociana l'atto morale sta all'atto economico. Arte, creazione, dunque più addentro alla realtà dello spirito; per gioco dialettico, più vicina alla nudità dell'intimo, più orchestralmente comprensiva di pensiero e di voci... Ed infine, salvo l'interesse della novità e quella moderna angoscia che dentro vi cova, come nella vecchia accademia, è ancora per più sot-



tili raggiari una truffa della morale a danno della vitale spontaneità. Con tuttociò, con tutte queste rinuncie e superamenti (questi interiorizzamenti), l'*estasi lirica* così bene, qui, per le generali descritta, in atto realizzata, non mi sono accorto ci sia. Gli è appunto come quelli asceti i quali non ebbero la grazia e si macerarono inutilmente sino alla morte. O come quel pozzo che vidi l'altrieri in deserto, proprio in cocuzzolo a un colle che a guardarvi giù dentro, il fondo non lo scernevi, e solo la tonda geometria delle secche muraglie con sgorbi di screpolature a zig-zag e con ornamenti di penduli vitigni sul buio nell'eco. Cercarono acqua e tirarono su ciotoli e rena (stanno lì accanto in mucchiacci). Però chi sbircia passando subito dice: «Fegato n'ebbero!».

Comunque, questi aggrovigli di psicologismi, queste analisi capillari e questi aforistici tentamenti di filosofie, a me non mi servono. Non mi rallegrano, non mi chiariscono. Saranno certamente Riccardo Bacchelli in persona, ma i labirinti miei se mai son diversi. Non mi perderò in quelli altrui! — Però vi son uomini e cose che rifiutate tu l'abbia, son buone da saccheggiare. Ed al saccheggio in codesti poemi ci trovi con una noncalente libertà di stile (sintattico vagabondaggio fuor d'ogni siepe e denudata immediatezza espressiva), cento deliziosi riposi di nostalgica sensualità.

Io non ho il moralistico sprezzo di Bacchelli per il panico naturalismo. La fantasia, mi piglia improvvisa come una brezza di mare; mi rifà di nubi e di blu la felicità che ho perduta. Ho chissà come una inconfessabile tendenza a narcotizzarmi con oppi; la *campagna*, l'*odore dell'aratura*, l'*esperienza di città*, le *donne*, i *visi*, le *passioni*, le *glorie* mi paion tutte cose arcibelle e sempre, infine, da godersi. Dirò che mi ci riposo con ironia. Certo è ridicolo ad essere vergine, ma quando la primavera viene è per me sempre «*una delizia l'assillo di non riuscire ad esprimermi*». Me ne sto giornate intere sdraiato sul greto a guardare il fiume lentissimo. Ora mi son anche comprata una canna e da uno scoglio del molo, pesco smemorato del mondo, nella luminosità mattinatale.

Sono infine — salvo una febbre, una vera maledetta febbre, artiglio che azzanna, delirio che mi perde — quasi interamente nel parere del mio amico Battista, il quale, passeggiando pei colli qui in giro, seguita a dirmi che non v'è niente di più bello della «*contemplazione della natura*».

Eh sì, la contemplazione della natura. Mi farò per l'occasione paladino d'Arcadia. E non si capisce che v'abbia fatto la buona *natura* per lasciarla così da banda con dispetto come una vecchia balia contadina da salutarsi in gita una volta ogni estate. Né infine, su quale Imalaia di spirituale complessità siate ora saliti, per farvi così metafisici e al di fuori della carne.

Io non conosco altr'arte che l'arte, e per aggrovigliati che siate e profondi, arte non farete se questa profondità non me la ridate comunque in immediatezza. Son dell'opinione che non v'è più profondo spirito di quello dei sensi. Ché quando il naturalismo è inerzia, allora non è nemmeno creazione e non c'è ragion di parlarne. Ma se implica un tono, una

personalità, un particolare modo di sentire, allora risalendo da *immagine* a *idea* ci trovi dentro, per gli abissi dell'intuizione, anche i sistemi dei concetti e le filosofie, ci trovi le *Weltanschauungen* più tedesche, i modi dello spirito più universali e magari quello novissimo vostro per tormentato che sia.

Come difatti avviene qui in questi riposi di carnalità che dico. Nei quali, fatta parte alla civetteria del poeta che più disdegna ciò che più ostenta (ricolme poppe, perché il capezzolo punge, con la fascia compresse); nei quali veramente dalla felicità del godere un inquieto ansito si leva come una sofferenza o un presagio. Nella sensualità ci si può diguazzare con aderente liquefazione, o legati in catene tremarvi con deliri e brividi, con ribellioni e rimorsi. E nella nervosità precisa di certi improvvisi idilli come rinnegati ricordi, nel languore confuso di certi complessi disfacimenti come germinanti fermentazioni, senti qui il chiaroscuro di un tormento sillogistico, quasi, sottoveste, un cilizio.

La sensualità è in questi *Poemi*, oasi in mezzo a deserto; al di là del cerchio di verde la cornice illimita di sabbie. Per immediata per aderente che sia è sempre complicata di una lontananza metafisica, come di una compressione più vasta che l'annulla. Ed è da questo interiore superamento che il poeta parla e fa scaturire il tono lirico proprio del suo naturalismo. Così in certi mistici antichi il colore ed il ritmo sono trampolo e velo alle abissali solitudini.

Senonché nella *Subida al Carmelo*, in questi sprofondamenti dell'intimo una trave l'abbracci, od un filo d'Arianna, che ti sorregge e giù per la vastità dei gironi ti cala. Ma qui il piede ti crepita per ruzzolii di ciottolose frane che non sai dove menino. Qui la sostanza è di rimuginii psicologici, di fakiresche scarnificazioni.

Questo tema del *distacco*, troppo ragionato, non ha qui né grandezza né echi, non ha espressione d'arte. E se v'intravvedi la tragicità di una sostanza spirituale che è nostra ed eterna, ti urta l'affermazione vacua e formale, del distacco avvenuto. Questa è la storia diplomatica di una specie di spirituale conversazione: quasi l'analizzato simbolo d'un dramma che dovrebb'essere l'universale dramma della moderna sensibilità. Il poeta ti fa ogni tratto sapere che ha rinunciato, che rinuncia etc.; ma è infine un sacrificio sterile. (G. BOINE, *Frantumi seguiti da Plausi e Botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918, pagg. 184-91).

Così il Gargiulo ribadiva l'incomprensione del Boine, rinviandone addirittura al giudizio con l'osservare che nei *Poemi lirici*: « vorrebbe... esser liricamente reso un senso della vita negativo e tormentato senza remissione, in quanto, appunto, né l'ordine di natura né quello della coscienza offrono infine allo scrittore una ragione sufficiente di vivere... Senonché... il Bacchelli non domina in effetto questa materia. Si pensi del resto che non vi si mostrò meno invescato, ancora qualche tempo dopo, nelle prose *Memorie* e *Riepilogo* che dei *Poemi lirici* sono un'aperta continuazione. Ma egli aveva poco più di vent'anni,

quando compose i *Poemi*! Il critico, qui in funzione di psicologo, non tarda quindi a scorgere il preponderante fattore di tutta quella supposta abissale esperienza» (A. GARGIULO, « *Poemi lirici* » di B., in *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pagg. 307-8).

Dal fraintendimento psicologico il Gargiulo era poi indotto a svalORIZZARE l'opposizione dialettica di natura e coscienza, e ad insistere che: « in questa sua opera della prima gioventù, il Bacchelli non ebbe un reale accento poetico, se non, proprio, nei motivi più alieni da « spirituali » intenzioni. Sono anzi motivi profondamente sensuali; né importa se, poi, ogni volta, li troviamo subito contraddetti » (A. GARGIULO, cit., pag. 309): e dunque a porsi moralisticamente a prospettare l'unica soluzione negativa di: « una sensualità che non pone alcun limite all'abbandono » e « sembra piuttosto tendere a una specie di totale disfaccimento » (A. GARGIULO, cit., pag. 309).

A Giuseppe De Robertis, riproponendosi nel '30 la lettura dei *Poemi lirici*, parve invece determinante il patrocinio della « stella cardarelliana », e più insisté, si direbbe, al di fuori dell'impegno di motivare un qualsiasi giudizio di valore, sull'importanza della giovanile esperienza nell'*iter* stilistico bacchelliano, insieme accortamente discriminando quella che poté essere l'influenza cardarelliana (« l'incontro con Cardarelli, il teorico più sottile e irregolare della giovane letteratura, l'inventore più fascinoso e prepotente di verità e caparbietà sullo stile poetico e in genere sull'arte dello scrivere, gli fu buona scuola » [G. DE ROBERTIS B. « *Amore di poesia* », in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pag. 102]) dall'originale temperamento del Bacchelli (« La sua natura, vitalmente più ricca, lo preservò dalle imitazioni fastidiose; ma certo gli diede subito una sorta d'affanno a riesprimersi da capo con quell'accento nuovo riscoperto » [G. DE ROBERTIS, cit., pag. 102]). E tuttavia almeno nell'atteggiamento dell'iniziale attenzione derobertisiana, l'ombra della stroncatura del Boine, se pur accortamente circostanziata dallo slontanamento storico, non sembra del tutto sfumata: « Scrisse, se dobbiamo credere alle date », nota infatti il De Robertis « i suoi *Poemi lirici*, in un anno solo, il 1914; ma la materia e l'esperienza che vi son dentro quasi soffocate son più corte, nella loro apparente lunghezza, dell'ideale vita d'un anno. Nel giro di centocinquanta pagine, sempre lo stesso intrico sensuale, e l'inutile sforzo di farne argomento di pensiero e d'evaderne. Le parole, illusivamente chiare e ferme, non danno lume; e non c'è che sensi mortificati, o un'animale contentezza di vivere. Quelle parole, così scandite, gli venivano da Cardarelli, per un fenomeno di mimesi; la pesante fatica era invece sua, di Bacchelli, e ancor oggi è il lievito della sua più matura opera di scrittore. A Cardarelli allora non si accostò, realmente, e s'intonò, che in certe pause idilliche, e nella parte di sé più elementare: quando guardava le cose di natura, fermandole in aperte prospettive, e quando chiudeva le pagine irte in cadenze gnomiche: nel resto fece scoperta una sua volontarietà, un proposito, e ne nacque, come s'è detto, un parlare

che, di volta in volta chiaro, nell'insieme riusciva oscuro, confuso e spesso vuoto. Oggi, nelle parti più torbide, vi si può ritrovare un presentimento del Bacchelli nuovo, romanziere, moralista e descrittore dovizioso; allora l'impressione che più restava era questa, che in un discorso apparentemente legato e logico si muovesse qualcosa di immaturamente ambizioso. I paesi stessi non gli riusciva che rare volte di collocarli indipendentemente: erano per lo più un riposo dalla fatica. E le movenze gnomiche rimanevano in ombra, con un loro pudico parlar sussurrato, dopo tant'altro avventante parlare oscuro» (G. DE ROBERTIS, cit., pagg. 102-3).

Anche al Solmi, in sede di consuntivo in occasione della pubblicazione di *Amore di poesia* (1930), premesso che: « Per lui (Bacchelli) la pagina scritta vuol dire molto, forse tutto » e che: « all'origine della sua ispirazione » sembra « permanere un'identità sostanziale fra pensiero e parola, o, per meglio dire, una prodigiosa capacità del pensiero di atteggiarsi secondo lo scritto, approfittando persino delle proprie limitazioni e dei propri eccessi, e presentandosi sempre nel suo impeto iniziale » (S. SOLMI, B. 1930, in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pag. 106), i « vecchi *Poemi lirici* » appaiono iscritti nella storia di « un lento consolidamento di motivi » consistente « in un progressivo chiarirsi, dalle prime divagazioni riflessive e musicali dei *Poemi lirici* e di *Amleto*, fino ai larghi e pacati affreschi del *Diavolo a Pontelungo* » (S. SOLMI, cit., pag. 107), e protratto dalla dialettica di una « duplice singolare disposizione di scrittore... discorsiva e moraleggiante da un lato, sensuale e naturalistica dall'altro » (S. SOLMI, cit., pag. 107). Ma è doveroso riconoscere che nel giudizio del Solmi, sopra l'accoglimento della detrattiva, opinione boiniana, e il riscontro di una positività che, sulle orme di Gargiulo e De Robertis, è reperita nell'avvivarsi di « immagini sensuali e plastiche » o nel dimenticarsi in « nitide visioni naturali », prevale la considerazione della « nobile aspirazione all'alta poesia, rara a quel tempo, allorché la nostra lirica illanguidiva nello stanco crepuscolo dannunziano, o tentava invano di tonificarsi immergendosi nel facile impressionismo futurista » (S. SOLMI, cit., pag. 108).

« Rare volte » osservava invece il Flora « un giovane scrisse pagine di più lucida e deserta disperazione, invano consolata da una saggezza sentenziosa, piena d'imperativi e d'apparente ironia » (F. FLORA, *L'arte narrativa di R. B.*, in *Taverna del Parnaso*, Roma, Tuminelli, 1943, pag. 89). Il giudizio sui *Poemi lirici* era quindi sottratto all'accusa di velleitarismo, e l'attenzione volta soprattutto all'alta incidenza storica del libro. E insieme le ragioni stilistiche cardarelliane venivano saldandosi alle particolari esigenze morali del Bacchelli, in un quadro di serio impegno gnoseologico: « Bacchelli ha avuto bisogno di uscire dal lirismo autobiografico, meditativo, ironico: dalle solitarie domande su misteri che non avevan risposta: ha dovuto formarsi una vita di sillabe che diventano figure umane e si distaccano da lui, preziosa famiglia e compagnia che popola la sua solitudine. Così attivamente egli si salva nella felicità di raccontare » (F. FLORA, cit., pag. 93). E però, il *cupio dissolvi* da prima inteso come pura reazione emozionale, autobiografica, a cui tuttavia,

nel giudizio del Flora, si legavano ancora, pur senza intenzione di detrattiva limitazione, le riuscite migliori dei *Poemi lirici*, si inseriva nell'itinerario storico della scrittura bacchelliana. Infatti: « uno spirito profondamente terreno, inclinato a interrogazioni speculative, reca in sé una dura solitudine dalla quale non pare si possa difendere se non col formarsi un mondo di idee e di figure oggettive, e in quello operosamente dimenticarsi, o forse obliare quell'ombra della colpa originale che tutte le religioni pongono al principio della nostra umana radice, e che si sconta con le cupe tristezze e le sconsolate meditazioni. Così ogni forma di redenzione è come fosse un oblio, o anzi una invenzione tutta mentale di una vita e di una società in cui si possa vivere » (F. FLORA, cit., pag. 93). E non sarà dunque meraviglia se: « rare volte si vide uno scrittore tanto sicuro dei suoi mezzi espressivi, sin dalle prime prove: uno scrittore che, osservato per via d'astrazione, nei suoi mezzi tecnici, rimanesse così eguale a se stesso, e tale da non offrir sorprese: come quello che fin dal principio ha conquistato il suo equilibrio formale » (F. FLORA, cit., pag. 95).

Dal capovolgimento della prospettiva invalsa, di considerare cioè i *Poemi lirici*, al più, come un prezioso sussidio alla comprensione degli episodi seriori dell'opera del Bacchelli, e dal rifiuto a degradarne semplicisticamente il significato al rango di antefatto, secondo un'avvincente intuizione dell'immutabile riproporsi del nucleo problematico bacchelliano, prende originalmente le mosse G. Contini (« Il punto fondamentale del distacco di Bacchelli dalle mode sta nel fatto ch'egli da una crisi cominciò... Scritti come *Riepilogo* e *Memorie* sono meditazioni vitali dell'ultima astrattezza, esercitate metafisicamente su una persona che oltrepassa l'Io individuo ») (G. CONTINI, cit., pag. 25), per evidenziare nel tessuto di un temperamento: « quanto spalancato ai sensi almeno altrettanto recisamente insoddisfatto della sensualità pura, assetato vitalmente di razionalità » e mirante: « a rendersi conto di quest'assurdo ch'è la voluttà di natura, percorsa beninteso fino in fondo » e messa « al suo posto », come la sensazione non entrasse nella pagina bacchelliana che problematicamente « un ritmo medio, e fino a un certo punto affabile, una modalità aritmetica di musica », agevolando « il ritorno dalla riflessione su una natura "anteriore": ridotta magari alla sua sola abbondanza, alla crescente somma di paesaggi e sensazioni che veniva surrogando l'immediatezza » (G. CONTINI, cit., pag. 26). E però dall'indicazione di un diagramma operativo a cui nel prosieguo il Bacchelli si sarebbe fedelmente attenuto, i *Poemi lirici* riscattavano l'apparenza di battuta introduttiva, per assumere il valore di una precocemente e maturamente manifesta tipicità.

L'originalità dei *Poemi lirici* constava dunque proprio in quello che l'immediata reazione critica aveva avvertito come ostacolo inamovibile, e più come grandezza incommensurabile, e pertanto dialetticamente sollecitante un'indagine di « figuratività » ritmica, un'obiezione di chiarezza e distinzione che finiva per coinvolgere equivocamente nell'occasione parti-

colare pregiudiziali generiche e imputazioni oggettive di informità che riluttavano dall'entrare nel merito dell'implicita e conseguente ricerca di forma, problematicamente riposta al centro della giovanile meditazione bacchelliana. Al di là delle acclamate costanti naturalistiche e sensuali, di cui si vorrebbe almeno aver provato il valore di primitiva consistenza, sfuggivano insomma le ragioni di un umanesimo che voleva rifarsi tanto da principio da sottrarsi alle imposizioni di una tradizione giunta a esaurimento nell'idolatria di una forma tanto illusivamente conservata all'intendimento di un mitico e metastorico sentire, quanto virtualmente spogliata della sua più autentica necessità mimetica. Così l'offerta d'una dimensione morale, puntualmente rivolta nei corrispettivi etimi tecnici, avrebbe pur potuto, per via d'analogia ritmico-musicale, demandare all'archetipo sommo d'ogni romantico indugiante e iterante ingredire — dico alla suprema stagione beethoveniana, sonate e quartetti — la responsabilità di un *cursus* in cui, dal dissidio con la struttura ritmica tradizionale, scaturivano, *tout court*, gli estremi di una problematicità stilistica, e dunque poetica, immediatamente proposta come oggetto di poesia: quando cioè non si ignorasse la pratica influente del camerismo ottocentesco, classicamente appercepito in riduzione pianistica per il tramite di una domestica, e pur solida, mediazione diletteantistica.

La ricchezza del libro era dunque tutta annidata nella duplice possibilità di identificazione con il tema e il suo sviluppo, o con la ricerca di un processo operativo, o ragione, che preveniva la scelta di qualsiasi tema e sviluppo, in inscindibile nesso dialettico. E pertanto, a conclusione, di uno dei temi di maggiore evidenza — poesia di passione, appunto quale estremo sensibile di un diagramma naturalistico — mi piace dare lettura, enucleando dallo sviluppo il momento di più limpida commozione, l'attimo del ripiegamento riflessivo in forma, quasi, di lettera non spedita:

*E tu, sei l'amore tu? E no  
sei tu in persona, cogli occhi e le tue mani, che sei  
in qualche parte della città dove ci siam amati, e vengo  
a dirti addio. Forse nei tempi andati il male  
che sentivo mi fece ingiusto e crudele. C'è voluto  
del tempo per accorgermi ch'è finito sempre bene  
quel che doveva finire. Solo, adesso  
gli occhi mi s'empiono di lacrime di partenza,  
quantunque è un pezzo che non ci vediamo. In sogno sei tornata,  
ti lasciavi ancora amare come facevi sfiduciata  
gli ultimi tempi alle mie preghiere infelici. Quel che ho avuto  
da te non sarà più possibile con nessuna  
dunque. In sogno il soffrire che non vogliamo  
confessarci da svegli si scopre quanto tiene*

*ancora all'anima e alla carne. Vorremmo  
pur dire è passato, invece ci tocca ammettere  
quant'è ancora presente.*

*Ma ora, così giusto e chiaroveggente, si sa  
quel ch'è successo. Non ti sognerò più d'oggi in poi. Tutto ciò  
prende senso d'addio. I nomi più carichi  
della nostra passione, te li ridico così piano,  
in segreto, senz'articularli, l'ultima volta, che vanno  
in dimenticanza. Che tristezza, che desideri in un nome  
solo che mi davi o che ti davo. Addio.*

*Non ti sognerò più d'oggi in poi. E adesso, che cos'è  
questo dolore? Non so più niente. Mia cara addio. <sup>(1)</sup>*

E poi subito, e finalmente, imporre il suggello di una citazione a documento dell'in-  
versione dei poli dialettici in vivente organismo poetico:

*Certe ore la vita è troppo estranea, sembra  
esaurita, disincarnata e privata di prospettiva,  
e il passato a questo modo mi priva d'avvenire.  
Ma precisamente in questa sconcertante definizione  
irrevocabile delle cose, in irreversibile definizione  
di me stesso, finché la poesia vuol dire:  
una volta per tutte, — è l'azione e l'esercizio.  
Ora come ora la poesia non m'è oltre  
possibile. Limite irraggiungibile degli aspiranti  
estetici, io t'ho avuta poesia, ma il giorno  
che tu avessi a smettere di darmi in azione,  
t'abbandonerei e vivrò d'altro. Non sei l'unica risorsa.  
Ma certo col cuore che dai paesi esausti,  
dalle vecchie patrie europee gli emigranti  
guardano il piroscampo staccarsi dallo scalo.  
Tutti i ricominciamenti son uguali fra noi.  
Io tornavo arrogante e allegro verso  
le posizioni vissute, e sento dirmi la vita  
che le ho perse. Allora son rimasto in forse,  
su che terreno dunque mi fidavo metter piede.*

<sup>(1)</sup> R. BACCHELLI, cit., vol. I, pagg. 34-5.

*Infatti dandomi la prova d'esistere,  
e vivendo, m'impedisco progressivamente la vita?  
Non è metafora dire che si serve di noi stessi  
per vincerci. Ma non so come, questa sconfitta è la vittoria.*

*Presso la città ci sono delle valli  
ristrette da profili di colline, che han contenuto  
deliziosamente presentimenti e remissioni e una fiducia  
antica nella natura, e i miei primi stupori  
senza limiti a incontrare la poesia. Vagante  
tumulto di vita, hai un'ora di calma  
e di riassunto, e siccome del poi non ho bisogno  
di saper niente per oggi, hai un'altra di quelle  
passeggiate. La mia ultima confessione vuol venire  
anche una volta. Il sole tocca i profili  
delle colline. Il tempo mi si contempla cauto  
e avveduto come parole e passi d'innamorati.  
Io ascolto risvegli, batto il tempo al riposo,  
da che ogni possibile cosa daccapo  
m'è ignota, sorgiva. Ascolto speranze,  
e fanno rumore di ruscelli in primavera  
e di strade correnti. Cammino. Dunque  
di quante cose la vita s'è servita per non lasciarsi  
attuare da me altro che in poesia.  
Ottusità da strabiliare, mancanza di presenza  
di spirito, ostinate cattiverie, insofferenze,  
egotismo, e rimorsi, e così stanca e pesa  
di tant'in tanto. Così ha ottenuto di farmi vivere  
senza dimenticanze e distrazioni. Anche troppo. Cammino  
in fretta. Le nuvole da due giorni che piove  
si son messe a correre avanti il sereno,  
e farebbero sciogliere chiunque più intirizzito  
e dolente. M'appoggio a un albero. Raggiere  
di sole illuminano un momento e poi più  
le case della pianura. Forse in una  
ci sarebb'anche questa cosa che non ho più bisogno,  
e ho ritegno di nominare, sai bene, la felicità.  
La passeggiata smette d'essere una fuga da me stesso.*



*Una volta ancora lascia che m'abbandoni,  
rendimi la vena, lasciarmi vivere.  
Sempre più, sempre più. E questa vita è sempre  
più nascosta, e la poesia non è altro che rendere  
a nuovo ignote le cose, rimettendole  
al punto che l'universo è soltanto presagio,  
rifacendomi curiosità e lena di provare.<sup>(1)</sup>*

Dobbiamo alla cortesia della *Casa Editrice Riccardo Ricciardi* il consenso alla pubblicazione dello scritto sui *Poemi lirici* nel numero dell'*Approdo* che vede la luce nella ricorrenza del loro cinquantenario. Furono infatti pubblicati nel 1914, e lo scritto di Franco Gavazzeni appartiene ad un volume di prossima pubblicazione, nel quale, a cura di un maestro della critica letteraria, Mario Fubini, saranno riuniti i saggi di vari eminenti studiosi sull'opera e l'attività letteraria del Bacchelli.

---

<sup>(1)</sup> *Ibidem*, pagg. 75-7.

# *Le idee contemporanee*

## FANTASIA VECCHIA E NUOVA

*Sul «Giorno» del 28 ottobre si leggono dichiarazioni di Vittorini a proposito di alcuni odierni problemi culturali alla cui precisazione da tempo egli sta offrendo un contributo di rigore particolarissimo. Ma anche se si è portati in generale a consentire con lui, alcune sue affermazioni, non sembrano pienamente messe a fuoco, richiamano alla necessità di una diversa formulazione o di un completamento.*

*Arcaicità della fantasia e dei sensi rispetto alla conoscenza del mondo che oggi abbiamo? Nessuno certo contesterà che la presenza dell'elemento scientifico nella cultura, nella cultura letteraria contemporanea, sia un fatto vitale, apportatore di ferite attivanti (anche se talvolta di grossi equivoci), ma proprio il peso di questa presenza obbliga a porre con molta cautela il rapporto tra sapere della scienza e forza fantastica. Oggi più che mai occorre aver chiare tutte le possibilità e le indicazioni proposte da quel viluppo di energie che si esplicano nella «fantasia», anche in quella fantasia che Vittorini riduce a «cultura vecchia, depositata», insieme ai nostri sensi, «vecchi» pur essi in quanto persistono, tra l'altro, a darci tolemaicamente la percezione di un sole «che s'alza e tramonta» (imputazione, questa, non recente). Vittorini ritiene che per un vero rinnovamento della fantasia, partendo da tali premesse, occorreranno «generazioni e generazioni di sforzi»; e così egli avvia un discorso che deve essere portato avanti, anche se si tende a sfuggirne per opposte forme di malafede.*

*È giustissimo infatti parlare di modificazioni e di aperture da operarsi nel mondo dei sensi-fantasia: ma ciò non dovrà portare a una frattura, o ad una svalutazione troppo ansiosa di dati che hanno l'aria di fondarsi su un'autorità d'origine, anche se sono parzialmente superabili. Ovviamente*

bisognerà vedere intanto in che consistano le percezioni che ci vengono immediate dalla « natura », come esse si cristallizzino e siano interpretate interiormente, e poi con quali mezzi vengano espresse, portate a costruzioni conoscitive (scientifiche) o a fermentazioni fantastiche: indagine alla quale si attende da millenni ma che è ben lungi dall'essere stata impostata a tutti i livelli. Comunque, anche un primo apprezzamento di tale questione indurrà subito a notare che nell'affermazione di Vittorini si nasconde un ben noto pericolo, quello cioè della confusione o, al contrario, della totale rottura tra piani diversi della realtà, con la possibile ricomparsa di « rose del poeta » e « rose dello scienziato » in contesa per la preminenza. E vien fatto di ricordare favolose polemiche sei-settecentesche sul valore dei sensi, giocate tutte su un terreno ambiguo tra fisica, filosofia naturale e filosofia: ad esempio visione diretta dell'occhio contro quella tramite lente etc., fino ai ricami meravigliosi di Berkeley (con appendice di proliferazioni letterarie di occhiali, antiocchiali, cannocchiali, qualificazione scienziante e tecnologizzante delle lettere più armate dell'epoca, alla moda almeno nei titoli). Insomma, partendo dalla polemica sulla « corretta visione », si dovrebbe un po' alla volta arrivare a concludere che è menzogna, poniamo, l'aspetto umano quale ce lo dà l'occhio (tanto che un'amorosa fantasia possa alimentarsene), mentre sarebbe autentico solo quello datoci dal microscopio o da ragioni fisico-matematiche pure. E vecchia sarebbe quella fantasia che persistesse a vedere volti dove in definitiva non ci sono che particelle elementari.

Si tratterà piuttosto di raffrontare, come si disse, piani diversi, che pure coincidono in uno spazio dinamico, anche se difficilmente orientabile; e si potrà almeno essere tentati di attribuire una tensione-intenzione alla realtà che ci ha condizionati a vedere i volti, o il cielo, così come li vediamo nella nuda nostra origine, e che tuttavia non ci ha tolto di arrivare per altre vie a considerarli in altri modi. Forse apparirà che, attraverso quanto ha l'aspetto anche dell'errore, i nostri sensi ci danno indizi su ciò che noi dobbiamo essere: fine e non mezzo, centro e non deiezione-abiezione, antropismo come finalità umanizzante, in continua evasione da un qualche antropomorfismo cui risulta necessariamente intricato. Dai nostri sensi-fantasia parte forse il primo invito a dare a tutto « un senso », a collocarci dalla parte di « ciò che ha senso », per noi e intrinsecamente; essi ci presentano forse l'embrione di una « moralità ». Miti che si bruciano per via rivelandosi come incentivi etici, valori in trasfigurazione e accrescimento? « Stelle » in cielo e approdi alla Legge?

E qui dovrebbe riprendere rilievo la scommessa, la parola iniziale, l'alfa che orienta tutto il resto. Si potrà inclinare a un principio per cui l'« intenzione » della realtà risulti « buona », e in questo movimento tutti i piani e le fasi verranno a gerarchizzarsi fino al raggiungimento di un giusto punto prospettico da cui si riesca a « vedere le stelle » (e il « volto ») nel loro complessivo e plurimo brillare. Oppure si penserà a una realtà perversa, fissa a un inganno (in primo luogo estrinsecato dall'« inganno » dei sensi) che consenta il perpetuo accendersi di una libido-eros-illusione da smentire sempre nuovamente, da smascherare e demistificare fino al dio-zero; ma questa « realtà irreale », lasciando aperta una via — razionale e scientifica — alla demolizione del miraggio, mostrerebbe di includere un nucleo di non-errore. E non vi sarebbe, in tutto questo, un'allusione al ricostruire su basi più solide, in una

lunga e tortuosa libertà? Non vi si ritroverebbe quella « volontà buona » iniziale, quell'amore iniziale, quella forza-tensione che lasciando uno spiraglio sui propri « comportamenti » accennerebbe a un compito per l'uomo, o a un proprio compito attraverso l'uomo, a un campo di lavoro ricostruttivo e costruttivo ex-novo (anche tecnologicamente...) pur che si volesse rischiare di credere a una fedeltà, a una « purezza » dell'inizio?

Così accettata, contro molti di ieri e di oggi, la positività della scienza-ragione, non sarà affatto necessario pensare a un mondo mal congegnato da un marcionico dio inferiore e perciò tale da doversi distruggere in un altro più alto e « scientifico », ma si cercherà l'elemento perennemente valido anche di ciò che pure deve essere corretto: senza diventare per questo sacerdoti del « fermati o sole » o di involuzioni idealistiche, anzi proprio lavorando per quel sapere-accreocere che è sempre scoperta di continuità e armonie, lungo evoluzioni o dialettiche o buone volontà con cui una certa vis fantastica fa sempre corpo, o a cui essa è guida o almeno stimolo. Ma ciò può avvenire soltanto salvaguardandone il valore primario, quello che essa conserva sia confondendosi ai sensi che mettendo in allarme la ragione, in un *facere-fingere* che risulterà « libero » nella stessa misura in cui si accetterà l'innocenza di tale finzione, in un rischio che si basa su « una sola parola » irriducibile, su un monosillabo-atomo affermativo.

Per la fantasia non vi sarà allora pericolo di senescenza che non venga da un optare contro tale fiducia; e a questo punto si potrà affrontare coscientemente il problema di una sua sempre nuova apertura, insieme con quella dei sensi, di tutta la cenestesi, di tutta la realtà umana, (grazie a fattori scientifici e a qualsiasi altro fattore creativo), fino allo sviluppo di psichismi sempre più alti, mentre l'insieme di queste figure graviterà su un presente, di inclusione in inclusione, non si disperderà in successive negazioni... Programmi massimi, questi, che naturalmente eccedono sull'immediatezza delle questioni letterarie poste da Vittorini, ma che rendono ragione all'opportuno richiamo all'umiltà da lui formulato in questi tempi di furia e di tracotanza. Umiltà lunghissima da cui non può andare disgiunto un amore tanto radicato nelle origini quanto ardente per ogni avventura, anche se l'oscurità è intorno, più che mai fitta.

ANDREA ZANZOTTO

## SENSO DI UN RIFIUTO

**I**l rifiuto — inutile dirlo — è quello di Sartre, premio Nobel per la letteratura del 1964. Nel momento in cui scriviamo, le polemiche si sono spente, tutto quello che c'era da dire in bene e in male è stato detto, in Francia e nel mondo. Il caso — comunque — resta unico, almeno negli annali del premio e se si esclude quello simile di molti anni fa, dovuto all'ecentrico Shaw.

