

***L' APPRODO  
LETTERARIO***

***29***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 29 Anno IX, Aprile - Giugno 1965***

***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

## S O M M A R I O

N. 29 (nuova serie) - Anno XI - Gennaio-Marzo 1965

CARLO BO	<i>Responsabilità dello scrittore</i>	pag.	3
GEORGES POULET	<i>Saggio sulla critica francese contemporanea</i>	»	19
LEONARDO SINISGALLI	<i>Tre poesie di ieri</i>	»	44
MARIO LUZI	<i>Grandezza di Eliot</i>	»	47
NICOLA CIARLETTA	<i>Cristianesimo nel teatro di Eliot</i>	»	50
LALLA ROMANO	<i>L'ingegnere (racconto)</i>	»	53
CESARE SEGRE	<i>Il linguista e la carta geografica</i>	»	61
PIERO POLITO	<i>Fasi (poemetto)</i>	»	67
PIERO BIGONGIARI	<i>Solarità di Rimbaud</i>	»	73

### LE IDEE CONTEMPORANEE

CESARE SEGRE	<i>Lingua nuova e antica</i>	»	83
ANGELO ROMANÒ	<i>Una disputa sulla lingua</i>	»	87
LUIGI BALDACCI	<i>Robbe-Grillet e il « Nouveau Roman »</i>	»	90
SILVIO RAMAT	<i>Le lingue piagate</i>	»	94

### DOCUMENTI

	<b>Le interviste de L'Approdo radiofonico</b>		
	con Alberto Moravia	»	99
	con Elio Vittorini	»	103
	con Francis Ponge	»	106
	con Renato Guttuso	»	110

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	115
ALDO BORLENGHI	»    » <i>Narrativa</i>	»	117
LANFRANCO CARETTI	»    » <i>Critica e filologia</i>	»	122
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	125
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	»	128
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	130
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	134
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	138
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	142

Illustrazioni: HENRI MATISSE - ANDRÉ DERAIN - GEORGES BRAQUE - GIACOMO MANZÙ

# RESPONSABILITÀ DELLO SCRITTORE

di

Carlo Bo

Dalle famose affermazioni gidiane sui rapporti di assoluta indipendenza che avrebbero dovuto correre fra arte e morale alle non meno famose considerazioni di Sartre, rilasciate nel corso di un'intervista di qualche mese fa, passa un gran tempo che contiene diversi momenti della speculazione artistica e ci consente di fissare un bilancio di delusioni, di richiami all'ordine, e, ancora una volta, di rinunce.

Il problema è di per sé eterno e insolubile e può essere enunciato con una domanda che troviamo al principio di un libretto di Maritain sulla Responsabilità dell'artista. Ecco la domanda: «Ha importanza quello che scriviamo?». Ora tale domanda può essere sottintesa alla base di ogni opera letteraria, quando tale opera risponde ai caratteri di necessità interiore e di aspirazione al perfetto. Ma ci sono naturalmente vari modi di rispondere e infatti la storia di questo ultimo secolo di storia ci fornisce un campionario quanto mai ricco di esempi e di soluzioni contraddittorie. Sono stati per primi i simbolisti a sostenere che l'importanza doveva essere assoluta, ma nell'ambito chiuso dell'opera d'arte, al punto da costituire un mondo in sé concluso, senza possibilità di interventi o di riduzioni dall'esterno. Contro questa interpretazione esclusiva del lavoro letterario si posero, o per lo meno