Ma c'era poi tanto da discutere? È vero che, secondo una regola ben consolidata nel nostro costume letterario, una cosa è l'idea che si professa e un'altra è il vestito che si porta in società. Ci siamo abituati da molti anni ormai a vedere delle stridenti contraddizioni fra quello che si sostiene pubblicamente, ad alta voce o si grida, e quello che si fa. È ammesso che, in base alle strutture della società in cui viviamo, si facciano stare insieme cose che per loro natura si oppongono fortemente a qualsiasi regime di collaborazione come la condanna e il rifiuto di una certa sistemazione pubblica e l'accettazione dei benefici che tale sistemazione comporta. Quindi se Sartre avesse accettato il premio e se ora si disponesse a prendere l'aereo per Stoccolma, tutto andrebbe liscio e nessuno si sarebbe mai sognato di protestare o di scandalizzarsi. La sorpresa è, dunque, venuta dal fatto che qualcuno ha mancato alla regola del sottinteso e dell'abitudine. Nello stesso tempo uno spirito libero non può fare a meno di riconoscere a Sartre il privilegio dello spirito di conseguenza, soprattutto se a ciò si arriva attraverso l'esame — sia pure rapidissimo e sommario — della sua evoluzione. La risposta è maturata lentamente, anche nella storia di Sartre infatti non sarebbe difficile riconoscere cedimenti, compromessi, squilibri. Le cose sono cambiate con la guerra di Algeria e con una maggior presa di coscienza delle proprie responsabilità d'uomo. Fino allora — nonostante grossi equivoci e gravi momenti d'incertezza — lo scrittore era rimasto legato alla vecchia concezione di una letteratura superiore, di un'attività che, se poteva in un secondo tempo essere sfruttata per altri fini, obbediva però soprattutto a un'immagine ideale e assoluta dell'uomo. Con la guerra d'Algeria invece egli cominciò a dubitare di questa supremazia e dell'incontaminabilità della letteratura e a sentire sempre più il peso della realtà. In fondo, la radice del rifiuto di oggi va cercata proprio là, nel groviglio delle prime contraddizioni insanabili. Fu allora che Sartre sentì che battersi su una barricata per un'idea e restare chiuso nello studio per inseguire un'altra misura di verità non aveva senso e che in ultima analisi c'era il pericolo di arenarsi su un fondo di pura retorica. La stessa partecipazione degli scrittori della Resistenza presentava agli occhi di Sartre un equivoco di fondo, soprattutto se si badava a quello che era avvenuto e al carattere puramente strumentale e temporaneo dell'opera di quegli scrittori che erano scesi in lotta contro il nemico e l'oppressore. La nuova resistenza intravista da Sartre

presentava caratteri completamente diversi: doveva intanto essere totale e non legata alla stretta pronuncia degli avvenimenti. Sul piano della realizzazione pratica, se Sartre avesse limitato la sua azione al tempo della guerra d'Algeria, oggi lo potremmo avvicinare a un certo Zola, al progressista France, quando per l'appunto lo scrittore principe della borghesia felice decise di mettersi alla testa del partito della protesta. Oggi sappiamo che le cose sono andate in modo molto diverso e che Sartre con la guerra d'Algeria non ha servito soltanto quella che egli riteneva la verità ma si è cambiato, ha subito una vera e propria trasformazione. Non è più lo scrittore, non è più soltanto « lo scrittore » e quindi nel suo rifiuto c'è anche un tratto di penna su tante esperienze sue, personali e che costituiscono gran parte del suo patrimonio storico. Dicendo di no ai giudici dell'accademia svedese egli, dunque, ha detto di no a certe sue vecchie credenze, a nozioni che per lui non hanno più valore, ha detto di no anche a un'idea bloccata della letteratura e si è venuto a trovare sulla sponda delle ultime decisioni.

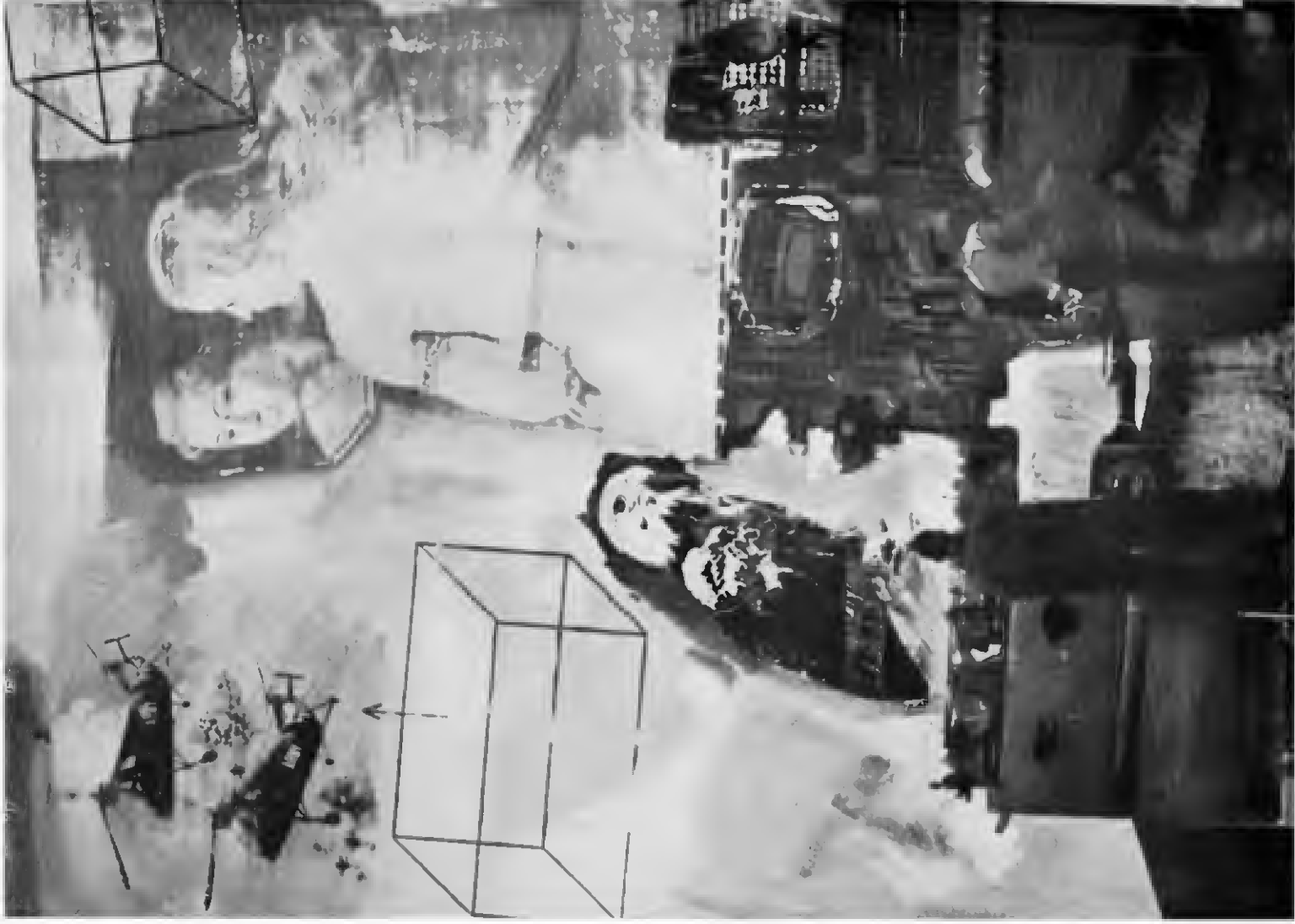
Visto sotto questa luce, tutto acquista un'altra proporzione e restare sul limite della polemica non ha più senso. È stato, per esempio, suggerita una interpretazione che in fondo non manca al dato della nobiltà ma che a nostro giudizio non regge. E cioè, Sartre si sarebbe trovato costretto a dire di no, dal momento che aveva gridato a Camus, premio Nobel: « hai avuto quello che meritavi ». Una nobiltà indiretta e in fondo dubbia ma che non rientra nell'ambito delle visioni spregiudicate di Sartre. No, la spiegazione più plausibile è ancora quella che ci presenta un Sartre incerto sul suo futuro. Il « no » potrebbe diventare l'inizio di un nuovo discorso e del resto non mancherebbero delle giustificazioni. Si pensi a quello che ha voluto dire il primo volume delle sue memorie, *Les Mots*. Nel volumetto c'era il primo tentativo di linciaggio della sua prima immagine, linciaggio tentato in nome delle sue nuove aspirazioni, dell'ambizione totale. Sartre si era preparato per una certa vita, per una certa cultura e per molti anni è rimasto ancorato a un'interpretazione tradizionale, sia pure con tutti gli scarti e l'opera di erosione per certi lati inconscia. La maturazione, il giuoco delle idee, il moltiplicarsi degli interessi, tutto deve averlo spinto a rifare la strada all'indietro e non già per trovare — come si fa di solito — delle conferme ma per mettere in dubbio il lavoro presente e la strada del futuro. Il rifiuto è la prima presa di coscienza netta, senza possibilità di errori né da parte sua né da parte degli altri.

Proviamo a immaginare il contrario e avremo un Sartre sospetto di contraddizione intima insuperabile. Come tanti altri scrittori, sarebbe rimasto bloccato in una funzione sterile di memoria emblematica. Ci avrebbe ricordato il modo migliore, come avremmo dovuto essere e nello stesso tempo avrebbe avvelenato la sua raccomandazione.

Oggi questo non avviene più ma il problema non è affatto risolto, anzi comincia ora. Come sarà il Sartre di domani? Annullerà tutta la parte della letteratura o cercherà nuovi innesti, nuove soluzioni? Lo spettro del mondo reale probabilmente non gli consentirà

più nessun accomodamento e allora accanto all'opera attiva, interessata avremo soltanto degli esami, altre condanne, altre capitolazioni. Sia come sia, nessun altro spirito ci ha dato alla pari di Sartre il senso del costante deterioramento della nostra figura umana, nessuno come lui ci ha messo di fronte alla responsabilità ultima. Curioso che egli vi sia arrivato per un'exasperata coscienza dell'attualità ma forse la grazia e la virtù degli spiriti vivi sta proprio nel vedere delle ragioni insospettabili, là dove di solito si vedono soltanto delle facili prove o, al massimo, il dramma di una coscienza intatta perduta in un mondo di negazioni. Come dire, si tratta di ricominciare da capo. È su questo punto che aspettiamo il Sartre che non è andato al Nobel.

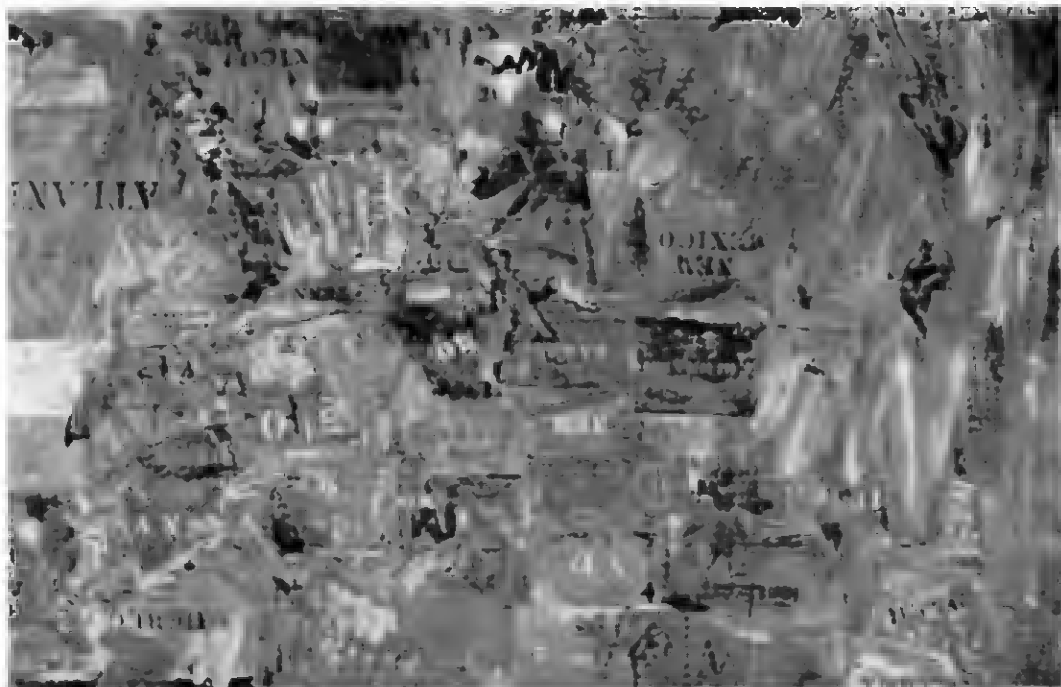
CARLO BO



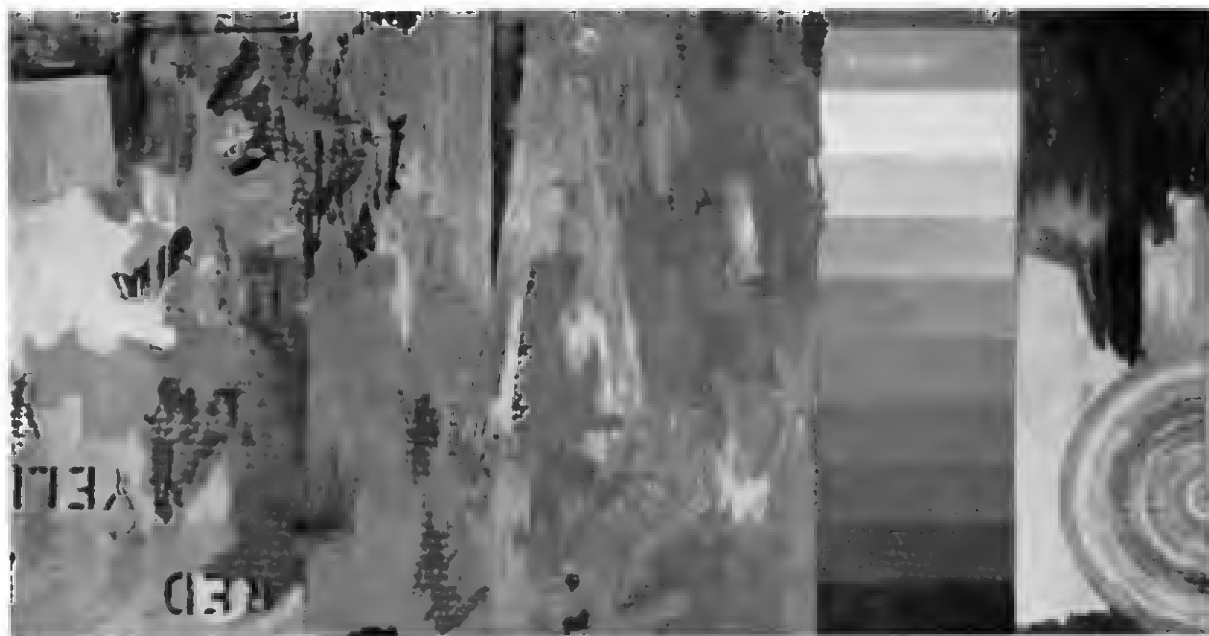
10 • Robert Rauschenberg: *Rimfrattatore* (1964)



5 - Japan Paper: Alpha (Top)



6 - Japan Paper: Beta (Top)



# *Documenti*

## VECCHIO BLISTER

Dal racconto di  
Beppe Fenoglio

Riduzione e sceneggiatura di  
Duccio Tessari

*La televisione italiana ha in corso di allestimento quattro trasmissioni dedicate a racconti tratti dalla Resistenza Italiana.*

*Il testo che qui si pubblica è ricavato dal volume I quarantadue giorni della città di Alba di Beppe Fenoglio, l'autore che, col rimpianto per la sua immatura scomparsa, ci ha lasciato opere alle quali il tempo sta rendendo giustizia.*

CAMPAGNA  
(Esterno, giorno)

*Una campagna brulla, fredda, desolata nell'approssimarsi dell'inverno ormai imminente.*

*Tre contadini stanno lavorando ad un campo a poca distanza l'uno dall'altro.*

*D'un tratto, dall'alto, il rumore di uno stormo di aerei da bombardamento di passaggio sulla zona. I contadini sollevano la testa guardando verso l'alto.*

1. PRIMO CONTADINO

Boja faust... Ma ce ne hanno una miniera di reoplani quelli là.

2. SECONDO CONTADINO

Vanno a Torino... Se il vento gira fra un po' si sentono i botti.

3. TERZO CONTADINO

Possono anche andare a Milano... L'è a questo punto che cambiano direzione...

4. SECONDO CONTADINO

Vanno a Torino... A quest'ora vanno sempre a Torino...

5. PRIMO CONTADINO

Pori cristi... Non mi piacerebbe stare a Torino...

*I contadini riprendono il loro lavoro.*

*Alle loro spalle, a un centinaio di metri di distanza, c'è un casolare.*

*Un uomo in bicicletta sta discendendo il viottolo che costeggia il campo in cui i tre contadini stanno lavorando.*

*È in divisa (diciamo così) da partigiano, con lo « sten » a tracolla.*

*Davanti al casolare sono fermi due uomini, Morris e Riccio. Il partigiano in bicicletta si ferma accanto a loro.*

6. PARTIGIANO

Ho fatto più presto che ho potuto...

*Scende di sella e consegna la bicicletta a Riccio.*

7. MORRIS (*rivolto a Riccio*)

Allora sbrigati... Di' al Capitano che abbiamo fretta di conoscere la risposta...

*Riccio annuisce avviandosi. Morris gli grida dietro:*

Uhei, Riccio... Vedi se riesci a rimediare un po' di sigarette... Gli uomini son stufi di fumare con la carta igienica...

*Riccio annuisce allontanandosi nella guazza e pigiando a fatica sui pedali.*

*Morris si avvia verso il cascinale entrando all'interno.*

CASCINALE

(Interno, giorno)

*Uno stanzone quasi vuoto che la mancanza di oggetti di arredamento rende ancora più grande e squallido.*

*Un uomo, Blister, è seduto su di uno sgabello, le spalle appoggiate al muro.*

*Di contro, all'altro lato, una fila di partigiani, circa una quindicina.*

*Fra lui e loro corre vuoto lo spazio di quasi tutto lo stanzone.*

8. BLISTER

Ho diritto a difendermi... Tutti hanno diritto a difendersi... Magari con le parole, visto che siamo fra amici...

*Dalla fila dei partigiani uno scatta rabbioso.*

9. LEO

Sta zitto tu!... Qui non ci sono amici... Qui c'è solo un ladro che fa passare da ladri tutti gli altri...

*Un altro dei partigiani, Set, si rivolge verso Morris che è entrato nello stanzone e va a sedersi al di qua del tavolo nel mezzo della fila dei partigiani.*

10. SET

Fai star zitto questo ladro, Morris!...

11. MORRIS

Parli se vuol parlare... A lui non servirà a niente e noi invece ci passiamo il tempo mentre aspettiamo che torni Riccio con la sentenza.

12. SET (*scuotendo il capo*)

Ci farà solo mangiare dell'altra rabbia...

*Gli occhi di tutti adesso sono rivolti verso Blister, che incomincia a parlare lentamente.*

13. BLISTER

Sono tre giorni che mi tenete chiuso nello stanzino, come un cane... Io dentro a crepare di freddo e voi fuori a sparlare di me... Le sentivo le vostre voci...

14. GYM

Cosa t'aspettavi? Che ti facessimo i complimenti?

15. BLISTER

Dovete ricordarvi che io sono di almeno quindici anni più vecchio del più vecchio di voi.

16. MORRIS

Qui l'età non c'entra. Qui c'entra solo essere partigiani onesti o ladri. Noi siamo onesti e tu sei un ladro. E ringrazia, Blister, che abbiamo fatto le cose tra di noi...

17. SET

La prima idea era di legarti alla pompa del paese e tutti i partigiani di passaggio avevano il diritto di darti un pugno per uno...

18. MORRIS

E sarebbe stata una cosa giusta, perché tu hai sporcato la bandiera di tutti...

19. BLISTER

Allora vi ringrazio e non parliamone più...

*Blister parla con voce piana, come uno di età che vuol far ragionare dei ragazzi impulsivi ed è convinto che alla fine riuscirà a farli ragionare.*

*Non c'è reazione fra i partigiani.  
Nessuno si muove.*

*Blister giunge le mani.*

*Le parole di Blister incominciano a fare un certo effetto, soprattutto sui più giovani.*

*Tutti i partigiani sono rimasti colpiti dalle parole e dal tono accorato di Blister.*

*Gli occhi sono fissi a terra. Le mani arrotolano una sigaretta per nascondere l'imbarazzo.*

20. BLISTER

Ho capito. Vi faccio schifo...

...Ma come posso farvi schifo? Cos'è capitato? Fino all'altro giorno io ero il vostro vecchio Blister e, senza offendere Morris, ero il numero uno dei partigiani di Cossano... Ognuno di voi stava più volentieri con me che con chiunque altro. Potete forse negarlo?...

Da chi andavano quelli di voi che avevano il morale basso? Venivano da Blister. Perché voi siete ancora tutti ragazzi, mentre io ho quarant'anni e ho imparato che la vita è una cosa talmente seria che va presa qualche volta sottogamba altrimenti la tensione ci fa crepare tutti... Quando avevate dei guai quando avevate paura venivate da me... mi scaricavate guai e paure passandoli come si passa un debito e c'è un altro che risponde per noi... Adesso darei non so cosa perché niente fosse cambiato.

*Solo Set e Morris sono rimasti impassibili e Morris si accorge dell'influenza che le parole di Blister hanno avuto sugli altri.*

Ma perché siete cambiati con me? Per la balla che ho fatto?...

21. MORRIS (*gelido*)

Sai come si chiama nella legge la tua balla? Rapina a mano armata. E per di più fatta in divisa da partigiano.

22. BLISTER

Sarà come tu dici, Morris. Sarà che ho rubato, ma io non ne sono persuaso. Per me io mi sono sbagliato perché ero ubriaco.

23. SET

Questa non è mica una scusa. Questo significa che sei un porco ancora di più.

24. BLISTER

Lascia perdere, Set. Fatto sta che ero ubriaco. E m'ero ubriacato in questo modo. Andavo a spasso per la collina, ma avevo il mio moschetto a tracolla, perché nessuno può dire che Blister non faceva il partigiano sul serio...

*L'immagine dissolve mentre continuano a risuonare le parole di Blister...*

AIA ANTISTANTE CASA DI CAMPAGNA

(*Esterno, giorno*)

*Una modesta casa di contadini con davanti un'aia desolatamente deserta.*

25. VOCE BLISTER (*f.c.*)

...A un certo punto mi sento sete e vado alla prima cascina e dico al padrone di darmi un bicchiere di vino...

*Blister, con il moschetto a tracolla sta attraversando l'aia e si ferma davanti alla porta di casa a cui è affacciato un contadino.*

26. CONTADINO

Il vino è quello che è... Quello buono è finito da un pezzo...

*Fa cenno a Blister di seguirlo e entra in cucina.*

27. BLISTER

Solo per sciacquarmi la gola e riscaldarmi dentro...

CUCINA CASA DI CAMPAGNA  
(Interno, giorno)

*Il contadino va verso la credenza per prendere un bicchiere, mentre Blister si ferma vicino al focolare acceso a scaldarsi le mani.*

28. BLISTER

È da stamani che sono in giro nella guazza... Ci ho i piedi che ci potete coltivare il riso...

*Blister s'interrompe di colpo. Ha visto nella credenza il profilo di una bottiglia di marsala e si volta interessatissimo verso il contadino.*

...È marsala quello?...

*Il contadino annuisce.*

29. CONTADINO

Con l'inverno l'è l'unica medicina che rimane...

*Blister si impadronisce della bottiglia versandosi da bere.*

30. BLISTER

Ma che medicina... Ci avete una faccia che scoppiate salute da sotto la pelle...

31. CONTADINO

Sì, salute... come se servisse a qualcosa la salute di questi tempi... C'è i fascisti in giro e prima o poi vengono su col rastrellamento...



*Blister ha vuotato d'un sorso il primo bicchiere e si affretta a riempirsene un secondo.*

32. BLISTER

E lasciate che vengano... A noi non ci prendono di sicuro...

33. CONTADINO

A voi no, ma a noi sì... E ci bruciano tutto perché vi abbiamo aiutati...

34. BLISTER

Voi ci aiutate e noi vi difendiamo... ci abbiamo tutti e due la stessa idea e corriamo tutti e due lo stesso rischio...

Solo che se voi vi prendono vi bruciano la casa mentre a noi ci bruciano le cervella... Ora una casa la si ritira su, ma la pelle non te la ridà nessuno...

*Blister contrappunta le sue parole con ampie sorsate di marsala in una continua osmosi fra bottiglia, bicchiere e gola.*

35. CONTADINO

E per questo vi ho sempre aiutati... Ma se mi bruciano tutto io non posso darvi più niente e allora è peggio per voi e per me...

36. BLISTER

La guerra è un peggio per tutti.

*Sottolinea la sentenza vuotando d'un sorso il bicchiere e si arresta un attimo a riprendere fiato. Il contadino lo fissa con aria ironica.*

37. CONTADINO

Bevete, bevete pure, non fate complimenti...

*Blister accetta l'ironia afferrando la bottiglia e infilandosela nella tasca del giaccone.*

38. BLISTER

Grazie, mi dispiace approfittare ma visto che insistete...

*Il contadino annuisce con aria rassegnata mentre*

*l'immagine dissolve sulla voce di Blister che conclude il suo racconto.*

39. VOCE BLISTER (f. c.)

...Vedete come vanno le cose?... D'altronde alzi la mano chi non è mai andato a una cascina per farsi dare un bicchiere di vino.

CASCINALE  
(Interno, giorno)

*La fila dei partigiani ha seguito attentamente il racconto di Blister. Alle sue ultime parole qualcuno accenna un mezzo sorriso. Anche Blister sorride.*

40. BLISTER

Ah, visto? Nessuno può alzarla. In quella cascina non ho fatto niente di male perché la marsala l'ho finita fuori e ha cominciato a farmi effetto dopo un paio di chilometri... Ma guardate le cose... A tutti capita quando si beve troppo... E così sono entrato in una altra cascina dove c'era un padrone e una padrona...

*L'immagine dissolve...*

SECONDA CASCINA  
(Interno, giorno)

*Con una violenta pedata Blister spalanca la porta della casa arrestandosi per un attimo nel vano della porta. Ha il moschetto a bracc'arm, con la canna in avanti.*

*I due contadini, un uomo e una donna, si voltano impauriti per la sua apparizione.*

*La donna è incinta.*

*Il contadino, superato il primo momento di paura, riconosciuto in Blister un partigiano, accenna un sorriso.*

41. CONTADINO

Cerea, partigiano...

*Blister avanza nella stanza col passo e i gesti dell'ubriaco.*

42. BLISTER

Hai detto bene... Partigiano! Partigiano Blister!...

*C'è una lampada che scende dal soffitto della stanza. Una di quelle col piatto bianco e un contrappeso che permette di regolarne l'altezza.*

*Avanzando Blister ci sbatte contro con la faccia e il colpo lo fa barcollare. Ha un gesto di stizza ma la donna avanza prevenendo una sua reazione.*

43. DONNA

Avete bisogno di qualcosa?...

44. BLISTER

Sissignora... Ho bisogno di bere... Il partigiano Blister ha bisogno di bere...

*La donna attinge un mestolo nel secchio che è posato sul tavolo e lo tende verso Blister.*

45. DONNA

È fresca del pozzo... Mio marito l'ha tirata su adesso...

*Con una gran sberla Blister fa volare via il mestolo di mano alla donna.*

46. BLISTER

L'acqua è buona per innaffiare, non per togliere la sete...

*Fa un dietro front e punta deciso verso la credenza. Passando batte nuovamente con la faccia contro il lume.*

*Con una manata colpisce il lume che comincia a oscillare a pendolo su e giù per la stanza.*

*I due contadini sono preoccupati, ma cercano di dominarsi.*

*Con uno scatto e una giravolta Blister si china a sferrare un gran pugno sul tavolo urlando verso i due.*

Grappa! Voglio della grappa! E quando un

partigiano chiede grappa, boja faust, bisogna dargliela!...

*Il contadino si affretta alla credenza, estrae la bottiglia di grappa con un bicchiere, riempie il bicchiere e lo tende verso Blister che lo vuota d'un fiato. Si passa il dorso della mano sulle labbra poi, strappata dalle mani del contadino la bottiglia, si riempie nuovamente il bicchiere che tracanna in un sorso.*

47. DONNA

Volete mangiare qualcosa?...

La grappa a digiuno può anche farvi male...

48. BLISTER

Male? Ci vuol altro a far male al vecchio Blister...

*Si è ancora riempito il bicchiere e ancora una volta l'ha vuotato.*

Ma sì... Datemi da mangiare... Voi altri ce lo avete sempre da mangiare mentre noi si crepa di fame.

*La contadina tira fuori un salame e lo affetta mentre Blister si serve ancora da bere.*

49. CONTADINO

Anche qui c'è fame, come c'è da voi...

50. BLISTER

Balle! Non contate balle al vecchio Blister... Se c'è fame non si offre da mangiare a uno soltanto perché ha sete...

*Blister va verso la contadina che ha terminato di preparargli il pane e salame e sbatte per la terza volta con la faccia contro il lume.*

*Con uno scatto di rabbia Blister impugna il moschetto e spara contro il lume, frantumandolo.*

*La donna lancia un grido di terrore scoppiando a piangere.*

*Il contadino va verso Blister con aria minacciosa.*

## 51. CONTADINO

La mia donna è incinta, per amor di Dio non spaventarla o le succede qualche pasticcio dentro...

*Blister punta il moschetto contro di lui e spara sopra alla sua testa fracassando il vetro della credenza.*

*Il contadino si blocca impietrito.*

*Blister, ridendo, abbassa il moschetto per infilare un altro colpo in canna e il contadino ne approfitta per balzargli addosso, fargli fare una giravolta e con uno spintone di sorpresa sbatterlo fuori e sprangare la porta alle sue spalle.*

### CORTILE SECONDA CASCINA (Esterno, giorno)

*Blister barcolla per effetto della violenta spinta.*

*Ma si riprende e nuovamente si scaglia contro l'uscio che però resiste alla sua spallata. Col calcio del fucile sferra un paio di colpi alla porta.*

*Di colpo un gran latrare lo costringe a voltarsi.*

*Legato a una catena che scorre lungo un filo di ferro che attraversa il cortile un cane abbaia contro di lui, cercando di avventarsi.*

*Blister si avvia per attraversare il cortile, ma il cane correndo su e giù gli taglia continuamente la strada.*

*Blister abbassa il moschetto, prende la mira e spara...*

*L'immagine dissolve...*

CASCINALE  
(Interno, giorno)

*Blister si passa la lingua sulle labbra riarse terminando il suo racconto:*

52. BLISTER

...Ero ubriaco vigliacco, ero matto, e capisco che sono stato un gran vigliacco, specialmente con quella donna incinta e con quel povero cagnetto... Ma neh che se mi fermavo lì, voi non mi facevate la parte che m'avete fatto per il resto?...

*Blister guarda ad uno ad uno i partigiani che lo fissano in silenzio.*

*Poi sorride all'ultimo.*

Gym, tu che mi sembra m'hai sempre voluto bene, vammì a prendere un mestolo d'acqua. Non posso quasi più muovere la lingua dentro la bocca...

*Gym guarda verso Morris che annuisce.*

53. MORRIS

Vai a prendergli l'acqua...

*Poi, rivolto a Blister*

...Puoi anche smettere di parlare, tanto non dipende più da noi. Ho mandato Riccio dal Capitano a prendere la tua sentenza. E il Capitano è uno che ci tiene alla bandiera pulita ed è più facile faccia la grazia ad uno della repubblica che a uno dei suoi che ha rubato.

*Blister ha una smorfia.*

54. BLISTER

Dovevi dirmelo che mandavi Riccio dal Capitano così io prima parlavo a Riccio. Non gli dicevo mica niente di segreto, gli dicevo solo di spiegare bene al Capitano chi sono io. Il Capitano ne comanda tanti che non può ricordarsi di tutti. Perché vuoi far decidere al Capitano, Morris? Lui non mi conosce, non sa chi sono io...

*Intanto Gym è tornato e porge a Blister il mestolo pieno d'acqua. Blister beve lentamente, come godendo di ogni sorsata.*

55. MORRIS

Per questo voglio che decida lui. Perché se si decide senza conoscere allora si decide giusto. Mentre decidere con uno che ci si vive assieme da otto mesi, che si è visto dormire, che si è avuta paura assieme... Decidere con uno così, insomma o si è troppo indulgenti o si è troppo severi...

56. SET

Non si è mai troppo severi con un delinquente come quello lì!

57. BLISTER

Ma io non sono persuaso di essere un delinquente e se me lo dici tu, ne sono ancora meno persuaso...

*Blister ha ormai finito di bere e restituisce il mestolo a Gym.*

Adesso che ho bevuto voglio dirvi la fine. Solo per farvi vedere come vanno le cose...

*L'immagine dissolve sulle parole di Blister.*

AIA TERZA CASCINA  
(*Esterno, giorno*)

58. VOCE BLISTER (*f. c.*)

...Io ero ubriaco e dalla cascina della grappa sono andato a un'altra cascina. Mi pare che volevo dormire e dormire in un letto... Forse era effetto del bere, ma per me quella cascina aveva un'aria misteriosa. C'era un silenzio, tutte le imposte chiuse in pieno pomeriggio e non c'era nemmeno il cane di guardia..