si trovarono impegnati, gli scrittori del naturalismo, per i quali appunto scrivere doveva significare la forma più piena di intervento, in collaborazione con tutte le altre opere di redenzione umana e sociale. In tal modo la letteratura tentava di rompere il volontario stato d'assedio, la condizione d'esilio umano e per vie del tutto opposte da quelle seguite e auspiccate dai simbolisti maggiori, si illudeva di poter diventare, se non proprio un vangelo moderno, da sostituire all'antico, una guida o per lo meno una maniera di contributo diretto alla guida degli uomini. La famosa battuta di Gide, per cui la morale doveva essere « une dependance de l'Esthétique », si inserisce a questo preciso momento della contesa che con gli anni avrebbe conosciuto molte trasformazioni e continui adattamenti, ma sarebbe rimasta sul fondo delle questioni vitali. Se poi leggiamo nel suo retto senso la frase di Gide capiremo che lo scrittore non intendeva affatto sottrarre la morale né liberare completamente l'arte dalla sua funzione globale. In effetti egli cercava di respingere tutta la parte speculativa, tutti quegli interessi che potevano pregiudicare la libertà della ricerca e dell'espressione. In altre parole egli faceva una questione di mezzi e di tempi, ma lasciava intatta quella che doveva essere la zona delle soluzioni finali e intere. Tant'è vero che tutta la sua opera di scrittore sembrerebbe contravvenire a quella prima affermazione di distacco: non c'è libro di Gide che non respiri in vista di una morale precisa, di una morale nuova, per cui lo scopo dell'artista non è soltanto quello di colpire il lettore ma bensì di farlo pensare, di prospettargli delle situazioni che non collimino dall'esterno e superficialmente con quella che egli riteneva la verità. Se davvero — come crediamo — tutti i suoi sforzi sono stati fatti per restituire all'uomo una maggiore libertà e una dignità che non fosse soltanto frutto della ripetizione o della morale di comodo, bisogna pensare che egli intendesse dare importanza a quello che diceva e soprattutto ottenere dei risultati, non fosse che quello del dialogo, della critica attiva. Naturalmente queste intenzioni di secondo grado non intervengono mai direttamente nel corso dell'opera. Gide, se voleva insegnare qualcosa, prima di tutto cercava di insegnare indirettamente, mettendo l'accento sui pericoli e sulle

insidie delle lezioni immediate, senza schermo, senza intervallo. La sua problematica doveva avere una funzione di stimolo e per questo si limitava a prospettare delle soluzioni inedite o anticonformiste, a mettere dei dubbi, insomma ad avere delle conseguenze a distanza. Il contrario di quello che avevano voluto fare i naturalisti, a cominciare da Zola, il quale non aveva esitato un attimo sull'opportunità di sposare la verità letteraria alle altre verità, spostando tutti gli accenti sulla dimostrazione. Questi scrittori mettevano le conseguenze nello stesso punto e nello stesso momento delle premesse: una volta stabilito il quadro di una vicenda, una volta declinati i nomi e meglio le fisionomie dei personaggi, la morale scattava ed era sempre una morale prevista fino all'ultimo particolare. Gide, dunque, si ribellava a quegli scrittori che cercavano di sfruttare o nel bene o nel male il loro lavoro. Come si vede sono due concezioni di letteratura a cui finiranno per attenersi tutti gli scrittori del secolo, anche se troppe volte la *querelle* sarebbe stata diminuita e ridotta a una questione di misure e di sfumature. Invece di stabilire dove conveniva per un artista centrare questa preoccupazione morale, si è preferito dimenticare il momento vero della creazione piena per discutere sui mezzi e sui toni della restituzione. Il che equivaleva a riprendere un problema che era stato posto dalla società all'arte, subendone così tutti i contraccolpi e le conseguenze. Invece — facciamo un esempio — di vedere in che modo andasse intesa la libertà responsabile dello scrittore, si è preferito passare a delle rivendicazioni territoriali, per allargare il campo degli esperimenti audaci e dimenticando quello che per noi resta la chiave di volta di tutto l'edificio. La responsabilità dell'artista è stata così fortemente pregiudicata da interventi di spettatori non qualificati, i quali avevano soltanto degli interessi pratici, quelli di difendere le posizioni acquisite della morale comune, in modo da non disturbare l'idea di ordine e quella relativa di tranquillità che ne conseguivano. I famosi processi contro *Madame Bovary* e le *Fleurs du mal* sono proprio due esempi clamorosi di questo travisamento del problema. Una volta messi sotto accusa, gli scrittori sono stati indotti a ribattere il loro punto di vista non dall'interno della loro opera di creazione ma met-