*Blister, barcollando sempre più ubriaco, avanza nel cortile della cascina vuota e silenziosa come dicono le sue parole.*

*Guardandosi continuamente in giro raggiunge la porta di ingresso.*

*Sul muro della casa, accanto alla porta, è appiccicato un cartello del Comando Tedesco che minaccia severe sanzioni e rappresaglie a chiunque collabori o ospiti banditi e ribelli nemici del Reich e della R.S.I.*

*Blister legge il manifesto, fa una smorfia divertita, si assicura che il moschetto abbia il colpo in canna, e bussa con violenza. Una, due, tre volte. La jessura della porta si slarga appena e si affaccia timidamente un vecchietto impaurito.*

*Blister abbozza verso il vecchietto un sorriso che vorrebbe essere accattivante e che risulta invece una specie di ghigno che lo spaventa ancora di più.*

*Il contadino ora vorrebbe chiudere la porta. Spinge con la sua poca forza e Blister finge di cedere alla sua pressione riuscendo così a prenderlo in contropiede. Con una gran spallata Blister spalanca definitivamente la porta e entra nella casa.*

### TERZA CASCINA (Interno, giorno)

*Una stanza scura e squallida.*

*Blister avanza malfermo sulle gambe e guardandosi in giro. Urta una sedia rovesciandola e con un gesto di stizza le sferra contro un calcio facendola volare lontano. Quindi va all'acquaio, afferra una brocca, beve con avidità l'acqua fresca.*

*Il vecchietto segue i suoi movimenti sempre più impaurito.*

*Blister finisce di bere, si asciuga la bocca, poi, con dispetto, ad aumentare la paura del vecchio gli getta*



*la brocca a terra, davanti ai piedi, fracassandola.  
Il vecchietto fa un gran balzo indietro e Blister  
ride divertito.*

*Poi la sua faccia si fa di nuovo cupa mentre alza  
il moschetto in posizione di sparo.*

*Un rumore di passi, proveniente dal vano adia-  
cente, ha destato il suo allarme.*

*Una donna ancora giovane, vestita di nero, è uscita  
dalla porta di comunicazione fra le due stanze, e  
guarda Blister, per nulla spaventata dalla sua in-  
trusione. Blister avanza verso di lei, evidentemente  
diretto alla stanza da cui la giovane donna è uscita.*

*La donna cerca di sbarrargli la strada, ma Blister  
la scosta con un gran spintone.*

*(Altra stanza)*

*Blister irrompe nella stanza semibuia.*

*Si guarda in giro, poi va verso l'angolo più scuro  
strappando un drappo appeso alla parete.*

*Con un ghigno di trionfo Blister si rivolta verso  
la ragazza:*

59. BLISTER

Complimenti alla signora... Si fa gli amici dei  
partigiani e poi nella stanza da letto si tiene  
un gagliardetto del fascio appeso al muro...

CASCINALE

*(Interno, giorno)*

*Morris fissa Blister negli occhi.*

60. MORRIS

Non era un gagliardetto! Era una bandiera  
che aveva guadagnato suo marito a ballare.  
Tanto è vero che c'era sopra ricamato « Gara  
danzante. Primo Premio ».

61. BLISTER

Lo so che lo sai, Morris, l'ha detto la donna

al processo che m'avete fatto ieri. Ma io l'ho preso per un gagliardetto e lo prendeva per un gagliardetto chiunque fosse stato partigiano e ubriaco...

TERZA CASCINA  
(Interno, giorno)

*Blister avanza nella stanza minacciando con il moschetto spianato il vecchio e la ragazza.*

62. BLISTER

Spioni!... Fascisti e spioni!...

*Sotto la minaccia del moschetto puntato il vecchio e la ragazza arretrano fin contro il muro.*

E adesso faccia al muro... E il primo che gira il collo gli pianto una palla fra gli occhi.

*Il vecchio esegue l'ordine appiccicandosi faccia al muro. Ma la ragazza insorge.*

63. RAGAZZA

Io non mi ci volto, no. Voglio vedere cosa ci fate voi nella mia casa...

*Ha fatto un passo avanti e Blister con uno spintone la sbatte contro la parete.*

64. BLISTER

Volete guardare? E guardate, spioni fascisti.

*Un'ulteriore spinta sul viso della ragazza che sbatte la testa contro il muro.*

Guardate voi, e guardo anch'io. Il gagliardetto ce l'avete... Adesso guardo se avete anche il ritratto di Mussolini...

CASCINALE  
(Interno, giorno)

*Set si toglie la cicca dalle labbra:*

65. SET

E invece hai trovato l'oro e te lo sei preso tutto.

66. BLISTER

L'oro. Non esageriamo: una catenina, un braccialetto, qualche cianfrusaglia. Io ero convinto che erano fascisti. E chi è che lascia la roba ai fascisti?

67. MORRIS

E poi sei andato a venderlo a quell'uomo di Castiglione.

68. BLISTER

Cosa me ne facevo di una catenina e di un braccialetto?

*Set si alza. La rabbia gli scuote tutto il corpo togliendogli il gusto della sigaretta che sta fumando.*

69. SET

Già, non ne facevi niente... Ma non farai più niente di niente se il Capitano è d'accordo...

AIA ANTISTANTE IL CASCINALE  
(Interno, giorno)

*Appoggiati al muro godendosi il pallido sole autunnale i partigiani mangiano in silenzio un rancio fatto di poche cose.*

70. GYM

Ma per quello che ha fatto e che ci ha raccontato dobbiamo proprio prendergli la pelle?

71. SET

Non sta a noi a decidere, sta al Capitano...

72. LEO

Già, ma tu vuoi solo che il Capitano decida in un modo...

73. LUPO (*a Set*)

Tu ce l'hai sempre avuta su con Blister...

74. SET

A me non piace. Non sono mai stato suo amico, e sono l'unico che non ha sbagliato... Io non capisco cosa ci viene a fare uno della sua età in mezzo a dei giovani come noi. Io il sospetto l'ho sempre avuto...

75. MORRIS

E col sospetto si giudica male. Blister è stato uno dei primi a venire qui, quando c'era soltanto neve e una pistola ce la litigavamo in sette...

76. SET

Anche con l'amicizia si giudica male. Tu vorresti che si salvasse e che il Capitano lasciasse correre.

77. MORRIS

Io voglio solo che quello che succederà sia giusto. Perché è per questo che siamo qui. Solo che siccome questa volta io giusto non posso essere, allora lascio che sia il Capitano a giudicare.

78. SET

È facile giudicare un delinquente...

79. MORRIS

È difficile dire che uno è un delinquente. Un delinquente non gioca la pelle per portare a casa un compagno morto...

*Un partigiano con una scodella e un bicchiere si ferma davanti a Morris.*

80. PARTIGIANO

È per Blister...

*Morris annuisce facendogli con il capo cenno verso l'interno della cascina in direzione di una porticina poco distante dal punto dove i partigiani sono riuniti.*

*Morris riprende a parlare mentre il partigiano apre la porticina entrando nella stanzetta in cui Blister è rinchiuso.*

81. MORRIS

C'erano Leo, e Moro e Bimbo... Tu Set eri col Capitano e dalle nostre parti ci battevi poco...

STANZINO  
(Interno, giorno)

*Il partigiano con il cibo entra nello stanzino dov'è rinchiuso Blister.*

82. PARTIGIANO

Ringrazia il cuore tenero di Morris... Io questa carne me la mettevo sotto i piedi piuttosto di darla a te...

*Blister raccoglie meccanicamente la scodella che il partigiano gli tende.*

*Ha l'orecchio teso alla voce di Morris che giunge dall'esterno.*

83. VOCE MORRIS (f. c.)

...È stato quand'è finita la battaglia di Alba e il vescovo di Alba ci ha fatto sapere che la repubblica era disposta a darci indietro i nostri morti... Qui tutti dicevano di non fidarsi e che era un'imboscata per prendersi dei prigionieri, visto che lì ad Alba partigiani vivi non erano riusciti a prenderne... Ma imboscata o non imboscata a prendere i morti bisognava andarci anche per far vedere

a quelli della repubblica che non si aveva paura di loro...

*Il partigiano ha ora richiuso la porta e le parole di Morris giungono attenuate ma perfettamente comprensibili.*

*Blister ascolta, con la testa appoggiata al muro.*

E c'era Blister in quei sei che sono entrati in Alba nel bel mezzo della repubblica a prendere i morti partigiani... E Blister li comandava quei sei, perché era il più vecchio di tutti e noi volevamo far vedere ai fascisti che non c'erano solo ragazzini fra di noi...

*L'immagine dissolve sulle parole di Morris.*

PIAZZA DI PAESE  
(Esterno, giorno)

*Nove casse da morto sono allineate al centro della piazzetta. Non ci sono civili in giro. Solo ufficiali e militi della G.N.R. con gli elmetti in testa e i mitra spianati.*

*Un camion con a bordo quattro partigiani sistemati nel cassone svolta l'angolo e si arresta accanto alle casse.*

*Dalla cabina di guida scende giù Blister mentre Morris resta al volante.*

*Blister si avvicina all'ufficiale della G.N.R. che comanda il reparto e che lo accoglie con un impeccabile saluto romano. Blister ignora il suo saluto, voltandosi invece verso le casse e portando la mano alla visiera del berretto di lana americano. Poi fa un cenno ai suoi uomini che si accostano alle casse e incominciano a caricarle sul camion.*

*Dalle finestre delle case che danno nella piazza, in un silenzio assoluto, alcuni abitanti del paese seguono la cerimonia con gli occhi sgranati.*

*L'ufficiale fascista tende verso Blister il pacchetto di sigarette.*

*Blister fa cenno di no, col capo.*

*Blister ha gli occhi fissi sulle casse che vengono caricate sul camion.*

84. UFFICIALE

Fra un po' sarà inverno dalle vostre parti... sarà dura...

85. BLISTER

Sarà dura...

86. UFFICIALE

I tedeschi stanno per tirare fuori delle nuove armi segrete. Il duce le ha viste durante la sua ultima visita in Germania. Con quelle armi in tre mesi noi vinciamo la guerra... Sapete, per i partigiani che scendono a valle e vengono a arruolarsi con noi è previsto un trattamento speciale... Il passato viene dimenticato... Un colpo di spugna e si ricomincia da capo... Ditelo ai vostri uomini... In fondo, a fare i ribelli non c'è né gloria né speranza...

87. BLISTER

A noi non ce ne importa della gloria e nemmeno della speranza... A noi ci importa di credere negli uomini per quello che ci hanno dentro... E se credendoci ci lasciamo la pelle ci abbiamo dei figli che ci crederanno dopo di noi perché noi glielo abbiamo insegnato...

*Con un secco dietro front Blister si avvia verso il camion sul quale ormai sono state caricate tutte le casse.*

*Vista dall'alto la sua figura è un punto nel centro della piazza deserta.*

*L'immagine dissolve.*

AIA ANTISTANTE CASCINALE  
(Esterno, giorno)

*Morris finisce di parlare.*

88. MORRIS

...Detta così pare niente, perché non ci sono spari né imboscate né le altre cose che si leggono nei romanzi... Ma bisognava esserci per capire che cos'era...

STANZINO  
(Interno, giorno)

*Blister è sempre appoggiato al muro.  
La voce di Morris giunge fino a lui.*

89. VOCE MORRIS (f. c.)

...Perché è facile fare l'eroe a tirare le bombe e fare i colpi di mano, ma è difficile che un vivo giochi la sua pelle per portare a casa dei morti...

*Blister sorride. Poi un vocio che giunge dall'esterno attira la sua attenzione. Blister si alza e accosta il viso tagliato di tre quarti allo spioncino che dalla porta dà sull'esterno...*

AIA ANTISTANTE CASCINALE  
(Esterno, giorno)

*Riccio pianta una gran frenata fermando la bicicletta al centro dell'aia.*

*Subito i partigiani gli sono intorno e Morris è il primo.*

*Riccio gli consegna un biglietto da taccuino.*

*Morris lo legge nel silenzio di tutti, poi lo stringe nel pugno, gli occhi fissi al niente.*

90. SET

E allora? Che c'è scritto?



91. MORRIS

Il Capitano dice che ha letto le deposizioni, le accuse e le difese. Ha letto tutto e ha capito tutto. Lui per sé ha deciso, dice, ma non dice cosa. Dice che sono io che devo decidere per Blister perché Blister è uno dei miei e perché quello che è successo è successo nella mia zona. E io solo posso dire cosa è giusto e cos'è sbagliato...

*Dallo spiraglio dello spioncino Blister sorride.*

CAMPAGNA  
(Esterno, alba)

*All'uscita del paese i partigiani camminano su due file.*

*Ci sono Morris e Set fra i primi e Blister è con loro.*

*Blister ha la faccia distesa, sorridente.*

*Poco fuori del paese una ragazza ferma la bicicletta e scende di sella a guardare Blister.*

*Blister la guarda strizzandole l'occhio e la ragazza gli sorride.*

(Un viottolo di campagna)

*Gli uomini avanzano col passo legato di chi segue un funerale.*

*Blister sorride verso Morris che avanza con gli occhi fissi davanti a sé.*

92. BLISTER

Non farmi quella faccia da mortorio, Morris. Va là che sei un bel burlone. Bei burloni che siete tutti. Voi non vi sognate nemmeno di fucilarmi, mi avete già quasi perdonato e se non fosse per la figura mi trattereste già di nuovo come prima quando il presidio di Cossano non si poteva nemmeno concepire

senza il vecchio Blister. Però pensate che a non farmi niente io la passo troppo liscia e cercate di farmela pagare con un po' di paura...

*Da una cascina che si affaccia sullo stradino Pietro, uno dei partigiani, chiama a gran voce:*

93. PIETRO

Morris! Oh, Morris! Non me la vuol dare.

*E addita un vecchio contadino che gli sta accanto. Morris grida in risposta:*

94. MORRIS

Perché non te la vuol dare?

95. PIETRO

Dice che ce ne ha già imprestata una e non gliela abbiamo riportata!

*Morris grida al contadino.*

96. MORRIS

Dategliela! Io sono Morris. Garantisco io che vi torna a casa!

*Pietro e il contadino spariscono sotto un portico, poi Pietro risale il pendio con una zappa sulle spalle.*

*Blister fissa Morris e riprende a parlare.*

97. BLISTER

Sai Morris, io ti conosco bene. Da quand'è che siamo assieme. L'ho già fiutato che farete tutto in regola, meno la raffica e meno la fossa. Volete solo farmi venire un accidente, farmi prendere uno spavento che mi serva da lezione e poi per voi io sono già bello e castigato. Ma se è solo per questo perché far sgambare voi e me fino al Rovere? Potevate ben farmelo nel cortile, giù a Cossano. Invece no, tutto per il teatro, fino al Rovere. È lontano, boja faust!

*La squadra ha abbandonato la strada e avanza adesso per i prati.*

*Morris si guarda in giro. Poi fa cenno di fermarsi.*

*Una mezza dozzina degli uomini è rimasta indietro fermandosi ai margini di un campo.*

*Morris ritorna sui suoi passi.*

*All'avvicinarsi di Morris, Gym si china e si dà da fare col legaccio di una scarpa.*

*Li guarda in faccia ad uno ad uno mentre gli uomini chinano il capo, a disagio.*

*Morris annuisce, la faccia chiusa come un pugno e ritorna al gruppetto che con Set e Blister lo sta aspettando.*

*Blister ha gli occhi sgranati. La sua sicurezza, il suo sorriso, sono spariti.*

*Al cenno di Morris il gruppetto ha ripreso il cammino.*

*Blister tenta ancora di scherzare ma la sua voce non è più convinta.*

98. MORRIS

È inutile che fai finta di legarti una scarpa. Tirati su che hai capito benissimo...

...Parole chiare, cosa vi prende? Non siete ancora convinti e non volete immischiarevene?

99. GYM

Per essere convinti, siamo convinti, ma non ce la sentiamo lo stesso.

100. LEO

È che noi eravamo abituati a Blister...

101. LUPO

Non t'arrabbiare Morris, ma noi torniamo indietro...

102. BLISTER

Fai come vuoi, Morris, ma la regola è che un bel gioco dura poco...

103. MORRIS

Nessun gioco, Blister, nessun gioco. Se non ci fosse la guerra per quello che hai fatto ci

sarebbe forse al massimo la prigione, e forse neppure quella. Ma adesso c'è la guerra, Blister, anche se né tu né io l'abbiamo voluta...

104. BLISTER

Lo so bene che c'è, boja faust, la sto facendo...

105. MORRIS

E c'è l'inverno, Blister... Fra un po' non c'è nemmeno più una foglia da queste parti... Non una foglia da nascondersi e neve per terra... Sulla neve si segue un coniglio fino alla tana, e se i tedeschi vengono su, e vengono su prima o poi, ci fanno piazza pulita e a primavera non c'è più nemmeno l'ombra di un partigiano in giro...

106. BLISTER

Ma ci sono i contadini. Nelle cascine c'è sempre stato posto per noi...

107. MORRIS

Ci sono i contadini. I contadini con le case bruciate e i figli deportati. I contadini, che hanno paura dei tedeschi e dei fascisti, e che adesso hanno paura anche di noi...

*Morris si guarda in giro.*

*Al passaggio della squadra alcuni contadini hanno interrotto il lavoro nei campi e osservano in silenzio.*

Ci siamo in tanti partigiani da queste parti, Blister, e tu sei uno solo. E uno solo conta meno di tanti...

*Hanno svoltato un dosso e Blister si arresta di colpo.*

*Accanto a un grosso faggio Pietro sta scavando una buca profonda.*

*Adesso Blister guarda Morris.*

Gli altri della squadra capiscono e non gli va bene... E nemmeno a me va bene. Per questo il Capitano ha voluto che fossi io a decidere. Perché se comandi degli uomini oggi devi capire che conta solo il giusto e

lo sbagliato... C'è il bianco e il nero Blister,  
in tempo di guerra non c'è altri colori...

*Morris arretra di un paio di passi mentre abbassa  
lo sten mettendolo in posizione di tiro.  
I suoi occhi sono pieni di lacrime.*

*Blister scuote il capo cercando di sorridere.*

108. BLISTER

Almeno... non tu. Lascia che sia Set a farlo.  
Non gli farà nessuna pena e anzi sarà contento...

*Ma Morris fa cenno di no con la testa.*

109. MORRIS

No Blister, non Set. Set ti odia... Io non ti odio... Io ti sono amico...

*Le dita di Morris premono il grilletto. E la raffica si sgrana lunga, a vuotare il caricatore.*

FINE

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Pasolini: né il segno né la cosa esistente

In *Poesia in forma di rosa* (Garzanti 1964) Pasolini mostra ad usura di dominare completamente la sua «maniera», la sua *ars dictandi*, tanto da proporre un'operazione azzardosa ed affascinante: una drastica rivoluzione *apparente* a livello dei contenuti, così spinta da dare l'impressione di uscire addirittura dalla letteratura, nel momento stesso in cui non fa altro che riscrivere la propria biografia in progresso con i medesimi ingredienti di sempre.

Ripete ossessivamente, a grandi caratteri, «abiuro dal ridicolo decennio», depreca «il brutto bianco / di questi Anni Sessanta» ed a più riprese profetizza che insieme al Barocco del Neo-Capitalismo incomincia la Nuova Preistoria: siamo giunti insomma ad una specie di anno-zero della letteratura da cui Pasolini tenta di districarsi tutto solo con mezzi allotri. Ed invece, a parte alcune vistose e marginali novità formali, ci troviamo di fronte al più riconoscibile, firmato ed accettabile Pasolini, con la sua bravura demoniaca nell'invettiva (*Ballata delle madri*), nel narcisismo vittimistico (*Poesia in forma di rosa*), nel descrittivismo

diaristico (*Pietro II, Israele, L'alba meridionale*), perfino nella strafottenza satirica e nichilistica alla Bianciardi sulla mitologia culturale (*Progetto di opere future*). Dal canto suo la sezione «sperimentale» della raccolta è senza dubbio la quarta, in varie direzioni, comprendenti la prolungata abolizione di barriere fra prosa narrativa e poesia lirica di *Poema per un verso di Shakespeare*, la prolungata sinestesia con uno squisito tonalismo coloristico di *Le belle bandiere*, lo slogato costruttivismo strutturale di *Una disperata vitalità*, l'ingegnoso tipografismo della *Nuova poesia in forma di rosa*. Quanto dire che Pasolini ha avvertito come pochi altri il contraccolpo delle polemiche che hanno flagellato il campo letterario, tanto da porsi in prima fila anche nei tempi magri in cui manca «la richiesta di poesia»:

*Così, mentre mi erigevo come un verme,  
molle, ripugnante nella sua ingenuità,  
qualcosa passò nella mia anima — come  
se in un giorno sereno si rabbiuasse il sole;  
sopra il dolore della bestia affannata,  
si collocò un altro dolore, più meschino e buio,  
e il mondo dei sogni si incrinò.  
«Nessuno ti richiede più poesia!»  
E: «È passato il tuo tempo di poeta...»  
«Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!»*

« Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci,  
e tutto ciò che fu vita ti duole  
come una ferita che si riapre e dà la morte! »

Ma il tema è affacciato tante volte quante è riassorbito in una variazione appendicolare, come quella che abbiamo riportato, oppure fronteggiato con un contesto svariato nel sarcasmo:

« Se ora l'Analogica sopravvive  
e la Logica è passata di moda  
(e io con lei:  
non ho più richiesta di poesia)...

Nel segno della libertà linguistica convivono ancora in Pasolini l'uso efficace dell'aggettivo rondista e del sostantivo tecnico, dell'iterazione, dell'anafora, della *cobla capfinida*: cioè tutto l'armamentario consolidato già per lo meno all'altezza della *Religione del mio tempo*. Basta porre attenzione a come il movimento della poesia venga fatto avanzare lungo la catena della contiguità semantica, con una serie di incastri successivi, che possono discendere dalla proposizione generale del tema (*La vita nei secoli...* - quinta parte di *Una disperata vitalità*, ripreso dalla fine della terza « Vent'anni, e, con la sua storia umana, e il suo cielo / di poesia, era conclusa una vita », già nella clausola della quarta « imposterà la vita nei secoli », e usufruito per cinque volte come *refrain* in questa quinta parte), ad un salto scorciato ed allusivo (*A questo alludeva / dunque-ieri sera...*), in modo da cogliere il breve segmento del gemito del treno lontano, a segnare l'istante rispetto alla durata:

Quel treno che gemeva  
sconsolato, come stupito di esistere,  
(e, insieme, rassegnato — perché ogni atto  
della vita è un segmento già segnato in una linea  
che è la vita stessa, chiara solo nel sogno)  
Gemeva quel treno, e l'atto del gemere  
— impensabilmente lontano, oltre le Appie  
e i Centocelle del mondo —  
si univa ad un altro atto: unione casuale,  
mostruosa, cervelotica...

Dunque della vita nei secoli (con movimento, si direbbe, leopardiano) siamo distolti dal « gemito del treno », un segmento, un istante rispetto

all'eterno, quel gemito che viene subito esplicitamente umanizzato (gemito = atto della vita), con la sottolineatura del presupposto fondamentale del cosmo pasoliniano: *la vita è chiara solo nel sogno* (si badi, non è il sogno surrealista, come spesso è stato detto, ma semplicemente l'ultimo appello che l'ossessione può lanciare alla coerenza). Atto di vita che richiama per analogia (giocata sul verbo *unire*) un altro atto di vita, mostruoso, cervelotico, casuale, quanto lo poteva essere quell'analogia.

La poesia di Pasolini è un ingranaggio impetuoso: ha bisogno di una quantità enorme di materiali per continuare a svolgere il proprio discorso. Evidentemente anche i materiali precedenti possono servire alla riscrittura o rielaborazione (infanzia nel Friuli, morte del fratello Guido e Resistenza, amore-odio per il mondo dei letterati e della propria affermazione, invocazioni alla madre di non morire), ma le nuove occasioni non mancano, come gli eventi di contorno che hanno accompagnato le fatiche registiche dell'autore di *Mamma Roma* e del *Vangelo secondo Matteo*, con un diario che ha pezzi di grande attrazione. L'impressione più costante è quella che ormai Pasolini riesca a trasferirsi nella sua scrittura per un tramite quasi biologico: al pari di Ovidio potrebbe affermare con iattanza giustificata: *et, quod temptabam dicere, versus erat*. Ormai al poeta, ora più che mai toccato dal misticismo, le parole, i segni come le cose esistenti pesano, vorrebbe altri generi di legami con le cose, con quello che sono, senza la fissazione nei tristi contesti, per essere sempre nuovo, colmo di gaudiose verità pragmatiche:

non più strumentalità  
travaglio che le traduce in limoni, in rose...  
ma sempre e solo, luce, com'è la realtà  
delle cose quando sono nella memoria  
alla soglia dell'essere nominate, e già  
piene della loro fisica gloria.

Travestito da una squisita e tutto sommato sincera ingenuità, riaffiora continuamente il movimento di *captatio benevolentiae* messo in atto dal poeta in molte circostanze: l'assunzione del razio-

nale nella sfera dell'indistinto e del misterioso, che produce di per sé effetti vaghi e poetici *ante rem*. Come la problematica dell'impegno, dei livelli stilistici, della mimesi dialettale, ecc.; così la teoria dei segni è acquisita ai protocolli poetici da Pasolini e manco a dirlo legata al sempre presente tema della morte: di fatto i versi successivi a quelli che abbiamo riportato sono:

*Se poi dovessi scoprirmi un cancro, e crepare,  
lo considererei una vittoria  
di quella realtà di cose.*

O prendere o lasciare: Pasolini non *significa* (attraverso poesie, romanzi, saggi, films), è, se ci è lecito parafrasare in qualche modo *Ars Poetica* di MacLeish. Ce ne siamo accorti con più chiarezza vedendo il *Vangelo secondo Matteo*, che non è un film, né un documentario, né altro: ma né più né meno che l'equazione sottintesa Pasolini-Cristo (con la madre che lo piange crocifisso, ecc.), come in altro senso e ad altro livello era stata attuata nel personaggio che dice io in un libro di Paolo Volponi, *Memoriale*, non per niente fra i pochi di questi ultimi anni ammirati senza riserve dal nostro.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### Paginette di Antonio Pizzuto

Caso singolare è quello che presenta la narrativa del settantenne (è nato a Palermo il 1893) Antonio Pizzuto: rifiutato quanto risale a prima del 1956, ha scritto da allora *Signorina Rosina* (del '56, ristampato nel '59), *Si riparano bambole*, del '60; *Ravenna*, del '62; *Paginette*, del '64 (editore Lerici: fanno eccezione il raccontino *Triciclo*, di Scheiwiller, e la prima edizione, Macchia, di *Signorina Rosina*). Indicato da Sergio Solmi nel '60 come caso « genuino » e da considerare a parte, presentato la scorsa primavera al Premio Formentor, sembra oggi godere del consenso della critica e del favore dei giovanissimi. La sua narrativa presenta vistosi elementi di rottura: decifrabile solo

parzialmente, frantumando i periodi e accentuando, nel loro accostarsi, e accozzarsi, le parole, facilita, o chiede, un lievitare lirico e affettivo dei minuti dati, in un rifiuto assoluto d'un qualunque organismo coordinatore o d'una parvenza di sistemazione logica o sintattica. Col progressivo definirsi di tale carattere in un puntiglioso tecnicismo, sembra aver sentito più forte il bisogno di giustificazioni teoriche. E in queste riesce ogni volta chiaramente leggibile, per quanto non si limiti a fissare ragioni precedenti al suo operare come narratore ma tratti di quella tecnica che è lo strumento e la diretta causa della indecifrabilità o impenetrabilità parziale delle sue pagine. Affidata al «credo» di poche norme, la sua scrittura, piuttosto che come flusso vitale e sostanza se pur semplice però (come supposto in quelle norme) compatta, si è venuta sempre più allargando a macchia - e da principi limitati, da un capo sottile - o come una nebbia che muti luci colori e senso di prospettive e pur lasci tutto trasparire ma esaltando con violenta sproporzione scorcì e apparizioni e sfaccettature, così da portar in primo piano un'impressione inusitata. L'autodifesa razionale scopre il carattere minutamente frammentario e marginale di sovversioni che operano nei singoli fatti formali e non s'estendono oltre l'allinearsi di questi, e, inoltre, senza controllo possibile se non razionale: che, di fatto, relega il campo dell'esercizio narrativo in una sezione limitatissima, quale quella di una accidentalità impressionistica. Il giudizio, respinto da lui come astrazione, resta sotteso ai termini e alle ragioni, sempre formali, del suo narrare: esse non hanno presa in un qualche mondo o ambiente particolare né radice in interessi o esperienze; termine razionale, astratto, è la 'astoricità' a cui si affida e che dovrebbe caratterizzare una narrativa di evasione dal razionale. Razionalità, e foga di evaderne, situano la sua esperienza in un fatto di crisi.

In una accidentalità prepotente, nel rilievo accente di particolari che mirano a distruggere nessi sintattici e logici, nell'annichilimento d'ogni ordine e prospettiva, si salva tuttavia, tenace, profondo, un amore della vita, disponibile, umile, o diciamo a un grado vergine, tale dunque che all'espe-



rienza non è dato salvare, ma che restaura tratti d'una figura umana più erratici in quanto restituiti appena in una umbratile disposizione ironica. E, pur questa, senza preciso timbro, o sostanza, se non di un autoritratto proposto e, anzi, distratto in schermi impersonali, se pur trasparenti. Solo in un simile carattere si determina un narrare espresso per estenuazioni e accentuazioni lessicali fine a se stesse e che nel timbro loro razionale sostanziano l'ironia pictosa d'una particolare storia, quella dell'autore. È un carattere confermato dalle tappe della sua narrativa. Al centro in maniera più diretta nel primo romanzo, *Signorina Rosina*, la persona dell'autore intesse richiami pur tra un libro e l'altro, sul tema del narratore fuori regola, bizzarro, e, naturalmente, ostinatissimo nella fedeltà a una vocazione poetica: tema autobiografico che coincide con l'amore della vita. Un'occasione generale, autobiografica, da cui muove, e il punteggiare un flusso della vita come flusso narrativo, si son venuti scomponendo di libro in libro (e accennati già nei titoli: così Rosina è donne e ragazze diverse, nome d'un asinello, e d'una nave; e in *Signorina Rosina* è indotto già il titolo dell'altro, *Ravenna*, come segno e destino della vocazione letteraria del protagonista, e dal cui capo si svolge un fluire di incidenti appiattiti in una occasionalità e impersonalità interrotte o recise solo dalla divisione in lasse o capitoletti). In questo nuovo *Paginette* l'acozzo fortuito dei capitoletti coinciderebbe con una più unitaria compattezza narrativa, in seguito al cedimento dell'occasione generale e alla caduta o al farsi più avari dei nessi verbali e sintattici a favore di vocaboli semplici ma infittiti e uniti in combinazioni varie. Il cedimento, così dei fatti, che delle connessioni sintattiche, da Pizzuto sentito come liberazione dall'astratto congelamento del giudizio, è un effetto dell'impegno teorico puntigliosamente perseguito, che lo porta a definire quella liberazione 'ritmo' e 'stupore': termini mal conciliabili con l'animo sempre logico e razionale d'ogni sua pagina, d'ogni sua notazione: «quasi orchestra di negri splendida per trombe retrogradanti, ora fra equatoriali timballi ora soperchiatore un ascitizio ruggito» (*Ravenna*), e in *Paginette* natura non di-

versa di linguaggio: «Allato l'acquiolo sagace, senza riposo a stappare, mescite, ricevervi tributi, florido, manacce rosse, riflessi pontifici i mezzi limoni, lattee nella capelluti scorza castana le fettine di cocco esigue e lunate»: sempre, da una partenza di affettuosa ironia si scorre a un gusto definitorio di condizioni astratte, spesso con riferimenti formali a tecniche d'arti diverse. In un castello tecnico pur elaboratissimo è costante appena la disposizione a un confessarsi affettuoso e ingenuo, in cui si spunta anche quella ironia che è l'unico dato espressivo, reperibile effettivamente, d'una impalcatura tutta razionale: reperibile, comunque, solo nella curiosità interessata del fenomeno nella sua apparenza sensibile, e che in quella curiosità devia o distrae una natura elegiaca, dolorosa. Ma senza 'ritmo', 'stupore', come senza deciso colore, o musica.

'Ritmo', 'musica', 'stupore', definisce la poesia a cui mira. E distingue («L'essenza delle mie pagine è nello scorcio, nel superfluo, tra le mie pieghe, nel ritmo, nella musicalità... bisogna leggermi *au ralenti*, il fatto non conta, io comincio da dove il fatto cessa di avere una validità, anche quale antifatto, che non posso non respingere») 'racconto' (fatto, e antifatto: inespressivi, astratti) da 'narrazione': flusso vitale a cui il lettore partecipa come diretto testimone. Lo stupore solo ' lirico ' è superato «con la disciplina della propria consapevolezza, cioè poesia»: e poesia è 'risonanza', cioè «sintesi trascendentale», o 'stile', e cioè 'sostanza-forma'. Quel che si coglie, è un puntiglioso impegno razionale. Ma a cosa oppone la 'risonanza'? Al 'ritrato' (della natura astratta dei fatti), e lo stupore 'disciplinato' oppone a quello lirico, libero: sono distinzioni che invece di modificarli riescono solo ad accentuare i dati in cui sente espresso il proprio 'narrare': 'stupore' e 'risonanza', vale a dire una estremamente incontrollata riduzione di un autoritratto, una disposizione lirica in cui la storia per quanto frammentata si riaffaccia o insiste come ombra che l'autore si porta con sé. Quella disposizione che più combatte ne esce invece confermata: ma, contrastandola, pur la arricchisce d'un impeto di rottura d'ogni convenzione espressiva.