tendo degli accenti sempre più forti su quelle che essi consideravano come terreni carichi di esplosivo antinconformista. Ma è chiaro che in tal modo finivano per dare ragione agli accusatori, alla muta degli avvocati che avevano tutto l'interesse per catturare la letteratura e l'arte nell'ambito delle loro preoccupazioni morali e sociali, o il più delle volte politiche. Tale preoccupazione col tempo diventò abnorme non soltanto nel giuoco degli interessi calcolati dei difensori della civiltà borghese ma purtroppo anche in quello dei sostenitori della libertà assoluta. Col risultato previsto che alle proposte di audacia e di interpretazione anarchica della realtà avrebbero risposto immediatamente gli interventi sempre più grossolani della società, fino a ripristinare in tutte le letterature diversi tipi di censura: condizione di cui più o meno tutti siamo ancora vittime e che ha — ai nostri occhi — gravemente leso e diminuito il lavoro di ricerca autentico, la promozione del senso di responsabilità nell'artista. La questione doveva poi subire con gli anni infinite correzioni e così quando si arrivò a parlare di letteratura pura, per esempio nel dopoguerra del '18, si ebbe una recrudescenza dei temi che avevano interessato le generazioni letterarie della fine e del principio del secolo. Naturalmente ci sarebbero state delle sfumature diverse ma il fondo della questione non era minimamente toccato. Per esempio, la prima guerra mondiale ha a suo modo riacutizzato il processo di infiammazione politico-sociale che aveva avuto il suo momento di grande tensione con l'affare Dreyfus. Si trattava di stabilire i rapporti che devono correre fra società e letteratura, fra interessi artistici e interessi politici. Era evidente che un fatto così importante come la guerra, rappresentasse un momento di sospensione, una specie di altolà agli esperimenti più violenti di rottura e di nausea della tradizione, ma non è un caso che dadaismo e altri movimenti siano addirittura coincisi con la guerra e che in tal modo si mostrasse nella sua crudezza la condizione di disagio dello scrittore nella società del suo tempo. Oggi siamo in grado di vedere meglio che i due atteggiamenti possibili — quello di puro ossequio e di sostegno alla civiltà per cui si combatteva e quello di ribellione e di distacco dal mondo che pretendeva obbedienza e rispetto delle

abitudini — riflettevano in fondo qualcosa di più di due partiti artistici ma bensì una inquietudine e un malessere che risultavano fin troppo chiaramente agli spiriti più avvertiti, seppure restavano legati sul fondo a dei grossi pregiudizi. La letteratura dell'ordine aveva un bel preoccuparsi nel trovare motivi e tesi a favore della società così come si era costituita. Il tempo era già andato più avanti e questo ci spiega come gran parte della letteratura che aveva avuto la sua stagione più bella nel '14, allo scoppio della guerra suonava già come esautorata, come una musica lontana di cui non metteva più conto individuare né i problemi né le ansie. Il bello è che nella generale confusione era proprio questa letteratura ad apparire o a nominarsi come responsabile, come cosciente: la realtà è che essa non era più cosciente del momento né di quello che si doveva fare ma era soltanto memore di quello che era stato fatto, era cioè una conseguenza del passato morto. E dall'altra parte? Qui il termine di « responsabile » doveva assumere un carattere del tutto diverso: quella letteratura nuova era responsabile nel momento in cui registrava nei modelli tradizionali il vuoto e l'abisso che passava fra le proposte rigide e formali e gli stimoli d'inquietudine che dovevano essere svelati. Beninteso, non tutte le espressioni nuove rispondevano a questa categoria d'assoluto. Anche qui il tempo avrebbe dovuto funzionare da verificatore, si sarebbe cioè dovuto aspettare l'indispensabile chiarificazione interiore dei vari problemi. Troppa storia di avanguardie e di rivoluzioni o soltanto di ribellioni dei primi vent'anni del nostro secolo passa sotto la denominazione più conveniente di storia di incertezze e di equivoci, per cui poteva benissimo accadere che rappresentanti delle due diverse fazioni in realtà fossero legati alla stessa concezione letteraria e inseguissero gli stessi obiettivi. Soltanto col cedere delle passioni avrebbero potuto prendere coscienza della loro verità e naturalmente questo avrebbe provocato altre correzioni, altri mutamenti di rotta. Non ci spiegheremmo altrimenti l'involuzione di certi ribelli di gioventù, il ritorno all'ordine di chi aveva predicato iconoclasticamente distruzioni assolute, stagioni attilichesche. È morto nella estate scorsa uno scrittore italiano che risponde in modo esemplare a queste nostre solle-

citazioni: intendo parlare di Ardengo Soffici. Soffici è morto a ottantacinque anni e la sua vita è rimasta alla fine perfettamente identificabile in due momenti contraddittori in apparenza, in effetti logici e conseguenti fra di loro in maniera geometrica. Soffici è arrivato alla guerra del '15 con una maschera che lo aveva fatto schedare nel teatro della rivoluzione letteraria ma ecco che alla fine di questa guerra che da un certo punto di vista avrebbe dovuto accelerare il processo di dissoluzione della civiltà borghese, lo ritroviamo nella trincea opposta, fra i rappresentanti di quel mondo che fino a qualche anno prima aveva esecrato. Come spieghiamo il fenomeno? Lo spieghiamo col senso di responsabilità che a nostro giudizio il Soffici — nonostante tutto, soprattutto nonostante il libro dei risultati artistici — scoprì nella sua forma naturale nel secondo periodo della sua esistenza. Prima il Soffici si era cercato in modo confuso, aveva sposato dei temi che gli sembravano veri ma che in seguito avrebbe giudicato più onestamente come frutti del momento, come frutti condizionati, attivi, soltanto come stimoli. Il primo tempo gli era servito dunque di preparazione a quello che sarebbe stato poi il suo credo-costante. In altre parole, il primo Soffici aveva costruito se stesso su parole e suggerimenti altrui e la guerra lo avrebbe convinto a riprendere la sua prima, la sua naturale figura che si adattava così bene alla storia e alla geografia del suo mondo provinciale. Di tutto il resto che aveva così generosamente fatto parte delle cronache non sarebbe rimasto nulla, perfino lo scrittore avrebbe trovato una consistenza nuova che molto da lontano e indirettamente lasciava trapelare qualche cosa dell'istintiva libertà del tempo di *Arlecchino*, della *Giostra dei sensi*. Come in altri casi, il tradimento o il mutamento di rotta non vennero dopo ma prima e non per nulla il Soffici della maturità — scrittore e teorico d'arte — si identificava perfettamente in un tipo di letteratura toscana, quale potè esprimersi nell'Ottocento. Quindi meglio che di rivoluzioni o di controrivoluzioni ci parrebbe più giusto parlare di incertezze e di confusioni e se vogliamo rimanere ancora un momento con Soffici, ci accorgiamo che le sue affermazioni in contrasto aperto — quelle prima del '14 e le altre dopo il '18 — sono frutto della stessa vena. Di mutato