Così a mano a mano ha liberato i suoi protagonisti e li ha portati a un ruolo d'osservatori e vittime piuttosto che d'attori. In *Paginette*, il centro è una portineria; vi agiscono il portinaio, e Lumpo — un ragazzo le cui vicende sono punteggiate fino alla vecchiaia — e altre persone, e vicende, e si scorre a paesi diversi ma la portineria resta la condizione da cui è letta ogni vicenda, centro affettivo da cui tutto irraggia. Teoricamente spostato molto oltre l'esperienza da cui nasce la sua narrativa, ottiene di salvarne il tono, l'alone lirico, dimostrandosi, in tale esito, artista autentico.

Ma Pizzuto, pur riferendo a *Paginette* in particolare il suo 'credo', vuole aprire un discorso sul romanzo, anzi sulla poesia, né gli riesce porre una pur legittima frattura verso il passato senza portarla a una negazione assoluta: «...non si tratta di crisi del romanzo, si tratta... di problema del romanzo... oggi, il romanzo che c'è stato, il romanzo a pistoncini, dico io, è insostenibile: ne scorgiamo l'assurdità, determinata dalla sua essenza di mera connessione di elementi eterogenei... La connessione è l'incompatibile costretti insieme con colla e legacci. La realtà nostra, come spirito e come esperienza, come *res cogitans* e *res estensa*, non è la connessione, ma la coesione, donde la mia tecnica svolgente la narrazione come un tessuto uniforme, non più *ab extra*, e variabile, e partecipante chi la legge e la sente... ». Non è il romanzo d'oggi, o non è un 'genere', il romanzo, in causa, né la legittima necessità di rispondere anche con tecniche d'attacco nuove a un giudizio della realtà nuovo e da sostenere, contro una inservibile tradizione, polemicamente (e ci riporterebbe a esigenze presenti nella storia del teatro, e della lirica, nel Manzoni ad esempio, e nel Leopardi): poiché non sarebbe in causa il valore di poesia di forme, espressioni e 'generi' pur non più servibili; invece, la tradizione è respinta da lui in blocco come espressione, come poesia, in assoluto: «La connessione non aveva alcun diritto alla perennità, era convenzionale, una silloge valida finché non ci siamo accorti di questa sua inefficienza. Le forme perenni sono soltanto quelle semplici. E ciò che è semplice è appunto non la connessione, ma la coesione.

L'essenza delle mie pagine è nello scorcio, nel superfluo... ». Un insieme di fatti tecnici esprime l'inefficienza espressiva, artistica di tutto ciò che è stato prima, e diverso dalle 'forme elementari'. Non è nuova l'estensione astratta del convincimento d'una propria originalità. Però qui non son sovvertiti fatti culturali né è proposta una indifferenza verso di quelli: i suoi principi, frutto d'una deduzione razionale, identificano ogni problema con un pulviscolo di sovversioni e violenze formali, perché queste sole sentite 'elementari', flusso nativo subito destinato a farsi astratto ('giudizi', 'fatti', 'storia') e cui risponde la sua ricerca « della persona nella persona, della vita nella vita » con l'immersione in un pulviscolo di minime eccezioni formali, che l'autore è portato a fissare in canoni (previsti ove ancora non attuati pienamente, nemmeno in *Paginette*); soppressione del punto fermo, e del verbo (come i 'fatti', elementi d'un procedere sillogistico astratto), combinazioni di soli sostantivi come entità o nuclei lirici, grumi vitali, carichi d'un sostanzamento affettivo, 'ritmo', 'musica', 'stupore', 'risonanza'. Termini che han senso, qui, opposto a quello normale: per quanto aperta e ricca la loro storia, restano, infatti, termini tecnici precisi; ora, invece, sono assunti quale continuo tessuto d'un processo indistinto di rotture nella parola, e nei nessi sintattici, e nelle forme grammaticali, da cui un fluire autonomo di sfaccettature scorcio ricordi e, nella pura coesione, l'arricchirsi di serie di vocaboli, il distribuirsi delle pagine in lasse, e l'accentuarsi di una risonanza o stupore, indici sempre del flusso lirico e della musicalità inerenti al fissarsi della sua narrativa in schemi formali razionalmente preordinati. Né è meno 'prosa d'arte', per il fatto di presentarsi libera di certe clausole non necessarie, più delle quali conta il controllo razionale, proprio d'ogni tendenza poetica nella prosa; e sebbene, più che di controllo, sembri il caso di parlare della persona dell'autore con la propria cultura, elemento essa d'ogni evasività affettiva, del ridursi a scorcio e sfaccettature d'ogni notazione, e motivo dell'assenza d'ordine o costruzione (com'era, invece, in certi 'scapigliati' di più letteraria sensibilità, o nella 'prosa d'arte' come ge-

nere). Si tratta d'un carattere che attiene alla fedeltà di Pizzuto a un autoritratto tessuto di desolate rinunce e di schermi d'ironia indirettamente sfogati in esaltazioni barocche. Questo chiama 'narrazione': piuttosto che autobiografia, un autoritratto atomizzato, frammentato, e ironico, che quasi fosse discorso diretto incoerentemente risolve in un tono retorico l'atteggiamento dell'autore: 'documento', dunque, anche se in scorcì e sfaccettature che piuttosto che aprire concludono in se stesse la loro effusione musicale. Scorcì, a volte, mirabili, in un tessuto massicciamente retorico e documentario: conseguenza del fatale pungolo razionale da cui non sa sciogliere ancora effetti, e temi, della sua narrativa.

### **La penombra che abbiamo attraversato di Lalla Romano**

Due libretti d'impianto lirico, uno di versi, *Fiori*, del 1941, e l'altro, uscito nel '51 nei « Gettoni » di Vittorini, di prose liriche, *Le metamorfosi*, son da assegnare al noviziato di Lalla Romano. Ha pubblicato, in seguito, quattro racconti (tutti da Einaudi): *Maria*, nel '53; nel '57 *Tetto murato* (col quale ebbe il « Premio Pavese »); nel '61 *L'uomo che parlava solo*; del '64 *La penombra che abbiamo attraversato*. In *Maria*, un bambino si farà uomo, e la serva Maria, entrata nella casa dei due giovani sposi prima ancora della nascita del piccolo, si ritirerà infine tra la sua gente. Conclusione da cui esce un insegnamento in certo modo duro, quanto più risalta sull'esile filo dei rapporti infantili: un punto di partenza, quello, che torna a parlare nell'uomo e sostanza della sua rassegnata semplicità un intero arco di vita. Ha ripreso, ne *La penombra che abbiamo attraversato*, il tema del lento depositarsi di avvenimenti fin dall'infanzia, ma nuovo è il significato che viene dall'assillo di riesplorarli: un pungolo, un'ansia di verità per cui può mutar senso un intero corso di memorie. Il vantaggio del nuovo romanzo, su *Maria*, è nella risolutezza con cui s'accampa una coscienza attiva, e tutta dell'oggi, attuale, che non distrugge i dati della memoria ma al loro incanto vago sostituisce

altra ambiguità, e, questa, ricca di nutrimento: l'assillo di confrontarsi sul presente e di adeguarvi un nodo di interrogativi ed eventi intimi, remoti, irrisolti. Così, sgombrati i ricordi (non la ferita loro) s'accampa, ove essi agirono, un ambiente: cose, luoghi.

Il romanzo si svolge nel tempo d'una breve visita della scrittrice — che è la protagonista, e racconta in prima persona — al paese della sua infanzia. La visita, che l'ambiente dispone a mutare in inchiesta, ha, forse, il suo centro nel cimitero, ma include case, stanze, vie, compatta e unitaria così da esprimersi in un dato naturale come, appunto, il paese. Risultati particolari di incontri effettivi, e, con questi, di recuperi del ricordo, restano parimenti marginali, occasioni ad un silenzio del quale accrescono il pungolo e l'intensità. Sono riassorbiti così in una *penombra* che, a opera della inchiesta o, si dica, nel tempo della visita al paese, viene « attraversata »: ma non ne consegue un sostanziamiento degli incanti infantili. La *penombra* « attraversata » restituisce la protagonista al presente: un presente così scoperto da coincidere — come s'è detto — con la realtà fisica, naturale, d'un paese. E con una inquietudine tutta rovesciata in accettazione di un distacco. Vi concorre la forza stessa degli affetti, confusi quanto già, frammentariamente, tenaci nella memoria, e ora decifrati sul filo di una coerenza nuova, recuperati ad una esperienza sgombra di incidenti e di suggestioni private.

Urti segreti, riaffioranti dal passato, e una violenza che parla da ogni segno nuovo, si placano, medicano, nel riflettersi nel processo d'un recupero lento, quasi fermo, com'è degli stati intensi della coscienza; fondamentalmente, un'attenzione più sofferta a lacerti, angoli: quel che fu, ed è ancora, con alcune incisive mutazioni, un paese: « Tutti i segni di una nuova vita sono segni di violenza, affrettano la decadenza, la rovina. Mentre allora, proprio in Castello il tempo pareva fermato »; e ancora, quel che l'occhio apprende: « Non ho riconosciuto le case; ero sempre arrivata dalla parte opposta. La piccola borgata sembrava deserta, abbandonata. Tetti sfondati, cespi di ortiche tra i muri crollati, un cane abbaio. Cino

aveva cani pregiati: segugi per le lepri, perpetuamente mobili e silenziosi. Ci sarà stato anche un bastardo da guardia; ma al Cornalè non avevo mai avuto paura dei cani. Ora l'abbaiare mi parve rabbioso, mi diede l'impressione di essere scacciata». E le persone: « Rimase là, estraneo, come un bambino o come fosse già morto. La testa china sul petto — adesso vedevo tutto intero il cappello rotondo — le mani sul bastone, si addormentò. Quella passeggiata, come la scelta del posto, doveva essergli abituale, per questo forse lo lasciavano andare da solo»; o un ricordo, invece: « Provavo una delusione anticipata, una stanchezza rispetto alla vita. Non era la paura di una violenza, ma piuttosto il senso di una decadenza inarrestabile, fatale»: decadenza, che parla pur in un ribaltarsi di cose e uomini, oltre il recupero, oltre l'ora: « Le borgate, le ultime capanne erano come le tende estreme dell'umanità sulle soglie di un altro mondo; erano misere e privilegiate insieme ». Questo, è la *penombra*: difficoltà, urti durati una vita, pur placatisi ma per una legge di muta comprensione, rinuncia, che ora soltanto si fa sentire, per un processo nuovo che riscatta e riconquista durate d'affetti umani, quasi da un tempo infinito in attesa, o maturanti, come di certi fatti che sembrano poi quasi appuntamenti della coscienza. La madre, il padre, sono al centro di quel remoto orizzonte d'avvenimenti. La madre soprattutto: « Ora la sua vita mi appare bella di nuovo, ma in un significato che da bambina non avrei potuto capire. E la certezza di adesso non è nemmeno un conforto per la mia incomprendimento di allora ».

È naturale che l'insidia delle ragioni del cuore non ceda facilmente al rifiuto d'indulgenza verso quanto è ormai avvertito come inganno, al bisogno di una conoscenza sottratta alla drammaticità ch'è degli impulsi, delle querele, dei conflitti del cuore. Si tratta di una difficoltà che sussiste nella Romano. Meno, o quasi più, ne *La penombra che abbiamo attraversato*. Sussisteva nel *Tetto murato*, e ne *L'uomo che parlava solo*, libri d'impianto implicitamente drammatico, circoscritti in casi di particolari difficoltà psicologiche. È il protagonista che narra, in prima persona nell'uno e nell'altro racconto: una

donna è entrata nella vita isolata di due sposi; assiduità, confidenza, provocheranno una confessione d'amore dell'uomo, che essa, così salvando un circolo d'affetti, chiuderà nel silenzio: l'isolamento, che è indicato nel titolo, *Tetto murato*, e nel verso di Pavese ch'è sul frontespizio del libro: « non c'è vero silenzio se non condiviso ». Ne *L'uomo che parlava solo*, il distacco affettivo della moglie e il dolore per l'improvviso abbandono della ragazza amata spingono il protagonista a riesplorare, senza un approdo risolutivo, le ragioni della propria miseria. Qualcosa di psicologicamente puntuale, privato, un'implicita carica drammatica nell'accenno d'intreccio dei due racconti, potrebbe venir dalla suggestione e dall'autorità (presenti anche nella narrativa di Pavese) del romanzo come tradizione: avvertita, sia pure, ormai, liricamente, come ricchezza d'interiorità, senso sorgivo della vita. E ne è segno la struttura, che resta immutata nei quattro libri della Romano. « A segmenti »: definì De Robertis il suo modo di lavorare. Racconta per paragrafi brevi, attraverso passaggi interni: ed è una scrittura che già in altri ha trovato soluzioni eccellenti. Diversamente, però, dalla Romano: essa non sostanzia progressivamente elementi per se stessi significanti. Al contrario: il succedersi di dati obiettivi, esterni, o, invece, della memoria, resta comunque sempre occasionale, libero delle prevaricazioni sentimentali della memoria, e d'ogni drammaticità. È un processo d'allineamento al presente attraverso puntuali, e occasionali, correzioni d'un lungo, e sciolto, libero, corso d'esperienza, e che porta punto per punto a distruggere schermi evasivi.

Ma, di qui, due difficoltà. La tentazione d'una carica drammatica; e, al polo opposto, quella dell'esecuzione tecnica e delle soluzioni tematiche, quindi d'una scrittura lievitata, lirica. E che, tecnicamente, infatti, ricorda altre forme d'arte, dal cinema alla pittura (con relative connessioni circa esempi di narrativa sperimentale, italiana, e straniera), e, tematicamente, porta a isolare i momenti dell'inchiesta, a specchiarsi liricamente, compromettendo il pungolo originale, sorgivo, dell'inchiesta stessa. Pericoli controllati e in sostanza vinti nell'ultimo romanzo, dove la per-

sona della scrittrice — una propria storia in minore, nel cerchio delle memorie — allinea seccamente i temi drammatici in un loro rapporto fermo, corretto dalla distanza, e gli elementi tecnici, e tematici, riescono altrettanto dominati perché reinseriti nel cerchio dell'inchiesta e fatti pur essi materia d'indagine. Basta pensare a un dato preciso nella formazione della Romano, il noviziato pittorico, e il suo gusto per la pittura: una disposizione critica e affettiva, e ora un vivo strumento espressivo. Vale come indice d'una disposizione generale, e della maturità raggiunta, nella sua carriera, con *La penombra che abbiamo attraversato*.

### **Le donne di Messina di Elio Vittorini**

Ogni libro di Vittorini sembra portare come una provocazione deliberatamente voluta dall'autore per l'idea stessa ch'egli ha e del proprio lavoro e della narrativa in generale: ripubblicando nel '48 *Il garofano rosso* vi premise una *Prefazione* polemica cui seguirono repliche, anche severe, per la distrazione che comporterebbe l'atteggiamento teorizzante, portandolo, come già le altre iniziative sue di direttore di riviste e di collane editoriali, a barattare con illusioni circa una idea astratta di narrativa, e a sacrificarvi, l'autenticità artistica del proprio lavoro. Col distruggere ogni impalcatura culturale, tradizionale, né solo in sede letteraria ma delle idee in generale, si riporta ogni volta a una condizione di solo istinto, sicuro di poter rendere i valori vivi e attuali per una facoltà intima di intuito: a repentaglio dunque di una energia di temperamento quanto predisposta all'empito lirico della parola corale, poetica, altrettanto soggetta all'improvviso senso dello scacco. Eccolo allora ripresentare il libro con prefazioni distruttive, o teorizzanti, o, quando pubblica un romanzo, denunciarsi insoddisfatto, e prevederne una nuova stesura: come ha fatto per *Le donne di Messina*. Il romanzo fu scritto tra la fine del '46 e il principio del '49, uscì quell'anno stesso ma l'autore ne era scontento: vi è tornato su nel '52, nel '57, nel '64, e ora ricompare, come nel '49, da Bompiani. A considerarlo come tessere

periodi e dialoghi e immagini, pagina per pagina, lavoro di restauro risulta sempre, sebbene a gradi diversi, molto accostato alla prima redazione, condotto su quel testo e non frutto di una nuova scrittura, indipendente. Per questo, forse, l'autore ha dichiarato che, se potesse, porrebbe ancora, a questa nuova redazione, la data del '49.

Analisi e testimonianza precisa, *Le donne di Messina*, almeno nel progetto, ma già nel '49 l'indirizzo preso dal libro non lo convinceva: di qui, riscrivendolo, la cura di indicar proprio nell'esito dei fatti, dell'intreccio, quanto gli sembrava stonato. Quel gruppo di profughi che alla fine della guerra si ferma in un villaggio semidistrutto e abbandonato, lo libera dalle mine e vi organizza una embrionale comunità, era proposto come un modello ideale: ma già nell'autore era il dubbio che quell'iniziativa fosse da giudicare come un isolato tentativo anarchico, sterile, un regresso a stadi fin da prima della guerra superati. Cosicché è evidente che un soggetto che in quanto tema artistico felice venne avvalorato con richiami a precedenti romanzeschi, da *La colonia felice* di Dossi a *La nuova colonia* di Pirandello, aveva invece parlato alla fantasia dell'autore per una verità ch'egli vi voleva puntualizzare e prefigurare in vista dell'avvenire, e che nel corso dell'elaborazione gli si era venuta aggravando di dubbi: se quell'organizzazione da lui rappresentata non significasse un errore invece che un esempio, o l'esempio di un errore; e poiché quel tentativo isolato si verificava in un momento di rivolgimenti generali in Italia, e di assestamenti e indirizzi nuovi nel mondo, la sua verità, il significato dell'opera, doveva consistere nel prefigurare un indirizzo dei movimenti sociali del momento: di qui il richiamarsi pur nella correzione a quel tempo, alla messa a fuoco di un giudizio per cui l'opera è e resta datata al '49. Questo non ci dice ancora quale sia la direzione seguita nel processo al primo disegno, di dove l'allarme sia partito. Vittorini allarga il caso a tutta la sua opera. Sempre egli ha scritto « con piacere » o con « non piacere »: controllando nel momento della scrittura la vitalità delle parole, il loro portarsi dalla occasione e da un significato particolare a un valore d'as-

senso più largo e generale quanto più intimo. Lo aveva dichiarato nel '47 ripresentando, con una prefazione polemica, *Il garofano rosso*: « È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. È fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine ». E ora, parlando con i giornalisti della nuova versione de *Le donne di Messina*, confessa che sentiva vecchio il romanzo solo a incontrarvi parole come « fichidindia », « vedova », « mondo contadino »: parole vecchie nel contesto in cui eran poste, per una insufficiente liberazione di cui fossero — appunto come parole e immagini — capaci, sacrificate a significati astratti e, dunque, astratti ed errati anche questi perché il senso di verità deve passare in un « piacere » della scrittura, nella forza e persuasività del linguaggio. Il romanzo è un fatto di stile, di linguaggio: anzi, di novità e prefigurazione di valori generali ma nel campo intimo della fantasia, del linguaggio. Di qui, l'avversione alla narrativa ottocentesca in quanto tradizione realistica ancora presente e imperante, e l'ostinata fiducia in uno spirito d'avanguardia che sembra contare più quale disposizione morale che controllo di puntuali risultati.

Una conversione delle particolari cose narrate — come nella musica, o nella poesia — è il segreto per cui acquistano una forza d'assenso generale, d'una suggestione di verità e, conseguentemente, la loro durata, la loro coincidenza col senso della vita, del progresso. Musica e poesia hanno infatti per Vittorini linguaggio più vivo e nuovo, oggi, del romanzo, e da qualunque tema particolare appunto per autenticità di linguaggio si portano a una qualità di comunicazione più alta. È un concetto sul quale è tornato anche nel '61, nel quarto numero del « Menabò », parlando di *Industria e letteratura*: « ...la poesia, che ha compiuto un'operazione linguistica analoga se non equivalente a quella della musica, è senza dubbio tecnicamente più vicina della narrativa alla possibilità di inclu-

dere un progetto di possesso in qualunque cosa nomi nella sua amarezza o tristezza o rabbia o magari superbia e vanità di “ non possedere ”. E la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni narrativa che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc. ecc. ». Non è il caso di inseguire le testimonianze polemiche di Vittorini, né di considerarle oltre il suo stesso lavoro, anche quando presentino significato e valore di testimonianza su un momento o un'età della nostra cultura in generale. Ma, con questo, non credo che la sua creazione artistica ne resti condizionata o sacrificata: si ripete allora da altri l'errore ch'egli ha commesso accusando Lawrence d'« impotenza procurata » per aver sacrificato le sue doti di romanziere a un astratto programma di romanzo. Avrebbe dato esecuzioni utili senza quell'aiuto? Lo stesso si dica per l'ansia di Vittorini di scrivere « con piacere », cioè con la convinzione di proporre, per forza e autenticità di linguaggio, significati che sorpassino « il proprio impegno con una realtà minore » quale la favola romanzesca, realistica.

La scrittura de *Le donne di Messina* è il banco di prova, dunque, dell'esattezza delle correzioni apportate per cambiare l'esito dei fatti narrati. Ma non sono i fatti in se stessi ad esprimere un significato. Bastano elementi stilistici, dialoghi, e fattori anche più liberi. Riferisce ad un'influenza di Lukács certa soggezione a una logica dei fatti nel loro svolgersi, l'accentrare nei protagonisti la realtà dei fatti e il tipizzare le azioni nel senso del dramma, del conflitto: nella prima stesura un fascista responsabile di delitti, Ventura, cioè Faccia Cattiva, unitosi al gruppo e legato a una ragazza, Siracusa (i soprannomi contano più dei nomi veri), braccato dai partigiani, in un momento di disperazione uccide la ragazza e, dopo un'auto-critica, è fucilato dai partigiani; questo, ora riferisce all'influenza del realismo lukacsiano. Nella nuova versione, i partigiani saliti al villaggio con-

vincono essi gli elementi più attivi della comunità del non senso sociale e politico della loro iniziativa: il villaggio seguirà a vegetare ma perdendo via via i suoi elementi migliori, e Ventura, dopo la crisi — di parole, dialoghi, sentimenti — coincidente con l'arrivo, ma senza esito nei suoi riguardi, dei partigiani, e anche qui per il senso d'inutilità di quell'impresa, rimarrà con Siracusa a vegetare nel villaggio. Agli individui, sostituiti gradi diversi di coscienza, una comunità rappresentata coralmemente, un nodo di speranze; l'ambiguità, non solo negativa, di Ventura, l'energia simpatica di Siracusa ne ricevono più spicco. Semplificata la struttura del romanzo, diviso invece che in tre in due parti, diverse di tono — di accenti staccati, distanziati, lenti, la prima; stretta a un intimo crescer d'una crisi inquieta e appassionata, vivace e sostenuta quindi, la seconda — e un epilogo meno significante. Ancora fa cornice al racconto la figura dello zio Agrippa (col titolo *Lo zio Agrippa passa in treno* era comparso, dapprima, il romanzo) che, dalla fine della guerra, continua a vagar in treno per l'Italia in cerca della nipote, Siracusa: si allarga così in un ulteriore spazio d'anni la vicenda, ma se ne accentua l'intelaiatura astratta, l'impegno di chiarirvi una morale; allo stesso modo, l'anticipo, pur legittimo, di innovazioni posteriori al momento in cui è collocato il romanzo, e che serve ai rimproveri mossi dai partigiani agli abitanti del villaggio di restar all'oscuro della realtà pur nei minimi elementi d'un benessere popolare nuovo, riesce un astratto elemento propedeutico e polemico. Sono condizioni probabilmente connesse col dato di fatto di una tela narrativa precedente e immutabile nei suoi dati essenziali. Forse avrebbe giovato portar la rivoluzione stilistica fino a sovvertire le linee maestre del racconto, e forse l'autore non ha voluto, invece, spostarsi dai termini di partenza e dall'origine d'esso, portando però con questa fedeltà un limite alla stessa revisione del linguaggio e del conseguente significato della storia.

L'effetto più utile delle modifiche all'intreccio è nella seconda parte, soprattutto verso la conclusione: che può essere una riprova dell'opportunità della crisi dell'autore verso la sua opera.

Sempre la narrativa di Vittorini è stata essenzialmente lirica. Basterà ricordare *Conversazione in Sicilia* e *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Simile disposizione si era allargata coralmemente, ne *Le donne di Messina*; ma con qualcosa di troppo, di eccessivo, e provvisorio: doveva avvertirlo un autore fin dalle prime prove attentissimo alla eredità della narrativa più poeticamente sottile e complessa, da Proust a Lawrence. Il progresso ottenuto con la revisione del romanzo è nel senso, dunque, di una controllata fusione degli elementi lirici, dialogo, immagini, cadenza del discorso: una fusione più compatta, che libera dall'intrusione dei fatti, ora meglio riassorbiti in un fluire di sentimenti e natura, parole e cose. Nei singoli episodi, ore e natura non sono veramente mutati, ma diverso ne risulta il rapporto con i sentimenti, le vicende. Han protrato fino all'inizio del giorno, Ventura e Siracusa, la notte di crisi: il turbamento già espresso liricamente nel contatto con le mucche entro la stalla in cui l'uomo uccide la ragazza, è più effuso (si confrontino la pagina 368 della nuova con le pagine 384 e 392 dell'edizione del '49); la notte si scioglie non tragicamente, e non con l'enfasi lirica dei contatti con le mucche, ma con un diverso stabilirsi di rapporti e comunicazioni tra natura, e protagonisti: «Passato luglio fa chiaro verso già le cinque e mezzo e le sei, ma essi non cambiarono posizione nemmeno ai riflessi del raggio di sole che si posava ogni mattina sull'acqua di una caraffa di vetro e vi diguazzava, come un uccello che torni sempre allo stesso posto per un suo quarto d'ora di gioco. Il suo gorgheggio era di luci anziché di suoni eppure riempiva la stanza con altrettanta presunzione. Si sarebbe potuto dirlo un fischietto di sole. Ed era strano che Ventura e la ragazza continuassero a dormire tra gli acuti imperterriti di un merlo del genere » (e si veda alle pagine 242 della nuova e 336 della edizione del '49). Son mutamenti quasi inavvertibili, come alle pagine 266 della nuova e 209 della prima edizione: magari è solo un particolare isolatamente lirico, poetico, ma importa notare la costante d'un salire in primo piano d'una fusione tra sentimenti e rappresentazione, d'un elemento determinante di linguaggio, e che separa dal

«verghismo» da altri indicato, e dal quale Vitorini sembra volersi ben distinguere, la sua narrativa, non di cose ma di una diffusa disponibilità di comunicazione e apertura a stati inquieti e sospesi di coscienza: una forma più intensa d'una costante sua disponibilità « lirica » di narratore.

ALDO BORLENGHI

## *Filologia classica*

### Una riedizione di Pasquali

A breve distanza dalla pubblicazione dell'inedito di Vitelli, *Filologia classica... e romantica* (cfr. *Approdo letterario*, n. 21, 1963, pagg. 132-133), Le Monnier ripresenta, a cura di A. Ronconi, il volumetto di Giorgio Pasquali, *Filologia e storia*, che costituisce anch'esso una risposta alle requisitorie di Ettore Romagnoli contro la filologia pura, di origine tedesca. I termini del conflitto, che oppose sin dagli anni della prima guerra mondiale i cultori della disciplina e del rigore metodico agli accesi propugnatori dell'estetismo brillante, sono troppo noti per venire qui specificati ulteriormente. La domanda a cui occorre invece dare una risposta è se era necessario rievocare una disputa così remota, oramai che i diritti della ricerca scientifica non vengono più contestati da nessuno, nel campo degli studi classici, a favore delle intuizioni geniali del critico letterario.

Di primo acchito si risponderebbe di no: quando le polemiche sono, nell'evolversi delle idee, invecchiate, a che riesumarle? Ma basta scorrere le pagine di Pasquali, limpide, penetranti, ricche di spunti di ogni genere, per rendersi conto che, al di là dei termini di una discussione, superata oggi, di principi, valeva la pena di offrire al lettore di oggi un saggio non meno scritto bene che fecondo.

A tanta distanza di tempo, si capisce, qualche punto rimane un po' oscuro, per chi non abbia vissuto le vicende culturali di quell'epoca. Ci sono qua e là allusioni di Pasquali ad amici e colleghi suoi che a noi riesce difficile capire. Chi sarà quel « qualcuno che di Eschilo s'intende molto più che non m'intenda io » (pag. 85)? Forse Giro-

lamo Vitelli? L'identificazione parrebbe probabile: incerta resta, invece, quella dello « studioso italiano che scrive trimetri, sofoclei nel ritmo, nella lingua, nello stile » (pag. 8), dell'italiano che « pensa e ha già messo mano a un lessico del greco » (pag. 28), o ancora della studiosa italiana « che ha trovato piacevole, arguto, interessante un libro di 391 pagine sulla patria di Properzio » (pag. 90).

Ma si tratta di pochi momenti, di nessun rilievo nel corso di un saggio (questo è il nome che spetterebbe al volume di Pasquali), che continua a costituire uno stimolo per chi lo sfogli, anche superficialmente.

Non solo dal punto di vista delle tesi legittime che sostiene, ma nella ricca messe di appunti concreti, di precisazioni minute. Cominciando dai giudizi sui classici, sempre pertinenti e puntuali, anche quando sono negativi. Giustamente Silio Italico non pare a Pasquali degno di traduzione più di Apicio, l'antico re dei cuochi (pag. 35); giustamente Pasquali dichiara che Licofrone non è poeta (pag. 38); giustamente Pasquali definisce Iseo un prosatore spaventosamente uggioso (pag. 48). Per Licofrone, l'opinione comune sarebbe senz'altro d'accordo; non so se per Silio Italico; certo, non per Iseo, prediletto, da chi si occupa di diritto attico, anche per ragioni artistiche. Ma non hanno ragione i cultori di diritto attico: aveva ragione Pasquali, e chi scriverà una storia dell'eloquenza greca dovrà rivedere su questa precisa e decisa asserzione del Nostro.

Altrettanto azzeccati dei rilievi sugli antichi scrittori sono i rilievi sui loro più o meno moderni cultori; chi abbia avuto, ad esempio, tra le mani le varie edizioni dei Lirici greci curate dal Bergk, non potrà non condividere la definizione di Pasquali: « Bergk, un critico del testo dottissimo e ingegnosissimo, ma di rado favorito dalle Grazie » (pag. 78).

Rimanendo sul terreno del concreto, vorrei ricordare come molti studi di oggi offrano la verifica, la riprova di certe affermazioni di Pasquali, come certe lacune da lui indicate non siano state ancora colmate, interrogativi che egli aveva sottolineato siano ancora senza risposta.



Angelo Segrè, per completare la sua metrologia, per la storia del valore delle monete romane dal primo secolo dopo Cristo a Giustiniano ha recentissimamente (Maia 1964, pag. 259 e segg.) utilizzato anche quelle striscioline di papiro (contenenti liste di prezzi di grano, olio, ecc.), la cui importanza Pasquali non aveva davvero sottovalutato (pag. 49). La storia dell'accento latino potrà essere scritta in modo definitivo, adesso, ma proprio perché Hans Drexler ha dato un vigoroso contributo (vedi da ultimo il « Bollettino del Comitato per la preparazione dell'edizione nazionale dei classici greci e latini », 1964) a quegli studi sul verso plautino, che per Pasquali dovevano costituire una premessa indispensabile a tale scopo (pag. 65).

L'edizione intera leggibile di Diogene Laerzio, di cui Pasquali deplorava la mancanza nel 1920, è uscita da pochissimo per i tipi di Oxford. Ma l'edizione di Temistio è ancora di là da venire: chi voglia leggere le orazioni di questo non trascurabile sofista del IV secolo dopo Cristo, dovrà ricorrere all'introvabile Dindorf del 1832 o alla non meno introvabile edizione parigina del 1684. E la *ratio* della legge di Porson (una legge concernente il quinto piede del trimetro giambico dei tragici) continua a restare pur sempre un enigma, nonostante che pagine nuove e penetranti abbia scritto sulla struttura del trimetro giambico uno dei metricologi attuali più dotati, Giuseppe Morelli.

Su un solo punto specifico saranno da aggiornare le considerazioni di Pasquali. Egli non aveva torto a contrapporre nel 1920 la più ricca filologia tedesca (ricca di strutture ideologiche, di impostazioni complesse) alla più empirica filologia inglese, volta esclusivamente all'*ars coniectandi*. Oggi, però, in Germania la nuova generazione non ha l'ampiezza di respiro della passata. I grandi studiosi capaci di ferreo rigore editoriale non meno che di interpretazioni di storia della cultura non hanno avuto successione. E di fronte a una generazione di studiosi più tecnici, come sono diventati adesso i tedeschi, fermi però a delle premesse metodologiche di molti anni fa, ha facile giuoco la più spregiudicata e geniale filologia inglese, che anno-

vera oggi i nomi più grossi nel campo degli studi classici: basta pensare a un Page, a un Lloyd-Jones, a un Dover.

UMBERTO ALBINI

## Critica e filologia

### Il ritorno di Meneghino

Nella « Nuova raccolta di classici italiani annotati » dell'editore Einaudi, affidata alla direzione di Gianfranco Contini, è uscita or ora un'opera attesa da anni: l'edizione critica del teatro milanese di Carlo Maria Maggi, il padre di Meneghino. L'ha curata, in due bellissimi ed eruditissimi volumi, quel provetto specialista di lingua e letteratura lombarda che è Dante Isella (C. M. MAGGI, *Il teatro milanese*, testi, traduzione e note, apparati critici e glossario, a cura di D. Isella, Torino; Einaudi, 1964).