c'è stato la lista dei nomi e la graduazione dei liquori impiegati ma sia prima, sia dopo, il senso di responsabilità risulta superficiale, nominale. Ciò non significa neppure che fosse privo di sincerità, vuol dire però che non si era mai preoccupato di legare la sua ispirazione a un fondo ben riconosciuto e scandagliato, per cui la verità era sempre quella del momento e la ricerca era intesa come giuoco di reazioni immediate, prima polemiche e poi risentite. La storia di Soffici è stata condivisa da moltissimi altri scrittori del nostro secolo, soprattutto se passiamo ad esaminare il secondo momento della questione che è quello della responsabilità presa in prestito. Quando si farà una storia completa e non viziata da calcoli della nostra anima, si vedrà che per una grossa parte noi abbiamo venduto il nostro lavoro di fondo. Intanto qui la parola « responsabilità » non si adatta più esattamente alle nostre intenzioni e bisognerebbe farla equilibrare dall'altra di impegno. Ma le differenze sostanziali non sono molte né di gran peso. Abbiamo visto che per una lunga stagione lo scrittore non volle più sentire parlare di « responsabilità », il caso di un Tolstoj venne generalmente valutato e giudicato come un caso a sé e spiegato nel quadro di una psicologia alterata dalla stessa forza della sua natura. Un libro come la *Sonata a Kreutzer* ci fa capire come Tolstoj avesse avvertito la sostanza della questione ma avesse preferito o fosse stato portato sul filo di altre considerazioni a spostare i termini dell'invenzione sulla trincea della restituzione: un po' come fare una questione di misura e di proporzioni. Resta però il fatto dell'accento messo su una delle trasformazioni artistiche più importanti avvenute nel secolo scorso, quando cioè lo scrittore è passato dalla parte di interprete pieno e responsabile a quella di accompagnatore e di persuasore. Tutta la polemica del decadentismo ha — se guardiamo bene — la sua luce nel quadro di questi termini opposti. È allora che lo scrittore si trova in una situazione di impaccio prima e di nausea poi nei confronti della società o del mondo esterno. Non lo interessa più ripetere, copiare la realtà, come era stata buona regola nel mondo dell'arte classica e da qualche tempo non lo interessava più il tentativo di inventare attivamente, non credeva più alla possibilità di tenere vivo un discorso col mondo

che gli stava intorno. Sainte-Beuve avvertì assai bene quelli che sarebbero stati i pericoli di una concezione artistica che si basava sulla separazione, sulle differenze e sul distacco. Vide che una letteratura spinta esclusivamente alla ricerca dell'inedito e del particolare, dell'eccezionale avrebbe finito per privare lo scrittore di quel fondo di controllo che è indispensabile alla salvezza della nostra personalità intera. Il distacco dalla società portò a un doppio registro di comportamento che se da una parte autorizzava lo scrittore a proseguire per conto suo un discorso assoluto, dall'altra — nei momenti di reazione — lo portava a rinunciare completamente alla sua natura interpretativa e a diventare uno strumento da affidare ad altri o a idee di altri. Il surrealismo — nei primi anni della sua storia — rappresenta assai bene questo doppio impaccio: partito per allargare all'infinito i confini delle ricerche artistiche, fino al punto di fondere in un unico alito letteratura e vita, dopo i primi tentativi negativi credette indispensabile correggere il mondo della realtà. Lo scrittore si venne a trovare così in una ben strana situazione: da una parte vedeva con estrema lucidità quelli che erano i termini della sua grande responsabilità, dall'altra era costretto a denunciare la sua impotenza e quindi a scaricare il libro delle responsabilità sulle spalle di altri, nel caso specifico degli scrittori che avrebbero subito il mito dell'impegno sul conto delle strutture della società. È stata una lunga vacanza che volta per volta gli scrittori si illudevano di chiudere e di bloccare mentre in effetti prolungavano con l'adoperare delle medicine esterne, lasciando in un angolo quello che era l'unico arbitro delle soluzioni ultime: l'anima dello scrittore. Guardiamo bene, la storia è ricca di esempi e di trasformazioni ma nominali: il simbolismo in quello che postulava di più alto si sarebbe poi identificato coll'ermetismo, il naturalismo sarebbe diventato realismo socialista, il decadentismo avrebbe scatenato su un altro piano e con altri fenomeni il lirismo puro e alla fine quello che da noi in Italia si era chiamato contenutismo avrebbe generato dopo la seconda guerra il neorealismo. Certo l'opposizione maggiore, sostanziale sta nei due modi principali di investigazione: quello della pura traduzione intellettuale e quello del rispetto sacro, superstizioso della realtà.

Per i primi la letteratura doveva avere delle conseguenze insensibili sul piano della realtà, placandosi quasi esclusivamente nella soddisfazione, nella contemplazione della bellezza, nel migliore dei casi in una forma evocativa della purezza. Per i secondi, le conseguenze artistiche erano secondarie, anche perché lo scopo principale era quello di accendere la fantasia, la sensibilità, la sede delle emozioni più naturali. La responsabilità venne quindi separata, distaccata dal suo fondo naturale e relegata nel quadro di attività particolari: la responsabilità non poteva più contare sull'idea di unità e puri e impuri erano alla fine d'accordo nel fare ciascuno il proprio lavoro. Un po' come rimettere agli altri la fatica di riunire i fili della questione e molto come dichiarare vacanza sui primi compiti dello scrittore. Se leggiamo le pagine teoriche vediamo che vertono sull'interpretazione parziale del problema che alla fine trova la sua forma anchilosata in questa affermazione esasperata, non sincera: lo scrittore deve interessarsi soltanto della letteratura, lo scrittore deve passare dalla letteratura a questioni di carattere generale. Vale a dire, non tanto interessarsi dello scrittore per quello che è, per quello che sente, per quello che crede di dover dire ma bensì dello scrittore come mezzo, come tramite o di un piacere solitario o di un servizio comune, se non pubblico. Così quando si passa ad esaminare un po' più da vicino quelle che sono state le reazioni degli altri, di quelli che dovevano ricevere, ci si accorge che sono state — più o meno — legate a questa legge semplicistica. Si capisce come il grossolano intervento della politica abbia avuto buon giuoco, anzi per molti aspetti mano libera nello scegliere una delle due interpretazioni, portando alle ultime conseguenze le sue offerte. Non solo ma anche qui si sono dati dei casi di conversione apparente che facevano ripensare alle vicende dei nostri ribelli fiorentini, penso ad Aragon, penso all'Eluard dopo il quaranta. Di colpo questi scrittori avevano scoperto il problema della responsabilità ma con incredibile leggerezza pensarono di poterlo risolvere, applicando ragioni del momento, un momento della realtà, tutt'al più rinunciando a parte dei loro strumenti. Così se prima parlavano dal loro vuoto, dopo tentavano di colmare questa assenza con parole e ragioni mu-