Isella lavorava da molto tempo a questa impresa, resa sommamente difficile dalla corruzione di tutti i testimoni disponibili, dalla scarsità di documenti del milanese secentesco e infine dalla secolare incuria in cui il teatro del Maggi era stato sinora lasciato dagli stampatori antichi e dagli editori moderni. Le difficoltà, d'ordine dunque filologico e linguistico, non hanno spaventato l'animoso Isella, anzi ne hanno stimolato la perizia tecnica e l'acume critico rendendogli non soltanto sopportabili, ma addirittura appetibili le fatiche, mai di poco conto, che egli ha dovuto affrontare per rintracciare tutti i testimoni, manoscritti e a stampa, e per vagliarli, classificarli e chiamarli infine a collaborare, ciascuno per la parte che debitamente gli spettava, alla costituzione del testo più attendibile. È noto, del resto, che Isella è anche il bravissimo editore e interprete delle *Poesie* del Porta (Firenze, La Nuova Italia; Milano-Napoli, Ricciardi) e delle *Note azzurre* del Dossi (Milano, Adelphi), oltre che delle postille manzoniane al vocabolario della Crusca (per cui si veda M. CORTI, *Uno scrittore in cerca della lingua*, in « Approdo letterario », 27, 1964, pagg. 3 e segg.): tutti lavori ed esperienze di grande impegno che hanno fatto, via via, di Isella il nostro maggiore

esperto di testi dialettali lombardi, tra Sette e Ottocento, e lo hanno quindi messo nelle condizioni migliori per portare felicemente a compimento anche l'ardua edizione delle commedie milanesi del Maggi.

Queste commedie sono quattro: *Il manco male*, *Il Barone di Birbanza*, *I consigli di Meneghino* (con due aggiunte indipendenti tra loro) e *Il falso filosofo*. Di queste quattro commedie le due scritte per prime, *Il manco male* e *Il Barone di Birbanza*, sono costituite da tre lunghissimi atti, veramente pletorici di scene e di personaggi, con prologo e intermezzi in lingua, mentre le due commedie cronologicamente successive, *I consigli di Meneghino* e *Il falso filosofo*, presentano atti abilmente raccorciati, scene sfoltite, personaggi ridotti di numero, vale a dire una struttura più agile e armonica e un'azione scenica più concentrata e approfondita. Inoltre, nel passaggio dalle prime commedie alle seconde, si notano anche una forte riduzione dell'italiano, a favore del dialetto, e il passaggio dall'uso dei diversi dialetti mescolati tra loro allo stesso livello espressivo e sociologico, sull'esempio della commedia dell'arte, all'adozione invece di diversi livelli linguistici esattamente correlati alla complessa stratificazione verticale delle classi sociali milanesi dell'epoca: dall'italiano (per cominciare dall'alto) al milanese italianizzato e al milanese popolare. Proprio fondandosi su questa bene evidenziata linea di sviluppo, Isella ha studiato e illustrato da par suo lo svolgimento linguistico e stilistico dell'arte teatrale del Maggi, dalla prima all'ultima commedia, e ha scritto così, su questo autore anticonformista e genialmente innovatore da cui prende avvio tutta la letteratura lombarda del Sette e Ottocento, un saggio critico tanto sobrio ed essenziale quanto nutrito di proposte originali e di nuove prospettive. E non basta ancora, perché Isella ha aggiunto alle commedie anche un dialogo scenico, *Il concorso dei Meneghini*, e alcuni intermezzi, e ha corredato tutti i testi di perfette traduzioni, di precise note linguistiche e interpretative, di apparati filologici e infine di un « glossario » che è un vero e proprio repertorio del milanese secentesco.

Un'opera, dunque, che onora la giovane scuola

filologica italiana e che conferma, forse al grado più alto, le virtù scientifiche e critiche di Dante Isella, fornendo un testo fondamentale a quanti si dedicano a ricostruire, da qualche tempo a questa parte, accanto alla letteratura in lingua e in connessione con essa, il profilo sorprendente e ancora largamente inedito della nostra letteratura in dialetto.

### Scheda reboriana

L'ultimo « Quaderno reboriano » (DARIA BANFI MALAGUZZI, *Il primo Reborà*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1964) ci fornisce, con felice sorpresa, ventidue lettere inedite di Clemente Reborà scritte negli anni 1905-1913 alla compagna di studi, amica e confidente Daria Malaguzzi, andata dipoi sposa al comune sodale Antonio Banfi. La destinataria di queste epistole (molto belle, intense e generosamente effusive, legate agli anni milanesi dell'inquieto e accesa formazione intellettuale) ha corredato i testi reboriani di estese note illustrative che molto giovano, per la precisione di richiami personali, a chiarire passi altrimenti oscuri e ad arricchire di dati non effimeri la « biografia » esterna ed interna di Reborà. Non basta. Si deve sempre alla signora Banfi Malaguzzi una sorta di sottile e sensibile guida alla lettura dei *Frammenti lirici* con cui si chiude questo « Quaderno reboriano 1963-1964 », il quale fa seguito ad altri due « quaderni » pure pubblicati dal benemerito Scheiwiller (« Quaderno reboriano 1960 »: *Clemente Reborà*, con saggi e testimonianze di M. Apollonio, D. Banfi Malaguzzi, R. Bessero Belti, C. Bo, P. Reborà, D. Valeri, C. Zapelloni; « Quaderno reboriano 1961-1962 »: *Lettere familiari*, contributo ad un epistolario di Clemente Reborà). S'è detto del benemerito Scheiwiller (Scheiwiller il giovane ovvero il Vanni iunior) perché, oltre a questi « quaderni » periodici, che promanano dall'associazione degli « Amici di don Clemente Reborà », si deve a lui tutta una serie cospicua di edizioni reboriane, più o meno pingui, che hanno contribuito in modo senz'altro determinante, da circa dieci anni a questa parte, al rinnovato interesse per la personalità e l'opera di

Clemente Rebora. Se risale, infatti, agli anni 1913-1914 il primo momento della critica reboriana (il momento dell'intervento immediato dei coetanei all'apparire dei *Frammenti lirici*: Cecchi nella «Tribuna», Monteverdi nella «Voce», Boine nella «Riviera ligure», Serra nelle sue *Lettere*), e se va collocato negli anni 1937-1940 il secondo momento della critica reboriana (il momento della rilettura di Rebora da parte degli uomini della generazione successiva, e proprio negli anni dell'ermetismo, quando già da molto tempo erano stati pubblicati anche i *Canti anonimi*: Betocchi nel «Frontespizio», Contini in «Letteratura», Bo in «Maestrale»), appartiene invece a quest'ultimo decennio il terzo momento della critica reboriana, favorito dalla pubblicazione vallecchiana delle *Poesie* (1947), ma soprattutto dalle varie edizioni di Scheiwiller che si sono susseguite ininterrottamente sino ad oggi, tra ristampe oculate e inediti preziosi, oltre che dal ritorno pubblico di Rebora alla poesia dopo il lungo silenzio della meditazione religiosa e del sacerdozio. A proposito di questo «ritorno» di Rebora, reso più suggestivamente drammatico dalla restituzione improvvisa e impreveduta della sua voce poetica da un letto di sofferenza, in un penoso ed estenuante appressamento alla morte, si sono infittite negli ultimi anni le pagine, ora semplicemente elogiative o celebrative ed ora più cautamente critiche, di letterati anziani o almeno veterani (ancora Betocchi e Bo, i più fedeli; e Cecchi, De Robertis, Raimondi, il fratello Piero, Macri, Bigongiari, Parronchi, Spagnoletti, e lo stesso Montale) e di letterati giovani dell'ultima e anche ultimissima generazione (Romanò, Chiara, Guidacci, Pasolini, Piccioni, Giudici, Costanzo, Pautasso, Barberi Squarotti, Gerola, Giudici, Ferrucci, Guglielminetti, Marchione). Non sarebbe difficile districare, per entro questa selva di pagine, le diverse «ideologie» e quindi indicare, oltre la natura dei consensi, anche la varia strumentalizzazione che è stata spesso fatta dell'opera di Rebora in questo dopoguerra, ora eletta a simbolo di una poesia pre-ermetica (anticrociana e antistorica interrogazione della coscienza, confes-

sione interiore o diario dell'anima), ed ora invece come testimonianza anti-ermetica del vocianesimo etico che fu anche di Sbarbaro e di Jahier, cioè dei vociani meno chiassosi ed estroversi, più drammaticamente interessati alla vita e al destino dell'uomo che non al formalismo letterario, e perciò appunto più seriamente partecipi della crisi storica del loro tempo prebellico che non i bizzarri e pittoreschi «evasori», futuristi e lacerbiani. Ma qui soltanto preme, a integrazione del referto bibliografico d'apertura, ricordare, oltre ai tre «Quaderni» sunnominati, i principali contributi reboriani di Scheiwiller: dalla *Via Crucis* (1955, con *Il Gran Grido* nel centenario del transito di Antonio Rosmini) a *Curriculum vitae* (1955), dai *Canti dell'infermità* (1956 e 1957) a *Gesù il Fedele* (1956), da *Iconografia di Clemente Rebora* (1959, con una rara e preziosa iconografia, una nota di Montale, e poesie e prose inedite) alle *Poesie* (1961, dove sono riunite, per opera di Vanni Scheiwiller, è in modo ormai da surrogare qualsiasi altra raccolta precedente, tutte le liriche reboriane dal 1913 al 1957: da *Frammenti lirici*, 1913, a *Canti anonimi*, 1920-1921; dalle *Poesie sparse*, 1913-1927, alle *Prose liriche*, 1915-1917; dalle *Poesie religiose*, 1936-1947, ai *Canti dell'infermità*, 1946-1956; da *Curriculum vitae*, 1955, agli *Inni*, 1953-1956; dalle *Poesie varie*, 1947-1956, ad un'appendice di versi minimi, d'occasione o di circostanza, 1900-1955) e ad *Aspirazioni e preghiere* (1963, con testi in parte già noti e in parte inediti). Accanto a questa serie di pubblicazioni reboriane, che stanno preparando il terreno ad un'auspicata edizione critica di tutti gli scritti di Rebora (oltre alle *Poesie*, ricontrollate nuovamente sugli autografi, quando ci siano, e sulle stampe originali e in quelle derivate, e fornite di apparati con varianti d'ogni tipo, è sommamente desiderata la raccolta delle lettere, di cui si hanno sinora solo anticipazioni episodiche, e si attendono le prose varie e le pagine critiche, soprattutto quelle giovanili su Leopardi e quelle frequenti su Rosmini, e le traduzioni «russe»), e accanto ai vari saggi critici più sopra ricordati, meritano una segnalazione particolare, in questa bibliografica «scheda reboriana», due libri biografico-critici, due intenzionali guide o strumenti

di lavoro: quello di Margherita Marchione (*L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960) e quello di Marziano Guglielminetti (*Clemente*

*Rebora*, Milano, Mursia, 1961), più ricco di documenti e di notizie il primo, e quindi più immediatamente utile, più criticamente orientato il secondo, e quindi più stimolante.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA TEDESCA

### *Letteratura in esilio* di Hermann Kesten

Di Hermann Kesten si è già parlato in questa rassegna (per esempio nel n. 9 1960) e si farà certamente ancora parole in seguito perché egli è uno scrittore fecondissimo — il che potrebbe anche non costituire un merito — ma fortunato. I libri che compaiono non vanno solo ad aggiungersi alla sua bibliografia, ma hanno, specie negli ultimi venti anni almeno, una risonanza e una importanza reale. Basti dire che egli è un autore tradotto in una ventina di lingue. Ha al suo attivo una quindicina di romanzi, sei drammi, sette volumi di saggi, quattro di novelle, a cui si devono aggiungere le antologie e le edizioni di autori contemporanei come Schickele, Roth, Tucholsky, Kästner e scelte di autori classici come Lessing e Heine. Non mi par che sia poco. Qui si può solo accennare a un volume comparso lo scorso anno *Lauter Literaten* (Nient'altro che letterati) in cui si incontrano ritratti di autori lontani come l'Aretino, Samuel Johnson, Diderot, Lessing, Wieland, Goethe, Schiller e Heine e profili e ricordi di contemporanei da Thomas e Heinrich Mann a Hašek, Quasimodo, Moravia, Döblin e Brecht. Perché, autori e scrittori degli ultimi cinquant'anni, specialmente in Germania, Kesten li ha conosciuti tutti, uno per uno, come dimostra il volume *Meine Freunde die Poeten* (edito sempre da K. Desch con nuove aggiunte nel 1961) e su ognuno sa raccontare un particolare non solo divertente ma anche esemplare, voglio dire di quelli che magari con un aneddoto danno il succo di un carattere, di un tipo. È quanto mai divertente sentire come si svolse un colloquio tra Kesten, Zweig (Arnold) e

Brecht a Parigi appena gli esiliati si erano cominciati a ritrovare in quella città, loro patria di elezione, che doveva, poco dopo, metterli a una dura prova, rinchiudendoli cioè in un campo di concentramento, quali appartenenti « a nazione nemica » secondo le tradizioni della più cieca burocrazia che, sembra, anche nella Francia di quei tempi, manteneva fede alla sua tradizione. Brecht proponeva a Kesten di fare come un patto di amicizia oppure di non belligeranza. « Sento da ogni parte che Lei mi prende in giro. Non può andare avanti così, senza conseguenze. Badi, se è necessario io passo su dei cadaveri. C'era una volta nell'Assia un giovane regista, che mi era ostile. È finito suicida ». E Kesten, gli rispose argutamente, secondo la sua abitudine: « Stia pur tranquillo, caro Brecht. Non ci sono precedenti di questo genere nella mia famiglia, né da parte di madre, né da parte di padre ». E tutto finì in una risata. Brecht aveva proposto una specie di trattato: « Lei parla ovunque bene di me e delle mie opere e io faccio altrettanto delle sue. Ho fatto questo patto già con Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, e Alfred Döblin ». « Mi fa piacere — e dovetti purtroppo ridere (scrive Kesten) — La sua offerta mi diverte e mi onora. Perché non dovremmo lodare noi e le nostre opere? Perché non dovremmo piacerci l'un l'altro? Ma sinora ho mantenuto tutti i miei amici letterati senza patti e l'amicizia ha superato perfino le mie spiritosaggini. Siccome io mi conosco, non riuscirei a mantenere con nessun amico un simile patto. D'improvviso mi potrebbe venire la voglia di dire una battuta spiritosa. Ma come potremo ridere dei nostri nemici, se non riusciremo ogni tanto a ridere di noi e dei nostri amici? ».

Qui c'è tutta l'arguzia e l'umanità di Kesten — e ci siamo valse di questa citazione, solo per dare un'idea del gusto che si prova a leggere il volume. Di tono molto più serio e, per così dire, « impegnato » è invece l'altro recente volume, in cui lo scrittore tedesco ha raccolto una quantità di lettere a lui dirette o da lui scritte, durante il periodo dell'esilio cioè dal 1933 al 1949. Logicamente il volume s'intitola *Deutsche Literatur im Exil (Letteratura tedesca in esilio, K. Desch, Monaco 1964)*.

Il tono spesso arguto dell'altro volume cede a uno più solenne e raccolto. Si sente che la rievocazione del passato non è stata per Kesten una semplice occupazione meccanica. « Stampare delle lettere scritte durante l'esilio — scrive Kesten nella Prefazione — vuol dire tornar in esilio una seconda volta. È come una visita in Purgatorio, da cui si sia ormai già stati liberati. Si sta sospesi tra cielo e inferno. Si sta intorno a una tavola con troppi morti » (pag. 15). Ha ragione; soprattutto nel senso che una gran parte dei corrispondenti — molto più della metà — sono già scomparsi. La scelta fa comparire una quantità di nomi illustri: da Thomas a Heinrich Mann, da Albert Einstein e Stefan Zweig, sino a Erich Kästner, Max Brod, Ernst Toller, Joseph Roth, René Schickele, Alfred Döblin, Carl Zuckmayer, Hermann Broch, Franz Werfel, Alfred e Robert Neumann, sino agli stranieri André Gide, Jacques Maritain sino al nostro Salvemini è tutta una sequenza che ci riporta alla vita, spesso difficile, ma retta da nobili ideali di questa emigrazione forzata, in cui si sopivano le diversità di temperamento e si sentiva oscuramente più forte il desiderio di tornare a quella terra, da cui si era stati estromessi a viva forza. Direi, per esprimere un giudizio complessivo, che questo volume ha quasi la stessa importanza delle lettere inviate da Thomas Mann nel periodo dell'esilio, pubblicate nel secondo volume dell'Epistolario (di cui si è parlato già in questa rassegna). Sono tutti più o meno presenti i grandi rappresentanti della emigrazione tedesca; e quel che è il bello è che Kesten è riuscito a dare unità al volume, non andando a ricercare i milioni di lettere, che gli esuli si sono scambiate tra di loro, ma facendo una scelta tra quelle che erano dirette

a lui. La sua personalità, anche se chiaramente affermata in alcune sue missive, risulta del resto chiarissima da tutte quelle che gli sono state inviate. È un ritratto che risulta da uno specchio, dai moltissimi specchi in cui lo scrittore Kesten veniva riflesso durante i tempi del lungo esilio (1933-1949, sedici anni). Egli ammette di aver avuto fortuna nel ritrovare queste lettere, dopo che nel 1933 venne perquisito e confiscato il suo alloggio berlinese, nel 1940 quello parigino, poi quello belga, di Bruxelles, ove si era rifugiato dalla sorella, prima di fuggire in America. La sua biblioteca si trova in parte a Villa Sciarra, in parte sparsa qua e là; ogni tanto gli arrivano notizie di « ritrovamenti » insperati. Per conoscere lo stato d'animo di tutti gli scrittori tedeschi fuggiti dinanzi al nazismo questo volume di Kesten è indispensabile. E quel che fa piacere sentire nella presentazione è come un senso di comprensione, quasi di carità cristiana, tanto più apprezzabile in lui, dopo quel che ha passato. « Né i buoni, né i cattivi — scrive Kesten — lo sono senza mescolarsi tra di loro, senza compromessi e oscillazioni. Il buono non è colui che combatte sempre per la buona causa soltanto, ma colui in cui, nonostante tutte le debolezze, paure, e compromessi alla fine prevale la preferenza per il bene ». Parole ancor più apprezzabili perché vengono da chi ha molto sofferto.

### *La Storia della letteratura tedesca di Mittner*

La germanistica italiana ha una storia relativamente breve e non molto ricca di nomi. Per tutto l'Ottocento e i primi del Novecento, dal Maffei, dal Berchet — per far solo i primi nomi che vengono in mente — sino all'Imbriani e finalmente al Croce furono piuttosto degli « outsiders », degli studiosi cioè che non facevano della letteratura tedesca l'unico oggetto del loro interesse, a occuparsene. Grandi sono stati i loro meriti, specialmente in un'Italia ancora sorda al mutar dei movimenti letterari di tutta Europa, ma d'altra parte il fatto di esser stati un poco frammentari era insito nella formulazione dei loro giudizi, necessa-

riamente occasionali. Questo si può dire perfino per il più autorevole di loro, il Croce, che s'interessò moltissimo di Goethe sin a prenderlo per pietra di paragone di tutti gli altri scrittori prima e dopo di lui. Di qui il suo giudizio spietato su tutta l'opera di Schiller (fatta eccezione per gli scritti di estetica), di Kleist, perfino di Rilke, solo perché qualche studioso o italiano o tedesco osava proporre degli avvicinamenti di questi autori con quello da lui — e da molti, evidentemente — preferito. Questo atteggiamento non ha mancato di influire sulla opinione di molte persone colte venute dopo il Croce e pronte ancora oggi a giurare sulle parole di questo Maestro. Ma mentre l'opera del filosofo, anche quando si occupava di letteratura tedesca, è altamente apprezzabile, perché ai suoi tempi, quando uscì la prima edizione del suo volume su *Goethe* (1905) aveva una sua giustificazione, non solo nella serietà della impostazione, ma anche nella sua *vis* polemica, in quanto per tutto l'Ottocento Schiller, per esempio, era stato ammirato e conosciuto assai meglio dell'autore del *Faust* (basti ricordare che soltanto Verdi ne musicò tre drammi), i suoi seguaci di oggi non si accorgono evidentemente di esser della gente che ripete un giudizio dato quasi 50 anni fa, che non costituisce più un fatto nuovo nella critica e non può rappresentare un elemento interessante per la germanistica europea. Comunque sulle soglie del Novecento Arturo Farinelli impose, colla autorità che allora godeva, lo studio della letteratura tedesca come fondamentale nelle Università, ove non esistevano sino allora titolari. Rapidamente i suoi allievi migliori salirono a quelle cattedre e la germanistica ebbe così un nuovo corso, tenendo presente che alcuni studiosi, come Guido Manacorda, Vincenzo Errante e Lavinia Mazzucchetti, giunsero alla consacrazione universitaria senza l'aiuto e senza seguire la scuola di Farinelli. Ma non è una storia particolareggiata della germanistica che si vuole qui fare. Piuttosto accennare che alla frammentarietà dei primi tentativi interpretativi, succedette una maniera di presentare l'opera dei diversi scrittori tedeschi che, involontariamente, si ispirava in gran parte all'estetica crociana. Voglio dire che si parlava di un poeta,

di un movimento, di un secolo, collo stesso spirito con cui si trattava la «vita di un eroe»; colle sue deficienze, le sue grandezze e magari miserie, ma restando di solito nell'ambito di una stretta monografia. Questa particolarità della germanistica italiana si è mantenuta si può dire sino a ieri.

Oggi mi pare di poter dire obbiettivamente che la situazione sia un po' cambiata. Lo conferma in maniera inoppugnabile la *Storia della letteratura tedesca dal Pietismo al Romanticismo* (1700-1820) di Ladislao Mittner (Einaudi, Torino 1964, L. 8000). Sono appena 120 anni, ma l'autore vi ha dedicato più di mille pagine fitte. È vero che il periodo è tra i più importanti della letteratura tedesca, ma la mole stessa del lavoro esclude che si tratti di un raffazzonamento, di un riassunto da altre opere, magari poco accessibili al pubblico italiano. Gli è che Mittner ha voluto studiare i fenomeni letterari nel loro più vario aspetto. I poeti, i narratori, nascono in un dato ambiente, ne traggono alimento alla loro opera e poi, a loro volta, influiscono sul loro tempo. Per indagare a fondo su questo complesso giuoco di infussi è necessario non escludere l'economia, la politica, la storia, le condizioni sociali. Mittner non è caduto nell'errore di certi marxisti che vedono *solo* in questi elementi la spiegazione di certi aspetti di un'opera d'arte. Ma per tornare al discorso che si faceva prima mi pare di poter dire che con Mittner si affaccia nel mondo della germanistica un nuovo, più interessante modo di vedere le cose — una visione «totale» del fenomeno letterario — che è in gran parte condiviso da quelli della sua generazione. Ho l'impressione che lavori concepiti in questo modo, sottile ad un tempo e completo, abbiano anche maggiore risonanza all'estero, nella Germania stessa, dove sinora, salvo qualche rarissima eccezione, il lavoro dei nostri germanisti, viene regolarmente ignorato, perfino nelle rassegne bibliografiche.

Un lavoro di questa mole è certo costato parecchi anni di fatica all'autore, il quale promette, in un breve lasso di tempo, altri due tomi della stessa mole, che porteranno la sua «storia» sino ai giorni nostri. Avremo così finalmente una

grande, minuziosa storia della letteratura tedesca, scritta da un italiano per gli italiani. Non si vuol qui menomamente tornare a formulazioni nazionalistiche, ma piuttosto affermare che la prospettiva in cui un italiano vede la letteratura tedesca è *sempre* comunque diversa da quella di un tedesco. E noi abbiamo bisogno di una guida che conosca un poco la nostra maniera di considerare i fatti letterari — e non di uno che la ignori completamente. Tra gli studenti e anche tra le persone colte in generale si è ancora strascicato da antica data il preconcetto che una ricerca, uno studio semplicemente perché è fatto da un italiano, abbia scarso valore. Siamo pronti a prender per oro colato tutte le sciocchezze che, insieme naturalmente a molti dati preziosi, ci vengono dal di fuori. Oggi è venuto anche per la germanistica il momento in cui la sua opera si impone al rispetto non solo degli italiani ma anche degli stranieri. Si è voluto qui beninteso indicare un mutamento di indirizzi, di corrente, senza menomare il merito che le generazioni precedenti si erano acquistate, lavorando spesso in condizioni

molto più difficili delle nostre, tra l'indifferenza e spesso l'ostilità.

Particolare piacere mi ha fatto che uno studioso della misura di Mittner abbia nella sua inquadratura del pietismo, nato sullo scorcio del Seicento, ma fiorito in gran parte nel Settecento, riconosciuto le stesse origini, le stesse caratteristiche che io avevo brevemente accennato, tratteggiando una figura di pietista, appunto, vissuto ancora ai tempi di Goethe e accanto a lui (v. *Goethe e Stilling*, Roma 1948). Questo naturalmente non per vantare una priorità che sarebbe sciocca e ridicola, ma semplicemente per constatare con innegabile soddisfazione che quando due persone, partendo anche da una preparazione differente, si mettono a studiare *seriamente* lo stesso argomento, è difficile che non giungano alla fine a conclusioni simili. Oltre a tutti i meriti che abbiamo cercato di rilevare brevemente, il volume di Mittner ne ha uno particolare per me, e non l'ho voluto tacere perché mi conforta nella convizione o nella illusione di muovermi anch'io nella direzione della moderna germanistica italiana.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### Americanismo di Unamuno

In occasione del primo centenario della nascita di Unamuno sono apparsi a Madrid ben due volumi sulle relazioni di don Miguel con il mondo ispano-americano. L'uno nell'editrice Gredos è opera del più grande unamunista, il professore salmantino Manuel García Blanco, curatore — tra innumerevoli studi unamuniani — dei 15 tomi delle *Obras completas*. L'altro, edito dall'Instituto de Cultura Hispánica, è compilato dal dottor Julio César Chaves, solerte funzionario di un similare Istituto del Paraguay. I due libri, che s'intitolano rispettivamente *América y Unamuno* e *Unamuno y América*, si completano a vicenda, pur nella diversa misura e tono del discorso critico: più sobrio e incisivo quello di García Blanco a commento della domi-

nante parola di Unamuno negli esatti limiti delle due sezioni dedicate alla corrispondenza e ai temi letterari; più diffuso, particolareggiato e cronistorico quello di Chaves nei 48 capitoli, divisi secondo i vari personaggi, paesi e temi dell'americanismo unamuniano, e arricchiti da una quasi esaustiva bibliografia, che costituisce la base per future investigazioni.

Cercheremo di concentrare in pochi minuti il senso e la latitudine degli interessi americani di don Miguel; la cui letteratura — mi suggeriva il poeta Guillén — non si fondò come quella di Ortega su una selezione rigorosa di «classici» e di «idee», ma corse estrosamente, pur con non minore rigore e unità, all'avventura della «vita letteraria» e delle sue persone vive *in fieri*, così del presente come del passato che gli diventava

presente e quasi « apocrifo », come quello di Pirandello e Antonio Machado. Lui, assetato di assoluto e di eterno, fu nomade e peregrinante pioniere — *excitator Hispaniae*, come ha detto Curtius — nelle viscere segrete della patria ispanica, fosse la provincia o la mistica, la Catalogna o la Lusitania, l'evangelo di *Don Chisciotte* o questa Hispanoamerica; ancorché, nel caso del paese americano esplorato per quarant'anni, non si fosse mai allontanato per una sua coerenza etica e politica dal « vecchio castello rupestre spirituale della sua dorata Salamanca, lungi dalla fiera delle vanità ».

Sulla traccia specifica di García Blanco, l'intimità con l'America comincia nella preistoria della puerizia intrisa della memoria del padre vissuto alcuni anni nel Messico; alla fine della vita il poeta si osserva retrospettivamente e rammenta il tesoro familiare della tradizione messicana, il liberalismo di Vergara, i « cittadini universali » Abramo Lincoln e Benito Suárez. E il carattere militante e impegnato di scoperta sta già nel primo studio del 1894 sul poema gaucesco *Martin Fierro* ad appena due anni dalla morte del grande bardo rioplatense, i cui echi nella poesia unamuniana sono ampiamente notati da entrambi i critici. Dal 1901 al 1906 tenne una rubrica di « letteratura ispanoamericana » sulla madrilagna *La Lectura*: tale collaborazione, amorosamente raccolta da García Blanco nel tomo VIII delle *Obras completas*, costituisce il nucleo vivo del *corpus* americanista di Unamuno, intorno al quale si addensano in quegli stessi anni e nei seguenti fino al 1936 gli altri documenti (e si farebbe bene a riunire il tutto in un solo volume): le collaborazioni alle riviste americane, raccolte nel tomo X, l'annosa corrispondenza della sua « epistolomania », utilizzata dal dottor Chaves; le notizie sui visitatori americani nella sua casa di Salamanca, compresi quelli mancati, come Rubén Darío che pretendeva gli insegnasse il greco in due mesi; la biblioteca personale, ricchissima di doni con dediche e di acquisti, cui attinse Ricardo Rojas per una conferenza all'*Ateneo*. Fu specialmente la biblioteca luogo fisico e spirituale, quasi mitico in tante appassionate testimonianze ricordate dal dottor

Chaves, d'incontro e compenetrazione con i problemi le idee le ansie i messaggi degli amici ospitati (quali Rojas, Ross Mujica, l'intrinseco Alfonso Reyes) e dei maestri e capitani delle nazioni americane (quali Bolívar, Sarmiento e José Martí, il cui verso libero rifluisce nel *Cristo de Velázquez*).

Si è accennato all'unità sostanziale dell'avventura americana; lo stesso don Miguel la fissò nella voce da lui coniata *Hispanidad*, ormai impronunciabile, tanto è stata abusata e tradita dalla collusione di interessati nazionalismi. Ma nacque e rimane schietto il pensiero di Unamuno:

« Voglio esprimere con *Hispanidad* una categoria storica, epperò spirituale, che ha fatto in unità l'anima di un territorio, coi suoi contrasti e contraddizioni interne. Perché non c'è unità viva se non implica contrapposizioni intime, lotte intestine. La *Hispanidad*, ansiosa di giustizia assoluta, si versò al di là dell'Oceano, in cerca del suo destino, cercando se stessa, e trovò un'altra anima di terra, con un altro corpo che era anima, con l'Americanità. Che cerca anch'essa il suo proprio destino ».

Di qui, nel nesso unamuniano e cristiano corpo-anima, l'attenzione incessante alla lingua spagnola, al « sobrecastellano », come elemento agglutinante del comune « sangue dello spirito », una fede religiosa nella « integrazione » di Madrepatria e vecchie colonie alla pari, in una nuova e più ampia solitudine compatta e solidale con l'unica divinità e destino:

« Ed eccolo qui il popolo che parla spagnolo. Rinchiusi di nuovo nella nostra Penisola... La nostra unità è o sarà la lingua, il vecchio volgare castigliano convertito nella grande lingua spagnola... gli argentini e tutti gli altri popoli di lingua spagnola rivendichino il loro diritto a influire nel progresso della comune lingua spagnola quanto gli stessi castigliani; che non riconoscano nessun patronato sulla lingua comune come per diritto ereditario; che affermino la loro propria maniera di capire e sentire l'idioma di Cervantes. Qui è la radice della questione ».

La stessa altezza e generosità di questo concetto di patria ispanica ha fomentato la turgida rettorica



di retri nazionali alle due sponde dell'Atlantico, ma limpido è rimasto il messaggio di Unamuno ai migliori compagni del 98 e alle nuove generazioni, da Machado a Guillén, da Lorca a Ridruejo, da Hernández a Blas de Otero, nella filiazione poetica che è la più pura e la più rappresentativa, come risulta dalla bella antologia di José Luis Cano *El tema de España* nelle edizioni della « Revista de Occidente ». E solo approfondendo l'amore per l'antica piccola Madre castigliana, Unamuno scopriva e assimilava i popoli e gli spiriti fratelli nell'agonica umanità del pianeta: si leggano le pagine entusiaste su Lincoln e Whitman, le tracce nel *Cancionero* della lettura dei tre poeti nordamericani Lanier, Moody e Sandburg, che lo confortarono durante l'esilio di Hendaya; è ben noto l'influsso degli umoristi Mark Twain e Holmes, dei pragmatisti William James ed Emerson; un esemplare del *Moby Dick* di Melville sta nella biblioteca di Salamanca fittamente annotato. E se tuonò contro la francesizzazione della cultura ispanoamericana e contro il rubendarismo, gli è che preferiva l'arduo Wordsworth alla maniera verlainiana, l'aspro Kierkegaard all'elegante Renan, senza negare gli scrittori francesi « veramente grandi, che in nessun luogo son molti ».

## Ispanismo poetico

Un bel giorno dedicheremo un raro capitolo alla nostra poesia ispanizzante. Non alludo all'influsso e trapasso di stile e maniera delle varie traduzioni da Lorca e Machado, da Juan Ramón e Salinas, né propriamente mi riferisco ad acquisti e rapimenti più diretti e interiori, come Góngora nel *Sentimento* o il Brasile nel *Dolore* di Ungaretti, o l'andalusismo lorchiano nella lirica sallentina di Bodini che è già un caso estremo. Voglio toccare, invece, qualche esempio di perfetto bilinguismo, cioè di bivalenza di *lingua poetica*.