tuata da altri. Qui l'arte moderna mostrò in tutta la sua miseria interiore una grave situazione di assenza di fondo e di sostanza. Che cosa ci può essere nella realtà tale da far cambiare l'atteggiamento morale di uno scrittore? Non dico evolvere che è cosa legittima e necessaria, dico mutare senza una ragione sostanziale ma soltanto in seguito al cambiamento della situazione normale, sotto la spinta di un avvenimento di natura diversa? Purtroppo la letteratura impegnata in questo senso limitato ha finito per confondersi in una serie di applicazioni rettoriche, con l'aggravante che per alcuni di questi scrittori si poteva parlare di buona fede, di conversioni ideologiche sincere. Qui l'equivoco è stato un equivoco di prospettive. Molti scrittori di fronte alla stanchezza di certe forme o nel disinganno di certe loro stagioni sono disposti a barattare tutto quello che hanno fatto fino allora per cercare altri spettatori o altri mondi e in una errata valutazione del problema credono di dover ricominciare non solo da capo, ex novo, da principio ma di ripartire da un gradino più basso di quello che avevano raggiunto prima. In tal modo non commettono soltanto un atto di superbia nei confronti degli altri ma portano un grave pregiudizio a quello che pur resta il progresso artistico. Il tanto celebrato passaggio dal linguaggio oscuro al chiaro della poesia della resistenza risponde molto bene a questo prepotente pregiudizio d'ordine morale. Per questo si sono avuti degli artisti eccellenti che improvvisamente hanno ricominciato a balbettare, a parlare contraffacendo la propria voce nell'illusione di dare una prova di umiltà a una famiglia anonima di lettori. Il bello è che di questa illusione perfino uno scrittore così rigoroso come Sartre è stato vittima al momento di mettere sullo stesso piano progresso artistico e progresso umano. Per Sartre tutto poi è stato giuocato nell'ambito stretto dell'impegno ma se in un primo tempo, quando cioè egli credeva di poter ancora fare lo scrittore, impegno voleva dire: partecipazione totale, fusione piena fra invenzione e ricostruzione personale, dopo la guerra d'Algeria l'impegno ha assunto proporzioni più vaste e la letteratura è passata in secondo piano, cedendo non appena la sua priorità artistica ma a dirittura il suo posto. Se Sartre avesse ragione per le sue affermazioni del-

l'intervista o per quelle fatte a proposito degli scrittori negri che fanno della letteratura invece di politica, l'arte sarebbe morta da un pezzo, probabilmente non sarebbe vissuta oltre le prime aspirazioni. È impossibile saldare in un unico anello quello che è il lavoro di pochi e quella che è l'attesa di molti: sono due momenti del progresso umano e non c'è altra coincidenza che quella indiretta e misteriosa delle vocazioni. In qualsiasi altro modo bisognerebbe arrestare l'attività artistica, nella presunzione di dare a tutti indistintamente la possibilità di sfruttare e godere di un fondo minimo di ragioni. Ma Sartre ha denunciato anche un altro grosso motivo di perplessità sull'importanza dell'arte e della letteratura in particolare. Alludo alla famosa battuta sul contrasto fra il lavoro dello scrittore e il mondo degli affamati. Battuta che per la verità non sempre è stata intesa rettamente, visto che prima di tutto il filosofo intendeva delimitare il campo delle ambizioni, per un verso si sarebbe detto che avrebbe a dirittura negata ogni fiducia alla letteratura di grosse ambizioni e che si illude di poter intervenire nelle questioni della realtà. Infatti Sartre in una precisazione pubblicata sul Monde, a proposito dell'intervista, ribadiva la sua sfiducia sull'efficacia della letteratura di combattimento politico che non solo sarebbe troppo comoda ma avrebbe una possibilità d'eco estremamente ridotta. Resta infine lo sconforto e lo sgomento di chi, occupandosi di letteratura, sente che la sua voce ha un raggio limitatissimo di offesa. Ma la testimonianza ha un valore di sincerità personale, non ci sembra che ne abbia un altro di valore generale perché in nessun modo è lecito pensare che i risultati debbano essere immediati e sullo stesso piano. Direi che non sono neppure della stessa natura. In altro modo o si dà un eccessivo peso all'importanza dell'arte o se ne nega l'efficacia. La questione — caso mai — resta sempre quella posta tanti anni fa da Gide: « l'artista entra in scena dopo il pranzo: la sua funzione non è quella di nutrire ma di inebriare ». Oggi dunque per Sartre si ripropone il problema del « momento opportuno », si cerca di stabilire quale sia il tempo dell'intervento dell'artista. Anzi Sartre sviluppa ancora le pretese, l'intervento deve essere contemporaneo alla nascita dell'uomo, di tutti gli uomini. Per noi

dovrebbe essere posta in primo piano la questione della funzione. L'artista deve nutrire o inebriare? Non ci sono dubbi sulla risposta da dare, l'artista più che nutrire deve essere nutrito: responsabilità, impegno devono presupporre un processo interiore che resti in relazione con i frutti stessi del lavoro. La funzione del nutrire come quella dell'inebriare mi sembra che releghino l'artista a uno stadio complementare, lasciando aperte tutte le porte all'insidia decadente, così come all'abuso ideologico.