In tal senso, spagnolo è il cuore fisico e spirituale del libro di Francesco Tentori *Nulla è reale* nella collana vallecchiana « Le Ginestre », diretta da Betocchi e Luzi: un libro che resterà, limpido e trepido segno di un'anima impavida che ritesse

gli arcaici simboli perduti della civiltà occidentale da sedimenti di territori romanzi periferici, come amava Juan Ramón e trasmise ai suoi grandi discepoli. Le due sezioni *Diario de Nuevo México* e *Santiago de Compostela* non sono evasioni in favolose plaghe d'un viaggiatore neoromantico, ma dimore familiari e native di amori, amicizie, spiriti di poeti assimilati nel sangue, dopo se non parallelamente ad annoso esercizio di riduzione in veste italiana: Gerardo Diego (appunto!) di *Ángeles de Compostela*, Pedro Salinas del dialogo intimo con l'amata in *Razón de Amor*, Jorge Guillén del *Cántico* abbagliante e assoluto, il compianto Luis Cernuda del *senso* idillico e cesareo d'amore (e Tentori ce ne offrì un'antologia così trasfusa, tentoriana e cernudiana), Jiménez della Parola divinizzata e animante (ed è tra le più belle traduzioni novecentesche *La Estación total* italianizzata da Tentori nella « Cederna »), Antonio Machado della « poesia cosa cordiale » e della umiltà definitiva.

Rammento la fine di *Este invierno* (c'è una versione dello stesso poeta in fondo al volumetto, ma desidero ricantarmi i versi da me):

« Quest'inverno improvviso, amore, l'anima /  
mi flette a riscaldarmi, come a un fuoco, /  
presso le dolci immagini del tempo / che ci congiunse.  
Soffio il fumo, smuovo / appena la memoria, ecco  
la povera / stampa dei nostri dì — qua tutto è po-  
vero — / si solleva nell'aria, con le foglie, / con  
il sole festivo, il volo lento / delle sere autunnali;  
sopra i vetri / si disegna quel cielo, dietro il vento  
/ che piega i rami. Amore, ti ricordi / le rose  
che t'offrivo? Non conservi / le ore, in cui i poeti  
leggevamo, / del tuo cuore nell'intimo? Son cose,  
/ umili, io so, piccole, ma soavi, / a misura del-  
l'anima, ed in luce / segreta del ricordo, misteriose »

Versi impregnati delle più fini essenze di *Soleladas* di Machado, al quale subito dopo s'indirizza una *Lettera* poetica, che è un saporoso intarsio di motivi di *Campos de Castilla* e di *Nuevas Canciones*; eppure la figura del cantore della Castiglia si profila nitida e autonoma dai suoi stessi versi ricreati, ridonati:

« E restano violette? Le figure / del mondo,  
chiare, lente, che incantarono / i tuoi giorni col

loro sguardo fondo, / non intere morirono. E dal cielo / luce sognante cala sul paesaggio / povero che mirasti; ecco, le acacie, / la nube, il sole tra la pioggia, l'acqua, / illuminano i campi; primavera / e autunno in lor fedele umile stile, / che così dolce è al cuore e alla memoria. / L'anima tua non sparve; arde nel fuoco / debole e puro della sera, parla / con la noria dell'orto, si delinea / dietro l'onde di vigne e d'orizzonti / bruni di querci. Come nel tuo verso / azzurro il monte guarda, tocca il pioppo. / Tutto in sé ti conduce, tutto è un'eco / della tua voce, e specchia le tue immagini, / copia il tuo gesto grave, e guarda attonito / il tuo passo romito tra le stelle ».

Sembra l'esito giusto e fatale in altra anima dell'appello machadiano, ai « pioppi del Duero », ai « campi di Soria », ove dice loro: « conmigo vais, mi corazón os lleva » e « !Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria! ».

In questo crepuscolo epigonale di sogno e di memoria si consuma la lirica di Tentori; non poesia crepuscolare, ma ultimo raggio di certezza attraverso i velari e i filtri della più felice stagione della poesia spagnola ed europea, indovinata tra i suoi fuochi estinti, dove le domande si assolvono in un vibrato ultimo firmamento. Il tono elegiaco si accentua nell'altra parte spagnola, *Santiago de Compostela*, scritta in italiano; e le due lingue sembrano sono reversibili, a tal punto che non si altera la grana della parola, la curva del verso.

È un tentativo, qui, di resurrezione della città prodigiosa con le parlate dell'*Angelo*, del *Tempo* e delle *Cose*, in aria di deserto e pietà rammemoranti l'oltremondo presente di Rilke e Luzi. Torna il viandante machadiano nel penultimo sonetto a scrutare le magiche vestigia del passato. Conclude la serie l'ultimo sonetto in un « palpito » di speranza nuova:

« Un campanile innalza ancora in sogno / rami di suono, rintocchi di foglie, / dove in soffio trasporta petali e gemme / la fonte, l'usignolo della notte. // Vibra per ali l'ombra, il cielo accoglie / smorti fulgori, la città declina / tra un balenare di lagrime e d'addii / che il vento sperdea sulla valle. // Strade percorse in ansia; labirinti / noti,

che un fumo disegna nel folto / di ciò che si ritrova, che si perde... // Solco della memoria, come affondi / nella terra dell'anima! Un palpito / si scioglie, s'invola libero ».

La parlata dell'Angelo si chiude con un cenno di pietà:

« La pietà / è la finestra protesa nella notte / che supplica altre vite abbandonate / sul suo *bordo a sperare* ».

Questo « bordo a sperare » sembra coincidere col « bordo scintillante » di Vittorina Papi nella lirica finale di *Girasole* (edizione accurata di Benedetto di Pescia, con disegni di Bonghi):

« Poter essere già una conchiglia / poter essere / toccati dal mare / essenza del vuoto / chiusi nel canto / partecipi ancora / al *bordo scintillante* ».

Ma il verso epigrafico, agonicamente inciso, di Vittorina è interamente distinto e allarmato, come altro è il suo ispanismo, riaffiorato a una stretta vitale, e reso essenziale, scheletrico nelle sue tinte e affetti: grafico della verità nell'infanzia che si ripresenta ed esalta l'estrema scintilla. Guillén che le fu maestro e amico negli ultimi anni ne definisce il verso: « ... tutto è concentrato in pochissimi elementi che riattivano con precisione, con limpidezza, con tenerezza, qualcosa che fu profondamente vissuto e ha acquistato più vita nella memoria ».

E guilleniana è, in certa guisa, l'essenza di questo canto, la purezza della prossima clausura in una nicchia d'armonia, dove abbia a filtrare quello scintillio di vita, come una bava d'immortalità insoluta. Montaliano, lo scatto esistenziale della immagine singolarizzata: la conchiglia, il girasole, la bambina impazzita, il carnevale... Anche qui è rivelatrice la sezione castigliana con nove liriche e due prose. Sulla genesi si guardino le *Note* di Laura e di Roberto Papi, dalle quali trascriviamo: « ... la parola di Jorge Guillén... Una presenza quasi magica, questa voce spagnola... portata qui... su questi trepidi impreveduti sussurri; magica, certo, se si pensa ch'essi son nati in una imperativa ricerca di ricordi e dunque anche di quelli dell'infanzia e perciò tutt'uno con quelli di una Spagna (in questi ultimi anni da lei tanto vagheg-

giata, sognata) dove Vittorina aveva, per sorte del caso, ricevuto i natali e trascorso i primi anni di vita».

Non so se Vittorina avesse meditato anche Lorca (e Salinas), ma è certo in lei un paese interiore ispanico nella luce e nel colore acuiti al loro estremo, quasi riserva lorchiana per un immemorabile viaggio, donde la terra ritrovata si fa emblematica in esatti e violenti chiaroscuri, in scarnite stilizzazioni:

«razzo di carnevale... spavento di vita» (*Madrid*); «Cielo della mia infanzia... di due colori: / arancio e azzurro ghiaccio» (*Dicembre*); «la paura / e la gioia dei Re Magi» (*Carrera San Jerónimo*); «struggimento / dell'assente presente» (*Spagna*); «una grandezza / che il lungo tempo ha scarnito»

(*Il viaggio*); «rientrai in un grembo poderoso» (*Ritorno in Spagna*).

Cenni di canto superiore in due liriche (e la prima quasi d'impennata hölderliniana) di morte interamente dominata nella «benefica legge», in quella «pennellata generosa», come se il fato le avesse imposto un esatto numero di parole:

«*Mattino*. — Cavallo che galoppa / il muso contro il petto, / così l'inizio del giorno. / Le rondini / messaggi e bandi / strisciano in cielo, / vibrante è il sole / e il verde. / Non più memoria / se non di futuro, e una sola / benefica legge»; «*Tutto a colori*. — Ritratto della vita / tutto a colori. / Dove sono andati / il nero / il viola / il rosso fuoco? / Una pennellata / inconscia / generosa / a tutto».

ORESTE MACRÍ

## LETTERATURA AMERICANA

### Grottesco e assurdo: da Heller a Goodman

*Catch 22* è stato indubbiamente uno dei libri più fortunati degli ultimi anni negli Stati Uniti; accanto a Salinger, a Golding e, in minor misura, a Updike, anche Jopsch Heller ha finito per qualificarsi come scrittore rappresentativo di un gruppo abbastanza omogeneo, e in grado di rivolgersi particolarmente a un pubblico ben definito, formato in grande prevalenza di giovani. A narratori come lui, la generazione formatasi nel dopoguerra ha chiesto un certo tipo di impegno, analogamente a ciò che si era verificato nel corso dell'altro dopoguerra, quando, già prima di arrivare a un *Addio alle armi*, aveva fatto la sua comparsa il Cummings di *The Enormous Room*, per tacere, poi, di Dos Passos. Si era trattato allora di una certa generazione che aveva scorto nella guerra «giusta» e missionaria uno scopo preciso, un dovere di assolvere: persino Dewey aveva ammesso che la guerra redentrice si poteva combattere lecitamente, ponendosi anzi come necessaria. Il risveglio era venuto dopo, e la lezione

aveva significato che non esistono guerre giuste, ma soltanto stragi e sopraffazione, ove la dignità e il significato dell'individuo e della vita umana vengono violentati.

Nel secondo dopoguerra la crisi si è rivelata più totale e più crudele: essa ha messo in luce l'inconsistenza di ogni predicazione, l'illusorietà di qualsiasi crociata; dimenticati gli ideali per i quali la guerra antinazista era stata pur combattuta e vinta, essa ha proiettato miserie e asprezze del conflitto sulla ambigua condizione umana affiorata attorno agli Anni Cinquanta, fino a saldarsi, più avanti, con le teoriche dell'assurdo presentatesi alla ribalta, non soltanto negli Stati Uniti, negli ultimi due lustri. In questo senso, sussiste uno stacco già netto tra libri come *Il nudo e il morto* di Mailer e *Catch 22* di Heller, pur se entrambi ci appaiono come ricostruzioni a posteriori, nelle quali la guerra vale quale riferimento pretestuoso, come angolatura necessaria per un complesso lavoro di demistificazione, cosicché lo sfondo — per Mailer e per Heller un'isola — altro non è se non la rappresentazione di un mi-

crocismo e, nella fattispecie, riproduce le strutture stesse della società americana.

Ci sembra opportuno fissare una simile premessa rivolta al lettore italiano che affronta oggi la versione del romanzo di Heller, pubblicata da Bompiani col titolo *Comma 22* ad opera di Remo Ceserani; il libro, infatti, ad onta del suo apparente disancoramento da una realtà individuale, si rivolge ad un pubblico per il quale il discorso suona familiare. Quale che sia la collocazione, dunque, *de America loquitur*. Il rebus comincia dal titolo, che in ogni caso non si sarebbe potuto tradurre letteralmente. *Catch* equivale, in linguaggio colloquiale, al nostro colloquiale «trucco»: *this is the catch* significa quindi «questo è il trucco». Il gioco di parola vien reso possibile nel romanzo dall'esistenza di un articolo militare, secondo il quale un pilota ha diritto all'avvicendamento dopo un certo numero di voli di guerra. Senonché un superiore zelante non rispetta affatto il regolamento, e siccome il regolamento se lo fa lui stesso, ne deriva la germinazione di un articolo, di un comma-spettro, l'ipotetico *Catch 22*, che risulta in effetti una turlupinatura, e quindi un trucco, il «trucco 22». Un chiarimento poteva forse venire dal dialogo tradotto nella versione italiana a pagina 88, che, se reso letteralmente («Questo è il trucco», invece del piatto «Questo è il significato del comma») avrebbe illuminato il lettore. Così come stanno le cose, l'equivoco rimane. (Insieme ad alcune oscurità. A pagina 125, una nota avrebbe spiegato al lettore una allusione misteriosa — «Come Miniver Cheevy, era nato troppo tardi...» — insegnandogli che si tratta del personaggio di una memorabile poesia di E. A. Robinson. Non si comprendono parimenti certe forzature di tono, come «*he did not mind*» tradotto «se ne fregava» a pagina 91; per tacere di qualche svista veniale su termini tecnici: a pagina 106 *reserve officers* risolto con «ufficiali di riserva» invece che con l'esatto «ufficiali di complemento»).

Sta di fatto che, proprio come era accaduto nel caso di Cummings, qui Heller riproduce la distorsione di valori e l'assurdo della condizione in cui vengono a trovarsi i suoi personaggi sul piano del

linguaggio, ricorrendo a uno stile nel quale l'elemento colloquiale e popolare viene manipolato con un continuo virtuosismo per così dire fonemico, una cui indagine analitica svelerebbe tutto il sottile gioco di progressioni, di incastri, di allitterazioni, fino alla costruzione di una sorta di *nonsense* che ci riporta, nella sua deliberata incoerenza spinta fino alla giuntura sintattica, a soluzioni rese popolari da Ionesco:

«Ma di che cosa diavolo stai parlando?».

«Sto rispondendo alla sua domanda, signore».

«Quale domanda?».

«Allora dimmi quel che diavolo intendevi, bastardo che non sei altro, quando hai detto che non avremmo potuto punirti», disse il caporale che era in grado di stenografare, leggendo nel suo blocnotes.

«Benissimo», disse il colonnello. «Allora che cosa diavolo intendevi?».

«Io non ho mai detto che non avreste potuto punirmi, signore».

«Quando?» chiese il colonnello.

«Quando che cosa, signore?».

«Adesso stai di nuovo facendomi delle domande».

«Sono mortificato, signore. Temo proprio di non aver capito la sua domanda».

«Quand'è che non hai detto che non avremmo potuto punirti? Non riesci a capire la mia domanda?».

«Nossignore. Non capisco».

«Questo ce l'hai già detto. E adesso vedi se ti riesce di rispondere alla mia domanda».

«Ma come faccio a rispondere?».

«Questa è di nuovo una domanda che tu stai facendo a me».

«Sono mortificato, signore. Ma non so come rispondere. Io non ho mai detto che non avreste potuto punirmi».

«Ora stai dicendoci quando l'hai detto. Io invece ti sto chiedendo di dirci quando non l'hai detto». Clevinger tirò un profondo sospiro. «Sempre non ho detto che voi non avreste potuto punirmi, signore».

(*Comma 22*, pagine 116-7)

Questo è uno dei casi in cui il grottesco e l'as-

surdo in certo modo si fanno dirompenti e si pongono in termini puramente verbali, anziché fattuali. Ma sin dall'inizio i due elementi appaiono dominanti, ponendosi in contrasto con la struttura sostanzialmente unitaria del libro, legato, se si vuole, o proteso tra due poli reciprocamente gratuiti: la malattia inesistente di Yossarian, uno dei protagonisti e dal punto di vista narrativo elemento di sutura, e la sua fuga nel nulla, verso la libertà indefinita, in un continuum anche spazialmente mutuato quale alternativa rispetto alla definitiva e inclusiva prigionia che l'ambiente in cui egli e i suoi compagni vivono ha fatalmente costruito come una muraglia.

Siamo di fronte, in pratica, a una delle infinite variazioni che, attraverso più di due secoli, nella narrativa di lingua inglese si è tentata sulla inesauribile matrice della lezione picaresca: libri diversissimi nel tono e nella ideologia come questo di Heller e, diciamo, *Augie March* di Bellow sembrano convalidare il giudizio che quella matrice sia ancora lungi dal mostrare usura. In realtà, essa è divenuta ormai soltanto una struttura, un punto di partenza che autorizza e consente tutta una serie di rielaborazioni. Com'è nella tradizione del romanzo americano — e insistiamo su questo punto — Heller vi introduce il simbolo, oltre ad una accentuazione del senso tragico, alla rappresentazione dell'oscillare della vita umana tra drammatico e grottesco, tra comico e assurdo. Equilibrio davvero difficile a mantenere, esposto alla intrusione, cioè, da un lato della caricatura o del gioco macchiettistico, e dall'altro del sovraccarico truculento del *grand-guignol*. È qui che si posson muovere le obiezioni più fondate, ci sembra, a *Comma 22*, anche perché nel suo complesso il romanzo sembra perdere della sua tensione e della sua forza, sino a divenire risaputo e prevedibile, proprio a causa della lunghezza eccessiva. Poco per volta, le situazioni a sorpresa, gli incastri che gradualmente vengon fuori come da un caleidoscopio nel quale le figure sono casuali soltanto in apparenza, finiscono per mostrare la corda, per tradire lo strizzar d'occhio dello scrittore.

Perché *Comma 22* si definisce, a ben vedere,

come un risultato straordinariamente riuscito e sorprendentemente avveduto di letteratura popolare. Quasi a confermare la maturità — e insieme la stanchezza — raggiunta dalla narrativa americana, il libro di Heller contiene in sé tutti gli ingredienti che consentono all'editore di anticipare il *bestseller*, e insieme le astuzie che in certa misura si potrebbero anche contrabbandare per sperimentalismo. Ormai — ma forse ci stiamo avvicinando al punto di saturazione — determinati temi, come quello del rifiuto, della fuga, della non-accettazione si sono trasferiti alla letteratura popolare; con il romanzo di Heller tocchiamo anche una popolarizzazione di quel riferimento ormai buono a tutti gli usi che è appunto l'assurdo, frutto estremo della retorica della massificazione, della incomunicabilità, e via discorrendo. Si veda un caso parallelo e posteriore, il passaggio, cioè, dall'avanguardia al prodotto commerciale, da «off-Broadway» a Broadway, di uno dei più giovani autori di teatro americani, Edward Albee, il quale dalla rottura di *The American Dream* è giunto al prodotto confezionato che è *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* Nella sua conclusione in ultima analisi elusiva o compromissoria, che si risolve non nell'attacco alla società conformista e soffocante, ma nell'allontanamento da questo, *Comma 22* si appresenta ad altri esempi di letteratura ormai legati a una comune retorica, dal *Giovane Holden a Corri*, coniglio di Updike. Quante reincarnazioni ha ormai subito — sarebbe il caso di dire — quell'archetipo che è *Huck Finn*.

Il nodo della scelta, o della non-scelta, dell'aviatore Yossarian nel libro di Heller si coglie, verso la fine del romanzo, nel suo dialogo con il maggiore Danby:

« “ Posso scappare ” .

“ Scappare? ”

“ Disertare. Darmela a gambe. Voltare le spalle a tutto questo maledetto pasticcio e prendere il largo ” .

Il maggiore Danby era indignato. “ E dove? Dove andresti? ” .

“ Potrei andarmene a Roma abbastanza facilmente. E nascondermi laggiù ” .

“E rischiare ad ogni minuto di farti pescare? No, no, no, Yossarian. Sarebbe un'azione disastrosa e ignobile. Cercare di sfuggire ai problemi non ha mai aiutato a risolverli. Credimi, per favore, sto solo cercando di aiutarti”.....  
.....“Io sono un professore d'università con un senso molto sviluppato di ciò che è giusto e di ciò che non lo è, e non cercherei di ingannarti. Non mi sentirei di mentire a nessuno”.  
“Cosa risponderesti se uno dei ragazzi del gruppo ti chiedesse cosa ci siamo detti in questa conversazione?”  
“Dovrei mentirgli”». (Comma 22, pagina 663).

L'atto di accusa mosso indirettamente alla società americana non potrebbe definirsi più chiaramente, e magari anche più schematicamente. La polemica di Heller non si appunta contro il conservatorismo della classe dirigente, ma piuttosto contro l'immobilismo della borghesia, il suo costante rifiuto della scelta, la sua accettazione. Yossarian, però, per quel che ne sappiamo, non sa altro che fuggire, che scomparire con un balzo nel buio, senza che si senta più nulla di lui. Come il protagonista di Updike, egli continua a correre.

Non è allora il caso di scomodare Sterne, e in particolare Swift, come è stato fatto ripetutamente parlando di Heller. Difatti, la carenza di Heller va ricercata soprattutto nella dimensione ideologica; il suo libro sgretola, ma non offre alternative. Egli batte in breccia il vitalismo indiscriminato che per molti lustri ha costituito un dato comune della letteratura americana, la venerazione per un concetto generico e velleitario di virilità, residuo, a ben vedere, decadente e a suo modo dannunziano; la guerra si presenta come il riepilogo della stupidità umana, come l'esito inevitabile di una tendenza all'irreggimentazione, al culto ipertroffizzato dello slancio vitale. Per converso, essa fa precipitare la crisi, frantuma una serie di pseudovalori, rivela in tutta la sua urgenza l'angoscia e lo smarrimento che il vuoto suggerisce. Ma, fatta questa necessaria premessa, ecco che le soluzioni proposte sono poi le stesse dei vecchi eroi hemingwayani. Di Hemingway, Heller ha il compiaciuto indugiare sull'orrore della morte

fisica, del sangue e della mutilazione, e pure l'inclinazione a concludere una propria pace separata con un mondo divenuto intollerabile o incomprendibile.

La retorica del rifiuto, ormai, la conosciamo benissimo. Non ci meraviglia affatto che per Norman Mailer sia *Comma 22* uno dei grandi libri degli ultimi anni, alla pari con *Pasto nudo* di Burroughs. Ma, se si eccettua una frequente e sicura efficacia del segno, un uso intelligente del linguaggio, un ritmo narrativo più smalzato, il romanzo di Heller ci appare come parte di un repertorio che conosciamo ormai anche troppo bene. (Lo si potrebbe, tutto sommato, localizzare con qualche approssimazione inserendolo nel gruppo — abbastanza unitario in certe costanti e quindi anche in un certo manierismo — del *New Yorker*).

Considerazioni non molto dissimili suggerisce un altro libro popolarissimo tra gli studenti o i giovani intellettuali americani, quel *Growing Up Absurd* che Paul Goodman pubblicò nel '60, che uscì in edizione economica nel '62 e che ora l'editore Einaudi presenta in versione italiana — opera di Enza Franceschi Vaccarello — col titolo *La gioventù assurda*. Goodman è, in primo luogo, un narratore fallito, o inaridito. Una quindicina di anni or sono egli sembrò una delle speranze della narrativa americana, e i suoi racconti apparvero nelle collane spregiudicate e coraggiose di «New Directions», accanto ai libri di Hawkes o alle ristampe di Henry Miller. Poi Goodman tentò con dubbio successo il romanzo, e si volse successivamente a questo tipo di saggistica nervosa nel gusto del *pamphlet*, ove, accanto alla polemica con una concezione troppo distante e impersonale della sociologia, si ricorre con abbondanza proprio ad una documentazione fondamentalmente sociologica. Dopo *La gioventù assurda* sono apparse altre sue raccolte, tutte, comunque, nella direzione di questo libro, in una chiave di ormai diffusa e accettata sconoscenza dei grandi miti ufficiali della società americana.

Non a caso uno dei protagonisti di un romanzo di Goodman si chiama ironicamente Horatio Alger: nome e cognome, cioè del romanziere di fine

Ottocento che rese celebre il motivo del cosiddetto « from rags to riches », vale a dire del giovane povero ma industrioso che grazie alle sue doti e alla sua intraprendenza sale rapidamente i gradini del successo e diviene per lo più un grande industriale. Ma già Mark Twain, nel pungente *sketch* che si intitola *Life As I Find It*, ne aveva fatto giustizia sommaria, così come più tardi ne aveva dato una satira efficacissima Nathanel West nel suo *Cool Million*.

La *gioventù assurda* non si avvicina che in parte agli sfoghi di un Mailer o alla beffarda demistificazione di Heller. Difatti, Goodman fornisce continuamente l'impressione di voler ricostruire dopo aver sconsacrato; di tentare di riallacciarsi ai valori che gli sembrano conculcati e sviliti. A un certo momento (pensiamo al capitolo sul patriottismo) si ricava quasi l'idea che tutto si riduca a un problema di semantica politica, o sociologica, o magari psicanalitica. La radice del male, e dunque dell'assurdità che contraddistingue l'educazione della gioventù americana, sta secondo Goodman in un aspetto della società americana che è stato largamente esplorato: l'organizzazione. « L'organizzazione », egli scrive, « si intramette dovunque, indica il modello da seguire in ogni cosa; domina la grande industria, la politica, la cultura popolare; ed è abbastanza forte da assicurare, per il prossimo futuro, una nuova generazione di giovani impiegati conformisti privi di ogni meta elevata e del sentimento di una comunità naturale o morale » (p. 159). Goodman — non è il solo — riprende con un linguaggio più tecnicizzato e in circostanze forse più bloccate la predicazione radicale e « illuminata » che fu tipica degli intellettuali del *New Deal*: pensiamo, ad esempio, alla Mead di *And Keep Your Powder Dry*, che è del '42, come a un punto di partenza ideale per *La gioventù assurda*. Ma — e l'osservazione è tanto ovvia quanto negletta — siamo dinnanzi a repliche un poco scolorite e didattiche di modelli supremi, che si riassumono nei saggi di Emerson e nel *Walden* di Thoreau: là esistono categorie e prese di posizione che valgono come veri e propri repertori, vorremmo dire condizionanti per tutte le generazioni successive.

Nulla di nuovo nella denuncia contro il « sistema », che è, in altri termini, la « società chiusa », lo *establishment*, per usare la parola che in pochi anni ha preso corso anche da noi. Più interessante, se mai, l'ultima parte, anche se risulta la più frettolosa, in quanto si pone il problema della reazione dei giovani di fronte al sistema (evitando il rischio di parlare di giovani genericamente e assertivamente, come si usò fare del primo dopoguerra o teorizzando su una alternativa globale, secondo schemi cui sono ricorsi ancora alcuni ideologi della « Nuova Frontiera »). Abbiamo qui una delle analisi meno fumose del fenomeno che va sotto il nome di *Beat Generation*, considerato dal Goodman « una specie di esperimento-pilota dell'impiego del tempo libero in un'economia di prosperità ». (p. 171). Mi pare che le pagine più persuasive siano quelle in cui Goodman risale per così dire all'ideologia attraverso il linguaggio: in tal modo egli dissotterra le radici autentiche le quali hanno alimentato il mito *beat*, al di là delle manifestazioni più vistose venute alla luce attraverso l'opera dei suoi pontefici, nel senso che egli è il primo a mostrare le caratteristiche effimere e incoerenti del mito stesso in sede letteraria, spiegando peraltro la fortuna e le esigenze che la *Beat Generation* ha confusamente espresso. La « disaffiliazione » predicata dai *beatniks* manca di efficacia, secondo Goodman, perché ha subito un arresto di fronte ai problemi di fondo che davvero affliggono il sistema: non ha saputo, cioè, produrre una reazione altro che irregolarmente e superficialmente, né ha intaccato realtà complesse, in primo luogo quella politica. Secondo Goodman ciò è avvenuto in misura assai maggiore in Inghilterra; negli Stati Uniti la rivolta rimane allo stadio iniziale.

L'assurdità di cui parla il titolo del libro di Goodman, e nella quale risiede la spiegazione di fenomeni che vanno allargandosi rapidamente negli Stati Uniti, dall'insofferenza nei ceti intellettualmente più evoluti all'accentuarsi di fenomeni quale la delinquenza minorile in strati più bassi, risiederebbe nel fatto che non manca — come alcuni sostengono — capacità di comunicazione sul piano dei valori, ma se mai sussiste una inaccettabilità del « messaggio » che viene

comunicato. Goodman tenta un lavoro di recupero, attribuendo quindi alla rivolta non una funzione eversiva, ma radicalmente correttiva delle storture della società americana. Valori assoluti, come il patriottismo e la fede, posson essere preservati a patto di non venir violentati, di distruggere la cultura del « sistema organizzato » per ricostruire su nuove basi il senso genuino della comunità. Goodman scriveva negli anni della presidenza Eisenhower, alla soglia dell'avvento di Kennedy, e forse nel frattempo qualcosa è accaduto, anche se frammentariamente. Ma ciò su cui vale la pena di insistere mi sembra sia il senso missionario che nei giovani intellettuali americani si è tenacemente mantenuto, e che cerca vie nuove per incanalarsi. Penso a uno studente californiano che, alla mia domanda sui suoi progetti futuri, mi rispondeva, con la massima serietà, che voleva contribuire « a salvare il mondo ». Sussistono, voglio dire, delle immense energie potenziali che non devono rimanere allo stato intenzionale.

Dal punto di vista della letteratura, a noi interessa naturalmente sapere come e se energie del genere possano incidere in senso strettamente creativo. Goodman ha l'aria di dire che per il momento una soluzione non esiste, e che lo scrittore partecipa dell'impotenza di una società che non ha più nulla da dire, o, secondo le sue parole un poco antiquate, che « non ispira ». Qui davvero Goodman risulta troppo sbrigativo; in lui parla forse il narratore che non ha saputo realizzarsi, e che crede ormai inevitabile rivolgersi al saggio, alla ricerca sociologica, piuttosto che al lavoro creativo. La stessa nozione di letteratura vien messa in forse, né si tratta di un dato epistodico o isolato: basta prendere in mano la raccolta di scritti di uno dei critici giovani più acuti e intelligenti, Norman Podhoretz (*Doings and Undoings*, New York, The Noonday Press, 1964) per convincersene. Podhoretz è preoccupato del-

l'eccessiva connotazione diciamo significante che prevale nella letteratura dei giovani, della sua insistita ricerca di consapevolezza, e proprio riferendosi a Goodman parla della curiosa situazione di uno scrittore che prepara le armi in attesa che i tempi siano maturi. Egli considera giustamente un altro libro di Goodman, *The Community of Scholars*, più ricco e articolato della *Gioventù assurda*, giudicando che quest'ultimo sia legato a un'analisi della ribellione vista sotto l'angolatura del rifiuto di convenzioni correnti al punto di sfociare in una trasfigurazione del fenomeno che va sotto l'etichetta di « delinquenza giovanile ». D'altronde, gli pare che Goodman finisca per sottovalutare il significato della cultura di massa, postulando un rinnovamento che presuppone in ogni caso la conservazione di una rigida barriera tra quest'ultima e l'« alta cultura ». Il discorso di Goodman — ha ragione Podhoretz — fa centro soprattutto su valori e disponibilità potenziali, e rischia talvolta di divenire dogmatico, predicando una « Verità » astratta ed assoluta. Ma è un fatto che la risposta suscitata da Goodman va considerata di per sé quanto mai significativa sul piano della critica sociale e in funzione della necessaria liquidazione di interessi costituiti. Goodman vorrebbe suggerire delle vere e proprie terapie, osserva Podhoretz, e sbaglia. Ma egli evita la eccessiva drammaticità della denuncia, e anche se talvolta si irrigidisce nella radicalità delle proposte che avanza, ha ragione quando insiste nel non accettare soluzioni di comodo o marginali.

Gli interrogativi rimangono aperti quando si affronta la problematica in chiave letteraria, e forse Goodman non possiede gli strumenti adatti per anticipare delle risposte. La sua intransigenza diviene giudizio sommario; vale la pena, a mio avviso, non secondarlo sulla via della sospensione o del rinvio, ma avvicinarsi con attenzione alle forze in movimento, ai risultati, magari precari, senza attendersi soluzioni a breve scadenza ma anche senza ritenere la questione accantonata.

CLAUDIO GORLIER



## ARTI FIGURATIVE

### Nuovi movimenti alla XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Le novità più clamorose della XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia sono costituite da movimenti denominati neo-dada e pop-art, specialmente in America; nuovo astrattismo di luce e colore ancora e soprattutto americano, ma con possibili agganci anche in Europa; ricerche gestaltiche o di psicologia della forma tipicamente europee; e nuova figurazione. Procediamo per ordine: neo-dada. Questo termine si riferisce soprattutto all'opera di due americani Rauschenberg e Johns i quali, continuando un gesto che era stato di Duchamp e Schwitters dadaisti, hanno integrato alla loro opera pittorica dei frammenti della vita reale come giornali, stracci, fotografie, ecc.; e alla fine dei veri e propri oggetti come un secchio, una gallina e un'aquila impagliate, una scala, bottiglie di Coca Cola, coperta, cuscino e materasso, ecc. Questi oggetti sono: o incollati sulla tela o appoggiati per terra o su una mensola o comunque collocati in stretto rapporto al quadro. La pittura che serve da tramite tra la vita reale a cui gli oggetti appartengono e quella specie di qualificazione artistica a cui il pittore, scegliendoli e, spesso, modificandoli, li ha votati, è del tipo astratto espressionista a cui la precedente pittura americana ci aveva abituato. Come pittura, dunque, non esiste una vera e propria novità: la pennellata, il gestire, la preferenza nei colori, la violenza dei contrasti luminosi appartengono a un gusto ormai collaudato e accettato.

Johns e Rauschenberg, infatti, vengono già considerati degli artisti di transizione rispetto a quelle che sono le conseguenze estreme portate dalle leve dei giovanissimi, al disotto dei trent'anni. Infatti, una volta messa in discussione, come Rauschenberg e Johns hanno fatto, la distinzione tra vita reale e vita dell'arte, tra bello degli oggetti e bello ideale, l'artista non può che diventare colui che rileva e si appropria delle cose della

realtà, secondo i suoi stimoli personali, la sua esperienza e la sua disponibilità. Si giunge così alla vera e propria pop-art o arte popolare (Dine, Oldenburg). Il mondo moderno è pieno di oggetti nuovi, pubblici e domestici, imprevisi e utili che ci proliferano intorno, ai quali siamo costretti a far riferimento continuamente e che finiscono per rappresentare l'ambiente reale nel quale siamo immersi. Oggetti perituri e violenti che si frappongono fra noi e la naturalità della natura; circondati di grandi magazzini, di insegne pubblicitarie, di scatolame e di materiale sintetico, con le loro particolari caratteristiche tattili e visive, abbiamo finito per esser isolati dalle emozioni primarie e dal contatto diretto con quegli oggetti che in passato tenevano stretto il tramite fra noi e la natura. Il bello naturale, sul quale la pittura durante la tradizione tramandataci dall'800 aveva elaborato tutta una sensibilità e un linguaggio, è diventato pura nostalgia e alla fine un ostacolo per entrare in rapporto con il mondo moderno al quale bisogna pure accordare vitalità e l'ipotesi di un valore. E sta proprio agli artisti rompere una convenzione di bellezza e immergersi nel caos del panorama tecnologico che aspetta una qualificazione e un intervento estetici. Molti si sono chiesti se questi americani, mentre presentano su una tela gli accessori per bagno, o mentre eseguono in molle materia plastica un telefono pubblico o una macchina da scrivere, per di più ingigantiti, si sentano in accordo con tali oggetti oppure si sentano costretti, per una specie di sincerità che preclude loro ogni altra strada, a prenderne atto, ma nello stesso tempo a denunciarli. Io credo che la loro operazione sia, per fortuna, estremamente ambigua. Sostanzialmente li amano, ma anche ne sono ossessionati e li interrogano, che è il vero processo umano di apprendimento della realtà nuova intorno a noi.

Accanto a questo tipo di ricerca gli americani ne presentano un'altra su un piano di puro astrattismo, ma che si collega all'esigenza, manifestata dai neo-dada e dai pop-artisti, di scoperta di un

mondo mutato in profondità. Questi artisti con in testa Louis, morto due anni fa, e Noland, in tele enormi si propongono di trovare la struttura di luce-colore che sia in rapporto con gli stimoli visivi e emozionali del mondo d'oggi. Ogni riferimento alla sensibilità atmosferica è abolito e così ogni effetto psicologico privato: colonne di luce colorata ottenute con tecniche personalissime; effetti di luminosità concentriche in equilibrio instabile e sempre rinnovato, cunei geometrici che entrano nel quadro dall'alto composti di strisce di colore duro, impassibile nell'esecuzione, ma fortemente stimolante nell'accostamento.

L'Europa contrappone a queste ricerche la propensione per atteggiamenti quasi scientifici di indagine: nell'ala più tecnicistica di questo movimento non si tratta propriamente di quadri, semmai di quadri-macchinette che ottengono degli effetti cinetici, di luci e di forme in movimento. E il lavoro spesso si svolge non più individualmente, ma in gruppo, in «équipe». È questa un'arte che cerca di fondarsi su dati estremamente semplici, sugli effetti primari della visione quali ci sono stati rivelati dalla psicologia delle forme, riallacciandosi alla tradizione dell'astrattismo classico e del Bauhaus, ma da questi dati ottiene delle combinazioni spesso variate ad opera di motorini nascosti o di magneti. Lo spirito di questi lavori appartiene a una civiltà industriale, meccanizzata, già condizionata dalla cibernetica, dalla statistica e dai cervelli elettronici. I materiali usati sono spesso nuovi metalli o anche materiali tradizionali, ma usati con distacco, spesso monocromi, superfici riflettenti, spessori calcolati, dilatazioni o contrazioni di spazi. È come un alfabeto nuovo che si elabora per opere in buona parte ancora da venire.

Quanto alla nuova figurazione europea, la novità consiste soprattutto in un eclettismo che collega gli stili delle passate figurazioni a apporti nuovi come la fotografia, il cinema e il cartellone pubblicitario. È evidente che la pop-art americana ha compiuto un'operazione molto più radicale per introdurre vocaboli oggettivi nel quadro così non è difficile pronosticare che, nella misura

in cui troverà uno sviluppo, questa nuova figurazione non potrà non tener sempre più conto dell'avventura degli oggetti quale si sta svolgendo soprattutto oltre oceano.

## L'Hourloupe di Dubuffet a Palazzo Grassi

Uno dei problemi più scottanti per l'artista moderno è senza dubbio quello di riuscire a svolgere la sua opera, ossia di concepire il proprio linguaggio come un organismo passibile di sviluppi e, anche, di vere e proprie trasformazioni. Rinnovarsi, non rimanere prigionieri di una formula culturale, di un gesto felicemente collaudato è il bisogno che investe la maturità di ogni artista, talvolta in modi anche drammatici. Un Mathieu ad esempio, che così brillantemente intorno al '52-'54 ha messo a fuoco una tecnica di velocità e di calligrafia, portando l'automatismo a consapevolezza del suo valore liberatorio, è rimasto poi succube delle sue stesse teorizzazioni mentre l'entusiasmo della scoperta, abbandonandolo poco a poco, lo ha portato fatalmente all'accademia di un'azione pittorica ripetuta con stanchezza. E il suo caso non è il solo, anche se appare il più evidente di un rischio a cui gli artisti moderni continuamente soggiacciono. Da questo punto di vista la mostra di opere recenti, '62-'64, di Jean Dubuffet a Palazzo Grassi in Venezia attrae la nostra attenzione per la sua eccezionalità.

Jean Dubuffet esordì intorno al '45 con una pittura delirante e grottesca dove i suggerimenti ingenui del disegno infantile si alleavano con quelli visionari del disegno degli alienati. È la serie intitolata «Métro» e anche «Scene di Parigi»: omuncoli miserabili, eppure dai gesti umanamente esigenti e spiritati, si scorgono appena nell'intrico dell'ambientazione cittadina. Già allora è presente nell'opera di Dubuffet il motivo talvolta ironico, tal'altra quasi demoniaco del «cherchez l'homme», cercate l'uomo, questo granello deformato dall'ambizione antropocentrica, questo folle che appena si distingue sulla crosta terrestre; eppure ha le movenze di colui

che non si rassegna a un ruolo qualunque, a un ruolo in armonia con la radice materialistica del mondo, rocce, pietre, fili d'erba, polvere. L'uomo si agita, soffre, aspira a una supremazia, mentre è sommerso dall'infinità del cosmo e dal suo stesso terrore cosmico. Dubuffet umiliando l'uomo della tradizione classica, l'uomo centro dell'universo, è mosso certamente da motivi polemici verso la cultura idealistica, ma nello stesso tempo agisce in vista di un recupero esistenziale della situazione umana.

I suoi personaggi rivelandosi nella loro dimensione accessoria e nelle loro deformità suscitano tutta la sua simpatia proprio in quanto si manifestano per quello che sono: creature nel senso medioevale e carnale del termine. In paesaggi da lupi, in visioni di gelo e di squallore, su itinerari da ere geologiche l'omuncolo è sempre presente, sempre in cammino, sempre che cerca di venirne fuori, di trovare una sua stabilità. Ma l'ultima cosa che Dubuffet è disposto a concedergli è proprio un momento di requie, un posto sicuro. Attraverso una moltitudine di tecniche e di cicli pittorici, ognuno corrispondente a un'invenzione precisa di immagine in cui venga compendiato questo rapporto tra l'uomo e il mondo, Dubuffet rinnova continuamente il suo lavoro. Lo abbiamo conosciuto in passato come inventore degli assemblages, delle texturologies o studi di tessuti della natura nei quali si è portato al limite di un informale non figurativo, oggi lo troviamo inventore del «puzzle» in questo notevolissimo ciclo dal titolo L'Hourloupe. Questa parola non ha senso nel vocabolario francese, è una parola assurda che forse echeggia *tourloupiner*, *turlupinare*. Il

quadro è una superficie sulla quale si distende, cingendone spazi freneticamente lobati, una grossa linea di contorno. Il quadro viene completamente invaso da questa linea in un movimento ininterrotto. L'effetto è di un dinamismo esasperato e irresolvibile poiché tutto quel brulicare di sagome giustapposte giunge ai bordi del quadro e vi resta come inchiodato. Attraverso una particolare colorazione, il «puzzle» prende una parvenza di ordine, suggerisce al suo interno delle immagini, ora in un modo, ora in un altro poiché il puzzle si presenta alquanto illusorio e ambiguo. Si distinguono figure, ma parti di esse sono forse paesaggio, parti puro sberleffo: all'improvviso spunta un cane o una vecchia o una grossa pietra. Chi può dire?

La figura umana è stata liberata dall'incombenza materica delle opere precedenti, dall'incalzare informale della polvere, della lordura, del vegetale e del minerale. Ma adesso appare altrimenti prigioniera di se stessa come folla, come moltitudine: la bellissima gamma inedita dei colori in penombra — un'illuminazione sulla preziosità del banale — il dinamico tratteggio rosso e blu dominante in questi quadri, sono solo un inganno e una beffa supplementare. I quadri precedenti sembrano affondare, rispetto a questi, in una specie di quiete spopolata. Qui, su un fondo scuro color lavagna i bianchi spiccano come uno stato protratto di insonnia collettiva. La *turlupinatura* è evidente: mutando tecnica, rinnovando l'invenzione, Dubuffet ha solo apparentemente rischiarato la sua visione dell'uomo: in realtà è penetrato ancora più addentro alla sua costituzionale smania di esistere.

CARLA LONZI

## TEATRO

### *Il confidente*

Erede della tradizione classicista, il teatro francese con il ruolo del *confident* aveva introdotto un personaggio di comodo, capace di esteriorizzare i sentimenti, spiegare, meglio che nel soli-

loquio, le ragioni interiori dei personaggi centrali. Diego Fabbri reintroduce questa figura del *confident* fuori da ogni metafora, facendone l'asse centrale di un dramma, riflettendovi le sue ansie di commediografo insoddisfatto della finzione scenica e desideroso di aprire il suo teatro alla

quotidiana realtà di tutti i giorni mettendo a fronte la verità con la verosimiglianza, in un contrasto nuovo, drammatico. Il confidente diviene il personaggio stimolo, il punto di collegamento tra scena e platea, il fine dicitore di una rappresentazione moderna, in cui la finzione si deve perpetuamente poter confondere con la realtà.

Procedendo in un teatro già dialetticamente aperto a questo scambio di apporti, teso alla dialettica del teatro nel teatro (*Processo a Gesù*, ad esempio) e alla rappresentazione dell'inquietudine di una società che sente il bisogno di celarsi proprio quando la verità è avvertita come bisogno di comunicazione (*Ritratto di ignoto*), Diego Fabbri con *Il confidente* tenta la sperimentazione di un diverso conflitto, rovesciando la concezione pirandelliana, nelle impostazioni, ma finendo con il rimanervi allacciato per quell'inversione di ruoli, che spesso condiziona ai risultati le nostre stesse intenzioni.

Se Pirandello confondeva i suoi personaggi con gli attori solo in un moltiplicarsi di specchi, di luci riflesse e di apparenze, tutto chiuso in una struttura drammatica, consolidata al punto da costituire — platea e palcoscenico — una finzione dentro la platea più ampia, Fabbri propone una tessitura aperta, con ampi squarci che costituiscono un richiamo alla verità; dove l'attore, interprete del ruolo del confidente, sollecita l'improvvisazione del pubblico, apre un colloquio tra il vero e l'immaginario, quasi a creare un nuovo tipo di *collage*, trasferendo l'esperienza figurativa al teatro.

Derivazione diretta del teatro *happening*, *Il confidente* di Fabbri può definirsi un compromesso tra le esigenze di un teatro scritto e di un teatro improvvisato. Continuando nell'esempio pittorico, una tela di Burri, nella quale le zone bruciate corrispondono all'affacciarsi degli spettatori (la realtà) sul palcoscenico. La parte scritta — anche nella finzione di una *confidenza* del pubblico, realizzata con la strutturazione di più storie drammatiche — resta il perno fisso attorno a cui si muove la commedia; l'altra qualche volta si svolge in una certa direzione, qualche altra langue per mancanza di spettatori-recitanti, insomma costituisce l'imprevisto, l'esperimento, appunto.

In fondo, l'aver avvertito questa esigenza di espressione nuova è riprova di un sentimento del tempo assai forte nel teatro di Fabbri, il riflesso dello stato di disagio e di crisi che lo spettatore contemporaneo avverte per un teatro di intrigo che non risponde più alle sue esigenze concrete. Si ripete, in sostanza, anche per il teatro quel che si è avvertito nel cinema là dove si è esasperato il dissidio tra *cinéma-fiction* e *cinéma-vérité*. Ma avvertire una crisi non è sempre suggerirne il superamento. In ogni caso tra la finzione e l'*happening*, Fabbri ha proposto una soluzione temperativa che, esprimendo questa ansia di rinnovamento, accogliesse, in un'opera rinserrata nella sua conclusione drammatica, l'eco di voci nuove, di una vita non soltanto esibizionistica, ma consapevole, certa. Ma la dialettica pirandelliana che è *oramai* nel pubblico, ne ritarda l'esecuzione. Difficilmente i casi delle tre donne (attrici) salite dalla platea a portare drammaticamente i loro scontri nervosi, le loro gelosie, i loro dubbi, consentiranno di sottrarsi al fascino di una rappresentazione suggestiva e faciliteranno gli apporti spontanei. Anche se è apparsa evidente la fragilità ideologica del conflitto, tuttavia la rappresentazione così sapientemente condotta, era lì, evidente, a scoraggiare quella stessa confidenza che si reclamava. E il fine dicitore — il confidente — finisce, con le battute futili, gioviali, troppo spesso scherzose, coll'allontanare il senso immanente di una ricerca di verità che, al tempo stesso, si reclama e si respinge.

Al di là delle intenzioni di Fabbri, la convenzione scenica, per un attimo squarciata, si ricompone in unità espressiva. L'adesione a esperienze diverse traslate nella scena drammatica, non può prescindere — sembra — dal concetto stesso di rappresentazione, cioè di accadimento costante; forse il cinema con la sua drammaturgia definita dal montaggio, è in grado di risolvere il dissidio di una improvvisazione. (Lo stesso jazz, del resto, tende a risolversi in esecuzioni concertate). Quando Jean-Luc Godard fa parlare il filosofo Brice Parain in *Vivre sa vie*, o Roger Leenhardt in *La femme mariée*, inserendo l'improvvisazione nel contesto drammatico, opera in maniera diretta, intro-

duce una diversa verità nella sua verosimiglianza.

A Fabbri, in ogni caso, premeva affrontare, con un'opera, una esigenza che avvertiva irrinunciabile. Più volte nei suoi scritti e nei suoi discorsi sul teatro, rilevando questo diaframma tra pubblico e scena, aveva fatto sua questa urgenza popolare di riportare il teatro al pubblico. Il personaggio del soldatino, che sale sulla scena per un improvviso bisogno di reclamare la distruzione dell'intrigo, assume quel ruolo nuovo che il *Confidente* sollecitava: aprire la convenzione teatrale ad un concretismo che non può più oltre andare disatteso.

### Agamennone

L'*Agamennone* occupa un posto particolare nella opera dell'Alfieri, costituisce praticamente il prologo all'*Oreste* e il monologo finale di Elettra (« In Argo un giorno, spero, verrai vendicator del padre ») in tanto conclude l'opera, in quanto preannuncia una punizione certa, per l'orrido crimine di Egisto. Derivato da Seneca, l'*Agamennone* di Alfieri, s'è detto, non poteva non risentirne la più sottile impostazione psicologica rispetto alla tradizione tramandataci dalla leggenda, ripiegando sulla ambigua definizione dei caratteri dei personaggi. Il protagonista dell'*Agamennone* diviene in Alfieri Egisto; tutta la attenzione è per questo personaggio complesso, sottile, ambiguo che praticamente ribalta il senso della tragedia classica e riconferma nel secolo dell'Illuminismo la ricerca umanistica. Egisto e Clitennestra derivano dalla logica razionale il loro crimine; la passione stessa viene trasferita dialetticamente, si affacciano il dubbio e la incertezza, mentre la ragione costringe ad agire conseguentemente. (« E tuo non fu il consiglio? Amor te 'l diè, timor te 'l toglie. Or via, / poichè pentita sei, piacemi; e licito / io almen morirò del non saperti rea »).

Il ritratto di Agamennone è un ritratto indiretto. Il suo carattere, la sua malinconia, la sua forza, il suo dolore sono intravisti di riflesso, sono narrati in controluce da Elettra, da Clitennestra, da Egisto. In questa tragedia che Alfieri ha rinnovato anche nella struttura eliminando nunzi,

confidenti, servi, abolendo il coro che assolveva il ruolo del commento, sono i personaggi stessi che si completano vicendevolmente, si spiegano, si definiscono. Clitennestra spiegando il suo dolore per la morte di Ifigenia, metterà in luce un lato crudele di Agamennone, inflessibile re; Elettra evidenzierà la sua tenera e paterna sollecitudine; Egisto ne accenderà i lati in penombra, forse calunniando, infangandolo con la sua sottile abilità dialettica. Agamennone esce da questa tragedia con i tratti solenni di un eroe solitario, chiuso, maestoso nella sua forza, più evocato che rappresentato e, fuori scena, con il grido « Oh tradimento!... Tu, sposa?... Oh cielo!... Io moro... », cessa la sua esistenza che grava su ognuno dei personaggi, con forza premonitrice. « Deh! vivi, Oreste, vivi: alla tua destra adulta / quest'empio ferro io serbo. In Argo un giorno / spero, verrai vendicator del padre »: le ultime parole di Elettra chiudono il dramma con una speranza, che è vendetta e sentimento di giustizia al tempo. La tragedia conclude sulla scena, ma continua nell'animo della spettatore, ammonitrice. Egisto — compiuto il delitto per mano di Clitennestra — si erge in tutta la sua violenza; gettata la maschera appare nella sua verità di vendicatore della stirpe di Tieste: « Or d'Argo il re son io. Ma troppo importa, / più assai ch'Elettra, il trucidar Oreste ».

Il personaggio è chiaramente strutturato nella sua subdola ambiguità, tra il male e il bene. Alfieri ha intessuto attorno a lui fatti umani — l'amore, l'esilio, il dolore — che lo tolgono dal mito, facendo della vendetta un movente apparentemente secondario. Se Elettra scorge nel suo animo, oltre le pieghe dell'apparenza, l'aspetto più sordido (Oh ciel! che parli? / D'Egisto i pregi? Ah! / tu non sai qual sia / d'Egisto il core), lo spettatore all'inizio è portato a provarne comprensione e pietà soprattutto per il lato umano che lo differenzia da Agamennone (...a me, dia ria fortuna / misero gioco? a me, di gloria privo / d'oro, d'armi, di sudditi, d'amici?), la sua viltà si evidenzia battuta per battuta; se l'amore di Clitennestra ha giustificazioni, quello di Egisto si rivelerà una mistificazione diretta ad attuare il suo disegno di vendetta. La « folle passione » per la regina

ha una sua ragione umana; la lontananza dell'uomo, il dubbio (ma... s'ei... più non visse?) e il ricordo della crudele decisione di sacrificare la figlia Ifigenia a Diana giocano a favore di questa analisi dei sentimenti condotta da Alfieri con una spietata e moderna consequenzialità.

La modernità dell'*Agamennone* è proprio in questa misura umana che ha saputo dare ai personaggi, in questa demistificazione che accende di verosimiglianza gli antichi fatti, le leggendarie imprese di eroi lontani ricondotti in vita nell'età della ragione.

Mettere in scena *Agamennone* è cosa ardua proprio per i molti pregi della tragedia. Al rigore del verso di Alfieri, della essenzialità dell'endecasillabo in una azione scarna di gesti, stretta com'è attorno ai personaggi, deve far riscontro una sobrietà stilistica, una scena semplice che polemicamente contrasti con tutta la cartapesta del teatro secentesco. Renzo Giovampietro che ha curato anche la regia e Gianni Polidori che ha disegnato una scena esemplare, hanno impostato l'opera con rigore e semplicità. Più come regista che attore — il suo Egisto non ha avuto la forza sottile, il carattere nuovo, contraddittorio, crudele — Giovampietro ha mostrato di aver assimilato la lezione di Alfieri, muovendo con geometrica esattezza al cuore stesso del rinnovamento che il teatro del 700 operava nella scena italiana.

## *Dopo la caduta*

*Dopo la caduta* di Arthur Miller ha la dimensione di una biografia critica di estremo interesse proprio perché si svolge nell'ultimo trentennio della storia americana negli anni brucianti durante i quali quella società si è andata definendo dal « New Deal » roosveltiano alla « Nuova frontiera » di John F. Kennedy. È una biografia particolarissima, spesso amara, che riguarda da vicino tutta una generazione precocemente maturata che ha vissuto sulla propria pelle il dramma dell'intolleranza, la speranza del socialismo, la grande delusione di scoprirsi — dopo il filtro delle positive esperienze — ancora una volta isolata e incapace di comprendere e amare.

In questo spaccato moderno l'analisi di Miller può anche (ma non necessariamente) essere autobiografica, può intendersi come espressione di un particolare stato d'animo di delusione e di incertezza, che richiude una speranza, imperiosamente aperta dal passaggio di Kennedy. « Nonostante il mio amore, li ho abbandonati tutti e traditi e consegnati senza batter ciglio alla rovina e alla morte! Per poter vivere io! » Quentin — il protagonista del dramma — così conclude la sua disperazione, seguendo dappresso un lungo itinerario della memoria, un esame di coscienza in cui genitori, amici, parenti, estranei, tutti si affacciano in una mobile visione del mondo a tessere un ritratto difficile. Esame di coscienza messo in moto dal meccanismo della memoria e della commozione, durante una visita in un ex campo di concentramento tedesco: « geografia informe, plastica, come un magma lavico, nella quale, come nella lava si aprono avvallamenti e anfratti. La mente non ha colore, ma le sue memorie brillano vivaci sullo sfondo grigio del suo panorama ».

Personaggio pieno di dubbi, di incertezze, di incapacità, ambiguo se si vuole, anche nella sua confessione, Quentin ha una dimensione concreta se lo si rapporta alla società americana e al suo bisogno di rompere la tendenza all'isolamento, di confermare le nuove posizioni raggiunte.

Il lungo vento di follia del maccartismo è la parte del dramma che più convince: amici che non si parlano più; che si denunciano per salvarsi dall'accusa di progressismo. La disperazione di una solitudine che si rinserra perché il sospetto, la paura sembrano riprendere il sopravvento è sempre intrecciata con ricordi privati, con gli affetti familiari che non hanno saputo dare tutto ciò che si richiedeva, con gli intimi dissidi con la moglie che si rifiuta di accettare ciò che un certo egoismo tradizionale le impedisce ormai di comprendere.

*Dopo la caduta* è tutto in questo doppio raffronto tra la vita privata e la vita degli altri. E i ricordi di una infanzia infelice, di una madre autoritaria, della crisi economica, dei suicidi a catena, sono come scatole cinesi, una dentro l'altra, a costruire

una vita che è testimonianza cruda, cinica, dolorosa di una età difficile. Miller con *Dopo la caduta* vuol darci una precisa testimonianza del suo tempo e con essa l'espressione di un sentimento di colpa universale, del quale siamo tutti partecipi. «È lecito, è giusto non sentirsi in colpa per l'azione di un altro?» Eppure qualcosa di questa vasta sincerità non convince; c'è nella confessione come il bisogno di voler dare una giustificazione e una risposta, quasi una volontà di assolvere nello stesso momento in cui si condanna. Le ragioni addotte a spiegare un comportamento; la situazione difficile dentro la quale si è maturati, lascia il sospetto della ricerca di un alibi. È il limite della commedia ed il vero aspetto ambiguo del dramma, più sottile di quello che si è voluto esprimere nello stesso personaggio principale. I rapporti con Maggie non sono mai completamente sinceri. Maggie è vita, incostanza, capriccio; ma è soprattutto un essere umano che nell'incontro con gli altri dà tutto, concede compiutamente se stessa, senza riserve, senza incertezze. Quentin è offeso da questa partecipazione totale; ne è umiliato ed umilia; esaspera i contorni difficili, contribuisce alla distruzione anche fisica della donna, perché sostanzialmente la respinge. Ma il richiamo al peccato universale — dopo la Caduta — non può servire ad affermare la tesi di un fatalismo inesistente, che soffoca il nostro libero arbitrio e pone la soluzione che lava o condanna tutti, fuori dalla storia.

Così nella conclusione *Dopo la caduta* rischia di ripiegare verso una sospensione di giudizio proprio quando la materia cerca di universalizzarsi verso l'auspicio di una speranza: «mi sembra soltanto che sia possibile ... forse ... non avere paura...».

La commedia, in ogni caso resta espressione dell'esperienza di un intellettuale testimone del proprio tempo, maturato attraverso un periodo particolare. Aperta alla confidenza l'opera di Miller rompe la struttura tradizionale, si ricomponne brano per brano nel lungo viaggio della memoria, richiamando alla mente avvenimenti memorabili e avvenimenti usuali, in un'alternanza di attese deluse, di speranze, di scatti improvvisi. Troppo giustificata per accettarsi come confessione autentica, è in ogni caso testimonianza di un rigore intellettuale che anche attraverso l'autocritica, cerca di richiamarsi ad una solidarietà, che anche nella solitudine sente il bisogno degli altri.

Questo lento itinerario nella memoria ha suggerito al regista Zeffirelli una scena mobile, dove alla *informe geografia plastica* è stata sostituita una razionale suddivisione degli spazi. Luci e penombre aderenti alle piattaforme stilizzate che una invisibile macchina solleva e affonda creano una tensione particolare e una atmosfera onirica. Dentro la quale la recitazione di Giorgio Albertazzi, così ricca di colore e di amore, sembra prolungare la testimonianza di uomo consapevole, che già notammo nel suo ultimo Amleto.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### Speranze nella musica nuova

Sono 40 anni oramai che siamo in cima a questo osservatorio per sentire quel che accade nel mondo della musica. Tutta una vita se a questi 40 aggiungiamo gli anni impiegati per metterci al passo degli altri e cioè gli studi, le letture, le ricerche nelle sale delle biblioteche, la corsa verso la luce delle esecuzioni vive, sempre con l'intento di

avvertire il movimento della musica: perché la musica, in fondo, altro non è che movimento. Cogliere nella interpretazione l'adeguamento della opera del passato alla sensibilità di oggi, nell'opera di oggi il riflesso della vita che procedendo si trasforma; abbiamo camminato con essa e forse per questo ci sentiamo come 50 anni or sono sempre pronti a raccogliere le voci di anno in anno diverse, variazioni di temi antichi o recenti,

a volte balenanti di luce nuova, spesso inquadrate pesantemente nelle espressioni uniformi della moda, della convenienza, dell'opportunità; eppure la speranza non ci è venuta mai meno come quando, giovinetti, nel linguaggio di Wagner avvertivamo, inconsciamente, la fonte di nuovi linguaggi, e nelle opere amate dei classici e dei romantici non già un richiamo al conservatorismo ma un impulso alla rivoluzione. Speranza di che cosa? Che appaiono le opere capaci di esistere, di resistere, di restare. Non è speranza da poco codesta ed è facile immaginare le delusioni accumulate in tanti anni: tuttavia ci è stato di conforto constatare che spesso musiche, a prima vista negative, contenevano gli elementi per la continuazione di un discorso, ovvero tamponavano definitivamente un discorso malamente iniziato; in ambo i casi quelle musiche avevano esercitata una funzione: utilissimo perciò il loro ascolto. In altri termini in cima al nostro osservatorio non eravamo in agguato come i cacciatori pronti a sparare contro gli uccelli di passo, ché anzi di essi facilitavamo il viaggio confortandoli con la nostra attenzione e le nostre osservazioni: quanti, sparando loro contro e credendo di averli uccisi, non se li sono visti ricomparire davanti più vivi che mai? Ed è logico perché i fucili di quei cacciatori non hanno che cartucce a salve: fanno chiasso solo nel momento dello scoppio e tutti dimenticano presto l'innocua fumata e il sordo brontolio.

Ebbene, a conclusione dei molti festivals che si sono svolti qua e là nel mondo, e che abbiamo ascoltati direttamente o attraverso le registrazioni opportunamente conservate, ci piace dire, in contrasto con le voci lacrimevoli di numerose Cassandre, che qualche cosa sta accadendo: segni appena percettibili per quanto si riferisce al costume, dimostrazioni evidenti, per quanto riguarda alcune opere che sono arrivate finalmente al di là del conformismo tipico dei nostri tempi.

Fermiamoci per prima cosa al costume che ha grande importanza: se è vero, infatti, che l'abito non fa il monaco è altrettanto vero che la scrittura non fa il musicista; e qui per scrittura intendiamo i modi usati da molti compositori per esporre i

propri componimenti sonori, modi strettamente personali che costringono gli esecutori ad appropriarsi rapidamente di tecniche imprevedute, ammesso sempre che arrivino a comprendere quanto gli autori si attendono da quei segni. È diventato, questo, un problema molto serio ed altrettanto grave: serio per la resistenza degli interpreti ad affrontare esperienze difficili che si esauriscono, per giunta, quasi sempre dopo la prima o unica esecuzione di un pezzo, grave per le enormi spese conseguenza del lungo tempo richiesto per la comprensione delle nuove calligrafie. Possiamo affermare, per esperienze numerose, che alcuni brani della durata di pochi minuti hanno richiesto e richiedono impegni finanziari pesantissimi che i bilanci miseri dei concerti sopportano con grande difficoltà; ed è logico perciò che le trovate spettacolari di alcuni compositori vengano vagliate alla luce delle esigenze finanziarie: tanto più che ogni compositore tende a farsi una propria tecnica sicché la casistica minaccia di prendere il posto delle regole generali; e se continuassimo di questo passo arriveremmo facilmente alla inutilità dell'insegnamento. Non staremo ad esporre le nuove teorie grafiche: queste sono giustificate dagli autori come il mezzo indispensabile per la realizzazione degli effetti desiderati: non tutto risulta chiaro? Ciascun esecutore può interpretare i segni a modo suo? Tanto meglio, è questo che vogliamo, rispondono alcuni autori; che l'interprete diventi il nostro coautore casuale, che la nostra opera appaia diversa in ogni esecuzione, che rifletta le varietà di carattere dei nostri collaboratori ed anche le diversità di umore nello stesso carattere

Alcune grafie hanno sapore arcaico: si rifanno alle *intavolature* o ai *neumi* rivelando negli autori civetterie culturali, faticose da tradurre nella realtà dei suoni; altre ancora nascono da quel gruppo di studiosi che trasferisce la musica nel campo astratto del calcolo sublime portandoci nel mistero delle misurazioni sonore, delle combinazioni che prolungano le musiche all'infinito o, almeno, lungo il corso di migliaia di anni. Di fronte a tanta fantasia e a tanto desiderio di personalizzazione grafica sta la realtà delle orchestre



(che già in alcuni paesi si rifiutano di studiare i nuovi alfabeti), della durata delle prove e conseguentemente, come abbiamo già detto, dell'alto costo delle esecuzioni. Un costo pauroso che mette gli organizzatori di fronte a responsabilità sempre più gravi perché non è facile far comprendere ai consigli di amministrazione, ai comitati, ecc. la necessità che tutte le espressioni della musica contemporanea vengano divulgate: anche quelle la cui lettura non fa prevedere quali impegni di tempo e di danaro richiederanno.

Da alcuni sondaggi, discorsi, riflessioni colti qua e là a noi sembra che per i musicisti più dotati il problema grafico stia risolvendosi nel vecchio pentagramma: è vero, i quarti di tono, e le frazioni più ridotte di esso non hanno posto nelle righe e negli spazi: ma ecco che a questo punto può intervenire la macchina. Non più i *vibratori* incontrollabili che davano a qualsiasi tecnico l'illusione di essere passato senza esame alla licenza di composizione, ma le alterazioni apportate dallo stesso autore alle musiche da lui create. Sono queste alterazioni che sanno ammorbidire lo scatto dei semitoni, portarci nel mondo dell'ultracromatismo, creare le atmosfere che tanti cercano casualmente percorrendo a tentoni strade faticose e buie.

Siamo ora alle opere che più hanno impressionato perché capaci di suscitare la sensazione di qualche cosa di nuovo che sta muovendosi nella coscienza dei musicisti.

Parlavamo poc'anzi delle macchine che si pensava fossero un mezzo indispensabile per produrre determinate atmosfere: ebbene alcuni musicisti stanno realizzando con i soli mezzi musicali, strumenti e voci, notazioni pentagrammatiche, ritmi definiti, composizioni dove il discorso è chiaro ed il risultato sorprendente. Diremo del compositore Ligety (un ungherese che vive in Germania) e del compositore polacco Gorecki, che sono riusciti a darci composizioni che pur essendo nuovissime e fresche nei risultati appaiono evidenti alla semplice lettura. Se la composizione di Gorecki è in certo senso astratta, quella di Ligety, affidata ad un gruppo di strumenti ed a tre voci cantanti, recitanti, tossenti, ridenti, ecc., è risultata uno scherzo divertente, di piacevole ascolto che

ha dato la misura di quanto cammino si possa percorrere attraverso l'utilizzazione di tutte le possibilità vocali e dello sfruttamento integrale delle tecniche degli strumenti.

Nel campo della musica spettacolistica le due opere più importanti sono state « Hiperion » di Bruno Maderna e « Fabbrica illuminata » di Luigi Nono. La prima che impiega registrazioni elettroniche, orchestra, il flauto solista, una voce di soprano e, sul palcoscenico, una macchina fantasiaca ed un gruppo di mimi, espone ancora una volta il conflitto tra la libertà e l'oppressione, tra l'uomo che ama esprimersi liberamente e gli ostacoli che lo arrestano con impedimenti inesorabili. Tema non nuovo, certamente, ma che qui è svolto con mezzi diversi dai soliti, con un impianto di rapporti sonori e scenici inattesi, e che è risolto ottimisticamente nel canto del soprano; canto elevato e commosso, articolato negli intervalli usuali del linguaggio seriale, di una musicalità preziosa; le parole di Hölderlin sulle quali il canto è articolato hanno incontrato una musica che loro si addice perfettamente anche se esse sono apparse, come tutti sanno, circa centotrent'anni or sono.

L'opera di Luigi Nono che riproduce l'atmosfera sonora e con essa l'angoscia stagnante nelle acciaierie tra i rumori assordanti e le luci accecanti, è in parte costituita dalla registrazione realistica dei suoni della officina e dalla interpolazione tra essi delle voci del coro e di brani solistici affidati questi ultimi ad un mezzo soprano. In questa parte è un accenno nuovo, un modo inatteso di proporre il linguaggio vocale che, realizzato nella sua esattezza, l'autore ha poi frantumato e alterato attraverso le macchine di registrazione in funzione delle atmosfere che intendeva creare. Qui abbiamo visto realizzato l'allargamento delle possibilità foniche del coro e della voce, il loro insinuarsi nelle frazioni del tono fino a scendere nella omofonia del parlato. Né questo basta che magica è risultata la sovrapposizione della voce viva su quella registrata: la stessa artista sulla colonna già incisa dalla sua voce articola, durante l'esecuzione, la sua voce viva. È un'architettura di risonanze di

echi che dà una profondità inattesa al discorso; è un modo nuovo di rispecchiare un suono nell'altro, di giocare con il corpo e la sua ombra, con la realtà e il ricordo. Una coesistenza tanto più preziosa perché assolutamente inattesa.

Di quanto ha costituito il solito e prevedibile

bagaglio di tutti i festivals non vale la pena parlare a lungo: anche nell'insieme monotono delle musiche oramai convenzionali è stato possibile cogliere qualche parola di speranza. Probabilmente stiamo avvicinandoci al porto misterioso cui doveva condurci l'agitato tormento di questo nostro secolo.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### Antonioni e Pasolini

Esprimere, a questi lumi di luna, un parere disinteressato e schietto su quanto si viene esibendo nel campo della narrativa, sia letteraria che cinematografica, è un impegno gravoso. E tanto più quando si parli di opere che la maggioranza della critica, in buona o cattiva fede, ha ammirato ed applaudito. Rispettosi, come cerchiamo di mantenerci, di ogni seria competenza, finiamo per dubitare di noi stessi, in una sospensione d'animo molto sgradevole: sicché, pregiudizialmente, ci auguriamo di sbagliare, di non aver capito. Il riconoscere di aver torto è, in simili casi, una fortuna.

Il regista Antonioni, i cui esordi ci avevano ispirato le più solide speranze, ci aveva dato, fin qui, più di un dispiacere: ragione di più, ci siamo detti, per sperare che le sue deviazioni intellettualistiche conducessero finalmente a un risultato di alta e nuova qualità. In questa disposizione di spirito abbiamo affrontato, alquanto trepidanti, la visione di « Il deserto rosso », Leon d'oro 1964. Purtroppo, ne siamo usciti sconfitti.

Che non sia più lecito chiedere al regista ferrarese quello che, sino a qualche anno fa, si chiamava un « messaggio », cioè una qualunque proposta per sciogliere le perplessità e le vere angosce del mondo di oggi, è cosa risaputa e scontata. Ma constatare che un uomo d'ingegno si aggiri monotonamente in un vicolo cieco di compiaciuta disperazione, invischiato di morbide ricercatezze

stilistiche, è cosa sconcertante in ogni senso. Si può fare poesia, su questi temi, ma non si può sfruttarli con l'unico scopo di ostentare speciose bellurie. Ora, non c'è il minimo respiro poetico nel « Deserto rosso », ma soltanto la moderna equivalenza di ciò che un tempo si definiva, negativamente, decadentismo: il frammento fine a se stesso, la prosa d'arte, l'ozioso disimpegno. La vicenda, tetramente descritta, non si differenzia gran che dalla solita, cara ad Antonioni: una giovane borghese agiata, scontenta della vita, priva d'interessi umani, cede a uno stato nevrotico per eccesso di egocentrismo. Come Jeanne Moreau, ne « La notte », camminava sui suoi tacchetti per le strade di periferia milanese alla ricerca di un diversivo al proprio vacuo rodio, così la Giuliana — Monica Vitti — circola per i *terrains vagues* di una zona industriale adriatica, avida di un panino sboccoconcellato o di un incontro imprevisto. Va detto che questa volta si tratta di una autentica schizofrenica, appena uscita da un soggiorno in clinica, e che tenta d'inserirsi nella routine di una vita provinciale, casa, fabbrica, qualche povera evasione in compagnia di volgari industrialotti. Che Giuliana abbia un abulico marito, un figlioletto stranamente crudele (egli finge un attacco di poliomielite) e finalmente un irresponsabile amante, son fatti di scarsissima importanza, quel che preme al regista è addentrarsi impietosamente nel dedalo delle sue paure, dei suoi smarrimenti ed allucinazioni. Ma non è pazzo chi vuole e succede che i gesti, il volto, le visioni della protagonista siano

buon pretesto alle calligrafie informali e surreali che l'Antonioni prende a sciorinare per il proprio diletto. Si è parlato molto, a salvataggio del film, del «colore» del «Deserto rosso»: per la verità, a parte le soluzioni tecniche che solo a uno specialista del mestiere possono interessare, noi non ci abbiamo ravvisato che un'antologia di citazioni pittoriche all'ultima (anzi alla penultima) voga occidentale. Le nature morte di cartacce e detriti, nella prima sequenza della passeggiata di Giuliana richiamano note esperienze surreali e persino l'aggressività di certi violenti disegni guttusiani; i fondali iridescenti da cui emergono gli attori o che servono di raccordo fra un episodio e l'altro si appellano chiaramente alle piacevoli melme di Fautrier, quando non s'ispirino alle zone coloristiche di Rothko e affini. Così i giganteschi mostri dei complessi industriali, tubi, caldaie, bombole, delicate antenne radar, si configurano secondo il gusto dell'*industrial design* o i grovigli della scultura astratta. Non si può dire che l'Antonioni «pittore», come si è voluto definirlo, esorbiti dall'applicato eclettismo di un aggiornato frequentatore di mostre.

Da gran tempo siamo avvezzi a non esigere dal film molto di nuovo e soprattutto di eccitante: dinanzi all'ipotesi d'intrattenere e di arricchire poeticamente il pubblico il cinema «di qualità» arretra come di fronte a Satanasso. Ne consegue che esso finisce per esercitare sullo spettatore una azione intimidatoria a cui ben pochi resistono, pur sbadigliando nel cavo della mano: non è facile rifiutare apertamente certe provocazioni, quelle dell'estrema raffinatezza, del concetto astruso, dell'allusione capziosa. Né è facile, in tanta inflazione di preziosismi tediosi, rilevare certe incoerenze, certi errori marchiani, certe filiazioni evidenti: per fare qualche esempio, l'inserzione dell'orgetta d'osteria tipo «denunzia» neorealista; l'inutile sciccheria del volto di Giuliana ripreso attraverso il vetro della finestra, dove nessun personaggio può vederlo; la pretenziosa banalità del parlato: il faticoso amplesso dei due amanti, direttamente bergmaniano; e così via.

Di questo passo agli affezionati al rito del cinema

serale non resterà che rifugiarsi nei locali di sobborgo, fra le braccia di Sordi, di Totò, di Ciccio Ingrassia.

Raramente ci è accaduto di uscire da una sala di cinema così interdetti e perplessi come, pochi giorni fa, dopo avere assistito al «Vangelo secondo Matteo» di Pier Paolo Pasolini. Alla seconda settimana di proiezione, il locale era stracolmo: il pubblico era quello delle prime visioni, borghese-bene, del tipo che, in genere, è sollecitato da una curiosità scandalistica piuttosto che da vero interesse. Né, a spiegare tanta affluenza, valeva il nome dello scrittore, di solito sgradito a quella categoria di spettatori e, soprattutto, di spettatrici. Altrettanto insufficiente il motivo dell'argomento sacro e dei premi attribuiti al film: è noto il comportamento conformista e alquanto scettico di certi cattolici italiani. Ci chiedevamo dunque quali attrattive richiamassero una folla così fitta e, per di più, così silenziosa.

Il fatto è che questo Vangelo resta nella memoria come qualcosa d'imprevisto, di sconcertante: esso porta, forse più di qualunque opera pasoliniana il suggello del carattere del suo autore, una misteriosa mescolanza di semplicità temeraria e d'inconscia avvedutezza. E, innanzi tutto, esso non è un *film* né nell'accezione tradizionale né in quella di avanguardia o di *nouvelle vague* che dir si voglia. Una sola definizione gli si attaglia, quella che lo colloca fra le opere di rottura, che prescindono, senza distinzione di valore, da ogni tendenza o scuola. Preso, poeticamente, dal testo di Matteo, il Pasolini regista lo ha affrontato come se la tecnica cinematografica fosse ancora in una fase arcaica, il sonoro appena tentato, l'indagine dei caratteri ferma all'immagine in primo piano: non a caso certe sequenze insistite ricordano i vecchi modi della Santa Giovanna di Dreyer.

Il clima del film, o, per dir meglio, della Sacra Rappresentazione, si basa sulle ipotesi di una verisimiglianza storica ridotta all'osso. La predicazione del Cristo si svolge in un paese arido e incolto di poveri pescatori e braccianti, oppressi da una oligarchia sacerdotale orgogliosa e spietata

che i legionari romani stanno per travolgere. Ben diversa dal sottoproletariato di massa del mondo moderno, la plebe vi è numericamente trascurabile: sono poche famiglie, quattro gatti avvezzi alle fatiche, ai digiuni, a percorrere deserti se solo una speranza di pane o un'illusione di riscatto luccichino all'orizzonte. Fra questa poca gente si determinano gli avvenimenti che la leggenda dilaterà in fatalità storica. Vediamo così la «strage degli innocenti», non più nelle forme del mitico colorito carnaio celebrato da tanta pittura, ma ricondotta alla sua misura probabile di qualche decina di donne in corsa su e giù per le balze scoscese di una periferia di bidonville, agguantate da una mano dei sadici teppisti che giostrano coi bambini come con una covata di cuccioli da sopprimere. Questa interpretazione è una scelta significativa, nessuno può supporre che al regista mancassero i mezzi di assoldare qualche centinaio di comparse in più, sempre disponibili nell'ambiente del cinema.

In tanta parsimonia descrittiva, una delle novità del film è di centrare il racconto sui «ritratti» per così dire, di protagonisti e comprimari. Si direbbe che ogni muscolo di queste facce si muova comandato dall'occhio del regista e costretto a tradurre la smorfia abituale, la contrazione meccanica in dato biografico e psicologico. Ogni citazione è determinante: l'assorta immobilità del volto della giovane Maria, protetta da un silenzio biblico, appena sfiorata da un broncio infantile o da un impercettibile sorriso; il caparbio muto

affanno di Giuseppe; le tracce di un'arcaica misteriosa saggezza scolpite nei primi piani dei Magi, così simili ai busti in terracotta del modenese Guido Mazzoni; le infinite varianti di ferocia inconscia additate, una dopo l'altra, nei visi degli sgherri di Erode, altrettanti SS. Interi capitoli occorrerebbero per raccontare con la stessa efficacia dell'immagine, le ammaccature psicologiche di Erodiade, e la vocazione alla crudeltà della acerba Salomé. Né si poteva dipingere con intuito più sicuro la brutalità pacioccona dei soldati romani, questi eterni responsabili dell'ordine pubblico. Se, cosa che nessuno vorrebbe negare, è privilegio dell'ottimo cinema addensare in pochi secondi innumerevoli parole, ecco il successo del Vangelo di Matteo, giustificato.

Anche in questa occasione, molte accuse si sono mosse a Pasolini da oppositori delle più diverse tendenze. Ha osato il *treatment* di un testo venerabile. Ha calcolato sull'imprimatur e sui premi di enti ecclesiastici. È un facilone, un sacrilego, un opportunista dello scandalo. Nei dibattiti in cui il film è stato discusso egli ha spiegato con chiarezza il suo punto di partenza, quello di un non credente che ravvisa nell'avventura storica del Cristo una delle più alte affermazioni dell'uomo e nel Vangelo di Matteo la parola di un grande poeta. È, ci sembra, una dichiarazione onesta e sincera che non rifiuta la discussione sul piano dell'arte e riconosce le difficoltà di un esperimento rischioso.

ANNA BANTI

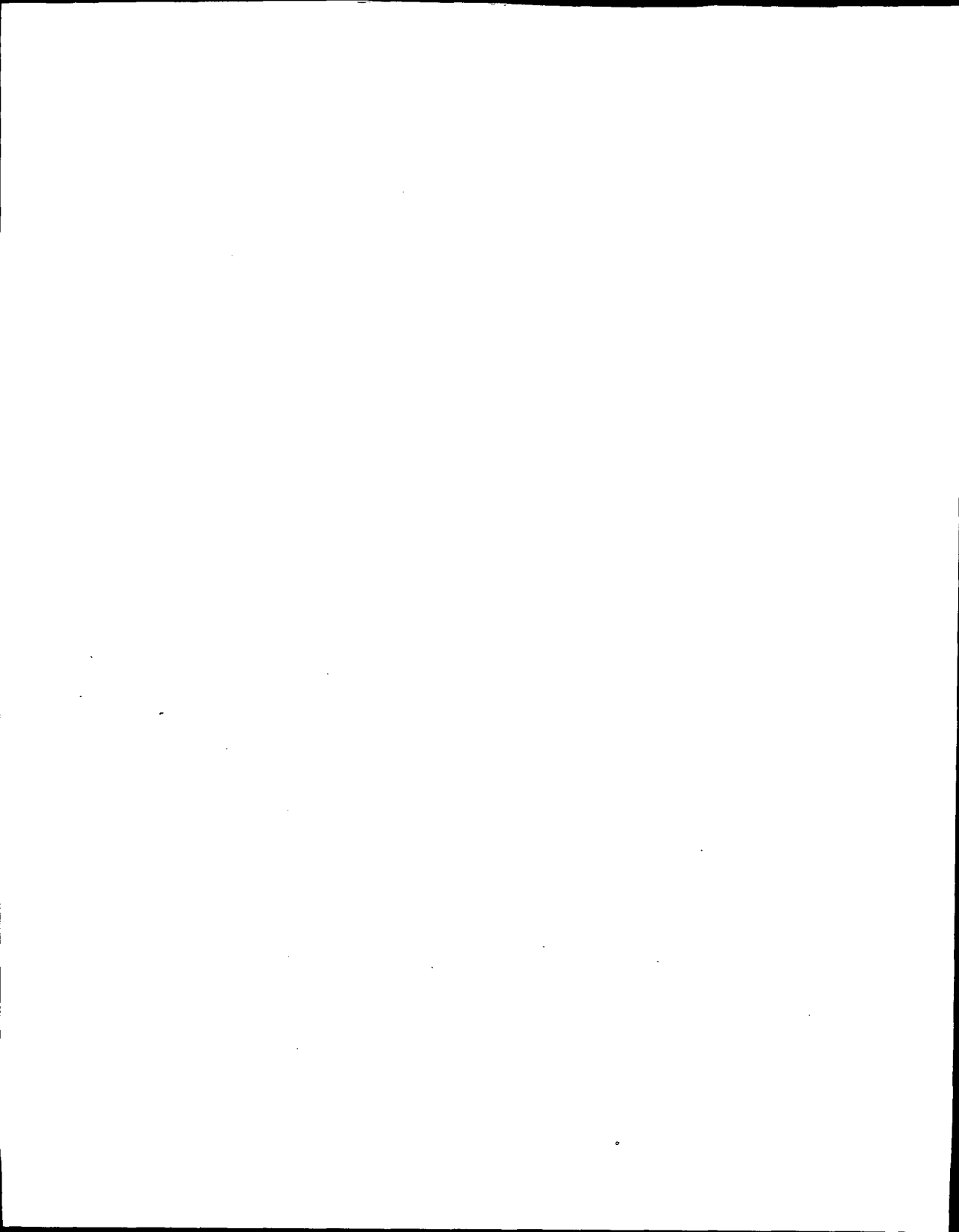
---

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958

Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 - Torino

**INDICE**  
**DELL'APPRODO LETTERARIO**  
**ANNO 1964**



## INDICE PER MATERIE

### SAGGI E LETTURE

ANGELINI ALCESTE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	n. 25	pag. 130
BACCHELLI RICCARDO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	122
BALDACCI LUIGI	<i>Un insegnamento per tutti</i>	25	79
BALDINI GABRIELE	<i>Le origini della critica shakespeariana</i>	28	3
BIGONGIARI PIERO	<i>La storia interna di De Robertis</i>	25	59
BO CARLO	<i>De Robertis al tempo dell'ermetismo</i>	25	67
	<i>Ricordo di Poggioli</i>	26	86
	<i>Ardengo Soffici</i>	27	21
BONSANTI ALESSANDRO	<i>Alcuni ricordi su Guglielmo Alberti</i>	27	49
CARETTI LANFRANCO	<i>La carriera critica di Giuseppe De Robertis</i>	25	8
CARRÀ CARLO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	123
CARRÀ MASSIMO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	139
CATTANEO GIULIO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	137
CECCHI EMILIO	<i>Giuseppe De Robertis: La formazione e gli esordi</i>	25	3
CONTINI GIANFRANCO	<i>Campionario della « Voce » bianca</i>	25	100
CORTI MARIA	<i>Uno scrittore in cerca della lingua</i>	27	3
DEL BECCARO FELICE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	132
DEVOTO GIACOMO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	129
FALQUI ENRICO	<i>L'insegnamento del saper leggere</i>	25	39
FERRUCCI FRANCO	<i>Laclos e la nostalgia dell'eroico</i>	27	75
FORTI MARCO	<i>Gli studi manzoniani di De Robertis</i>	25	88
GARIN EUGENIO	<i>L'insegnamento fiorentino di De Robertis fra guerra e dopoguerra</i>	25	14
GATTO ALFONSO	<i>Il contemporaneo De Robertis</i>	25	71
GAVAZZENI FRANCO	<i>I cinquant'anni dei poemi lirici</i>	28	64
GORLIER CLAUDIO	<i>Vecchie e nuove frontiere: la critica letteraria negli Stati Uniti</i>	26	23



LISI NICOLA	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	n. 25	pag. 128
LONGHI ROBERTO	<i>Exit Morandi</i>	26	3
LUZI MARIO	<i>Quel che è di De Robertis</i>	25	75
	<i>Per la lettura di « Andromaque »</i>	28	35
MANZINI GIANNA	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	124
MASCIOTTA MICHELANGELO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	138
NOFERI ADELIA	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	146
PARRONCHI ALESSANDRO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	141
PICCIONI LEONE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	141
PIZZETTI ILDEBRANDO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	121
RINALDI ANTONIO	<i>« L'età dell'ansia » di Auden</i>	26	53
ROSSI ALDO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	134
SERONI ADRIANO	<i>Il momento storico del metodo derobertisiano</i>	25	50
TASSI ROBERTO	<i>Giorgio Morandi</i>	26	5
	<i>Graham Sutherland</i>	28	45
TIMPANARO SEBASTIANO	<i>De Robertis e la Filologia</i>	25	29
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	122
VALERI DIEGO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	126

## RACCONTI E PROSE

ADDAMO SEBASTIANO	<i>La mucca nel campo di grano</i>	n. 28	pag. 29
ALBERTI GUGLIELMO	<i>Abbozzo per un ritratto</i>	27	34
LUGLI VITTORIO	<i>Il riposo</i>	27	70

## POESIE

AUDEN W. H.	<i>Da « L'età dell'ansia »</i>	n. 26	pag. 56
BORLENGHI ALDO	Poesie	26	15
FRÉNAUD ANDRÉ	<i>Le silence de Genova</i>	27	54
GIUDICI GIOVANNI	Quattro poesie: <i>Mimesi - Port-Royal - La mia compagna di lavoro - Amore rivisitato</i>	28	57
MARIN BIAGIO	Poesie	27	25
CHAR RENÉ	Quattro poesie: <i>Toro - Pioppo - Scritto su una voragine - A XXX</i>	28	17
CLANCIER GEORGES- EMMANUEL	Poesie	28	19
ELUARD PAUL	Poesie	28	21
MICHAUX HENRY	Tre poesie: <i>Pensieri - Riposo nella sventura - Il grande duello</i>	28	23
PONGE FRANCIS	Due poesie: <i>Lo zolfanello - Le umbelle</i>	28	25
TARDIEU JEAN	Poesie	28	27

## LE IDEE CONTEMPORANEE

AUTORI VARI	<i>Dibattito sul teatro in Italia, oggi</i>	n. 26	pag. 89
BO CARLO	<i>Senso di un rifiuto</i>	28	94
BORLENGHI ALDO	<i>Casi e fortuna della narrativa dell'anno</i>	27	91
MANFREDI ANTONIO	<i>Un diario, un'esperienza: « Lavagna bianca »</i>	27	99
RABONI GIOVANNI	<i>Lacune e controlacune</i>	26	100
RAMAT SILVIO	<i>Ancora, poesia e non poesia</i>	26	96
ZANZOTTO ANDREA	<i>Fantasia vecchia e nuova</i>	28	91

## DOCUMENTI

FORMOSA ALDO	<i>Un'abitudine, a che serve?</i> (originale televisivo)	n. 26	pag. 103
TESSARI DUCCIO	<i>Vecchio Blister</i> (originale televisivo dal racconto di Beppe Fenoglio)	28	97

## TRADUZIONI

CAPRONI GIORGIO	André Frénaud: <i>Il silenzio di Genova</i>	n. 27	pag. 54
DESSI LINA E RINALDI ANTONIO	W. H. Auden: <i>Da « L'età dell'ansia »</i>	26	53
VALERI DIEGO	René Char: <i>Toro - Pioppo - Scritto su una voragine - A XXX</i>	28	17
	Georges-Emmanuel Clancier: <i>Poesie</i>	28	19
	Paul Eluard: <i>Poesie</i>	28	21
	Henry Michaux: <i>Pensieri - Riposo nella sventura - Il grande duello</i>	28	23
	Francis Ponge: <i>Lo zolfanello - Le umbelle</i>	28	25
	Jean Tardieu: <i>Poesie</i>	28	27

## RASSEGNE

### LETTERATURA ITALIANA - POESIA

ROSSI ALDO	n. 25	pag. 149
	26	139
	27	103
	28	125

### LETTERATURA ITALIANA - NARRATIVA

BORLENGHI ALDO	n. 25	pag. 151
	26	145
	27	104
	28	127

LETTERATURA ITALIANA - FILOLOGIA CLASSICA	
ALBINI UMBERTO	n. 26 pag. 150
	28 135
LETTERATURA ITALIANA - CRITICA E FILOLOGIA	
LANFRANCO CARETTI	n. 25 pag. 154
	26 153
	27 110
	28 136
LETTERATURA FRANCESE	
BO CARLO	n. 25 pag. 158
LETTERATURA INGLESE	
BALDI SERGIO	n. 25 pag. 160
	26 155
LETTERATURA TEDESCA	
PAOLI RODOLFO	n. 25 pag. 161
	26 156
	27 114
	28 139
LETTERATURA SPAGNOLA E IBERO-AMERICANA	
MACRÍ ORESTE	n. 25 pag. 164
	26 160
	27 118
	28 142
LETTERATURA AMERICANA	
GORLIER CLAUDIO	n. 27 pag. 123
	28 146
LINGUE E LETTERATURE ROMANZE	
SEGRE CESARE	n. 26 pag. 165
	27 131
ARTI FIGURATIVE	
TASSI ROBERTO	n. 25 pag. 167
LONZI CARLA	26 168
TASSI ROBERTO	27 134
LONZI CARLA	28 152
TEATRO	
BRUNO EDOARDO	n. 25 pag. 170
	26 171
	27 138
	28 154
MUSICA	
LABROCA MARIO	n. 25 pag. 172
	26 174
	28 158

## CINEMA

BANTI ANNA

n. 25	pag. 175
26	175
28	161

## ILLUSTRAZIONI

### TAVOLE A COLORI

GUTTUSO RENATO	<i>Natura morta</i> (1940)	n. 25 pag. 148
MONET CLAUDE	<i>La barque bleue</i> (1886)	n. 27 pag. 48
MORANDI GIORGIO	<i>Paesaggio</i> (1962)	n. 26 pag. 8
SOFFICI ARDENGO	<i>Poggio a Caiano</i> (1922)	n. 27 pag. 24
SUTHERLAND GRAHAM	<i>Forma del paesaggio</i> (1944)	n. 28 pag. 48

### RIPRODUZIONI IN BIANCO E NERO

CASORATI FELICE	<i>Meriggio</i> (1922)	n. 27 pag. 81
CÉZANNE PAUL	<i>La clairière</i> , acquerello (1900-1904)	n. 27 pag. 80
	<i>Giuseppe De Robertis, durante uno dei suoi soggiorni a Forte dei Marmi, nell'estate 1953</i>	n. 25 pag. 32
	<i>Giuseppe De Robertis a colloquio con Gianfranco Contini, durante una delle riunioni della redazione de l'Approdo, presso la sede della RAI-TV a Firenze</i>	n. 25 pag. 33
	<i>Una pagina tratta dagli appunti per le lezioni del corso universitario sul Foscolo, tenuto da Giuseppe De Robertis nell'anno accademico 1939-1940</i>	n. 25 pag. 64
	<i>Giuseppe De Robertis: dall'autografo della nota Del copiare e ricopiare, comparsa in «Il Nuovo Corriere», 9 ottobre 1952 per (un'arietta di Salvatore di Giacomo)</i>	n. 25 pag. 104
DE STAEL NICOLAS	<i>La palette</i> (1948)	n. 27 pag. 97
GUTTUSO RENATO	<i>Fumatore</i> (1958)	n. 25 pag. 170
	<i>Figure che camminano</i> (1959)	25 171
JOHNS JASPER	<i>Tuffatore</i> (1962) - <i>Mappa</i> (1963)	n. 28 pag. 96
MORANDI GIORGIO	<i>Natura morta</i> (1955)	n. 26 pag. 32
	<i>Natura morta acquerello</i> (1960)	26 33
	<i>Natura morta</i> (1962)	26 88
	<i>Natura morta acquaforte</i> (1961)	26 89
	<i>Natura morta</i> (1963)	26 138
	<i>Natura morta disegno</i> (1963)	26 139
NOLAND KENNETH	<i>Dono</i> (1962) - <i>Sole d'inverno</i> (1962) - <i>Suoni nella notte d'estate</i> (1962) - <i>Tornasole</i> (1962)	n. 28 pag. 81
RAUSCHENBERG ROBERT	<i>Rintracciatore</i> (1964)	n. 28 pag. 97
SOFFICI ARDENGO	<i>Tipografia</i> (1915)	n. 27 pag. 16
SOUTINE CHAIM	<i>Le faisan mort</i> (1925)	n. 27 pag. 96
SUTHERLAND GRAHAM	<i>Sentiero di sera tra le colline</i> (1941)	n. 28 pag. 16
	<i>Foglia di banana sul paesaggio</i> (1948)	28 17
	<i>Conglomerato</i> (1962)	28 80
VALLOTTON FÉLIX	<i>La chambre rouge</i> (1898)	n. 27 pag. 17

## INDICE PER AUTORI

	n.	pag.
ADDAMO SEBASTIANO	28	29
ALBERTI GUGLIELMO	27	34
ALBINI UMBERTO	26	150
	28	135
ANGELINI ALCESTE	25	130
AUDEN W. H.	26	56
AUTORI VARI	26	89
BACCHELLI RICCARDO	25	122
BALDACCI LUIGI	25	79
BALDI SERGIO	25	160
	26	155
BALDINI GABRIELE	28	3
BANTI ANNA	25	175
	26	175
	28	161
BIGONGIARI PIERO	25	59
BO CARLO	25	67
	25	158
	26	86
	27	21
	28	94
BONSANTI ALESSANDRO	27	49
BORLENGHI ALDO	25	151
	26	15
	26	145
	27	91
	27	104
	28	127
BRUNO EDOARDO	25	175
	26	171
	27	138
	28	154

CAPRONI GIORGIO	<i>André Frénaud: Il silenzio di Genova</i> (traduzione)	n. 27	pag. 54
CARETTI LANFRANCO	<i>La carriera critica di Giuseppe De Robertis</i>	25	8
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	25	154
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	26	153
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	27	110
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	28	136
CARRÀ CARLO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	123
CARRÀ MASSIMO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	139
CATTANEO GIULIO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	137
CECCHI EMILIO	<i>Giuseppe De Robertis: La formazione e gli esordi</i>	25	3
CHAR RENÉ	<i>Toro - Pioppo - Scritto su una voragine - A XXX</i>	28	17
CLANCIER GEORGES - EMMANUEL	<i>Poesie</i>	28	19
CONTINI GIANFRANCO	<i>Campionario della « Voce » bianca</i>	25	100
CORTI MARIA	<i>Uno scrittore in cerca della lingua</i>	27	3
DEL BECCARO FELICE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	132
DEVOTO GIACOMO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	129
ELUARD PAUL	<i>Poesie</i>	28	21
FALQUI ENRICO	<i>L'insegnamento del saper leggere</i>	25	39
FERRUCCI FRANCO	<i>Laclos e la nostalgia dell'eroico</i>	27	75
FORMOSA ALDO	<i>Un'abitudine, a che serve? (originale televisivo)</i>	26	103
FORTI MARCO	<i>Gli studi manzoniani di De Robertis</i>	25	88
FRÉNAUD ANDRÉ	<i>Le silence de Genova</i>	27	54
GARIN EUGENIO	<i>L'insegnamento fiorentino di De Robertis fra guerra e dopoguerra</i>	25	14
GATTO ALFONSO	<i>Il contemporaneo De Robertis</i>	25	71
GAVAZZENI FRANCO	<i>I cinquant'anni dei poemi lirici</i>	28	64
GIUDICI GIOVANNI	<i>Poesie</i>	28	57
GORLIER CLAUDIO	<i>Vecchie e nuove frontiere: la critica letteraria negli Stati Uniti</i>	26	23
	<i>Letteratura Americana</i>	27	123
	<i>Letteratura Americana</i>	28	146
LABROCA MARIO	<i>Musica</i>	25	172
	<i>Musica</i>	26	174
	<i>Musica</i>	28	158
LISI NICOLA	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	128
LONGHI ROBERTO	<i>Exit Morandi</i>	26	3
LONZI CARLA	<i>Arti figurative</i>	26	168
	<i>Arti figurative</i>	28	152
LUGLI VITTORIO	<i>Il riposo</i>	27	70
LUZI MARIO	<i>Quel che è di De Robertis</i>	25	75
	<i>Per la lettura di Andromaque</i>	28	35
MACRÌ ORESTE	<i>Letteratura Spagnola</i>	25	164
	<i>Letteratura Ibero-americana</i>	26	160
	<i>Letteratura Spagnola</i>	27	118
	<i>Letteratura Spagnola</i>	28	142
MANFREDI ANTONIO	<i>Un diario, un'esperienza: « Lavagna bianca »</i>	27	99
MANZINI GIANNA	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	124

MARIN BIAGIO	<i>Poesie</i>	n. 27	pag. 25
MASCIOTTA MICHELANGELO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	138
MICHAUX HENRY	<i>Pensieri - Riposo nella sventura - Il grande duello</i>	28	23
NOFERI ADELIA	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	146
PAOLI RODOLFO	<i>Letteratura Tedesca</i>	25	161
	<i>Letteratura Tedesca</i>	26	156
	<i>Letteratura Tedesca</i>	27	114
	<i>Letteratura Tedesca</i>	28	139
PARRONCHI ALESSANDRO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	141
PICCIONI LEONE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	141
PIZZETTI ILDEBRANDO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	121
PONGE FRANCIS	<i>Lo zolfanello - Le umbelle</i>	28	25
RABONI GIOVANNI	<i>Lacune e controlacune</i>	26	100
RAMAT SILVIO	<i>Ancora, poesia e non poesia</i>	26	96
RINALDI ANTONIO	<i>W. H. Auden: Da « L'età dell'ansia » (traduzione)</i>	26	53
ROSSI ALDO,	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	134
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	25	149
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	26	139
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	27	103
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	28	125
SEGRE CESARE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	26	165
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	27	131
SERONI ADRIANO	<i>Il momento storico del metodo derobertisiano</i>	25	50
TARDIEU JEAN	<i>Poesie</i>	28	27
TASSI ROBERTO	<i>Arti figurative</i>	25	167
	<i>Giorgio Morandi</i>	26	5
	<i>Arti figurative</i>	27	134
	<i>Graham Sutherland</i>	28	45
TESSARI DUCCIO	<i>Vecchio Blister (originale televisivo dal racconto di Beppe Fenoglio)</i>	28	97
TIMPANARO SEBASTIANO	<i>De Robertis e la Filologia</i>	25	29
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	122
VALERI DIEGO	<i>per Omaggio a De Robertis</i>	25	126
	<i>Traduzioni di poesie francesi</i>	28	17
ZANZOTTO ANDREA	<i>Fantasia vecchia e nuova</i>	28	91

ILTE Torino