Così l'arte non ha né il compito né il dovere di migliorare la natura dell'uomo ma deve rispondere inequivocabilmente alla ricerca della verità, deve sollecitare, deve suggerire indirettamente senza possibilità di malintesi. Fino a oggi non si sono avute soluzioni confortanti perché si è evitato di mettere l'accento là dove andava messo. Non si tratta infatti di responsabilità sociale o politica ma soltanto di responsabilità morale. Dal punto di vista dell'efficacia artistica non c'è dubbio che il rigore ideologico o politico ha lo stesso peso del puro piacere egotistico, della dilettazione psicologica o dell'insegnamento, del regime pedagogico travestito: sono tutti schemi, nessuno è alimento di sostanza, nessuno può dare sangue. Tutto sta dunque in quello che l'artista porta nella sua opera di suo confrontato col lavoro degli altri e non si può invece aspettare aiuti concreti da strumenti che sono imprestati o suggeriti o accettati per stanchezza e per vuoto interiore. Se c'è uno stridente contrasto è proprio fra la perfezione degli strumenti e la miseria del dettato. Si direbbe che da qualche tempo la letteratura cerchi di nascondere ogni stimolo di responsabilità sotto la rete delle compiacenze formali, con l'evidente intenzione di annullare la presenza dell'uomo dall'una parte e dall'altra. È un'opera di vanificazione che si continua attraverso il finto dialogo di chi fa dello scrittore un oggetto fra altri oggetti e di chi invece lo proclama arbitro in nome di una verità momentanea da difendere o da diffondere. La risposta purtroppo è sempre la stessa, da qualunque parte si tenti di entrare nel contesto reale di queste sterili ambizioni superficiali: si dà l'uomo per inconsistente, come materia irrecuperabile, come qualcosa di cui non vale la pena di tentare ancora un'immagine. Quella funzione inebriatrice ha assunto,

a differenza della lontana postulazione gidiana, un carattere di perenne gratuità, sotto il velo di un'applicazione appassionata, quasi si volesse trovare un'assoluzione nell'impegno meccanico delle operazioni artistiche. Purtroppo l'uomo resta separato, dimenticato, se non a dirittura deriso. Lo resta nei risultati mentre continua ad essere l'unica domanda che conta appena lo spettatore vada sotto la pelle, il velo degli umori. Di quale uomo si parla? Di un'ombra o di un progetto, di una supposizione o di una memoria senza possibilità di riscontro?

Ecco dove il critico registra il lungo errore dovuto alla mancanza di responsabilità concreta alla base stessa della formazione artistica.

La letteratura che non ha un fondo su cui calare le sue ancore o meglio che non pensa a trovare questo fondo è votata al divertimento e alla dispersione. Fra le carte ritrovate in tempi recenti di Renato Serra da parte del bravissimo Ezio Raimondi (si veda il suo libro *Il lettore di provincia*, pubblicato da Le Monnier) troviamo un passo che fa al nostro caso. Diceva il Serra: « Del resto, noi siamo fatti così, dalla natura. Io penso alle nostre conversazioni tranquille, per una strada di campagna, quando ci proponiamo con la più nuda semplicità dei problemi come questi: Pindaro, Murri, Croce? E vogliam dire: ma tu lo leggi Pindaro, per esempio? e che frutto ne cavi? e che cosa è per te? e che cosa ne spera? — Che cosa è nell'ingegno e che cosa cerca nel mondo (mi tornano a mente i portici di Bologna) Augusto Murri? e a leggere le sue lezioni che gusto ci trovi? E Giolitti? e quella donna? e quell'amico nostro...

E continua: « Se questa è la nostra forma della mente, noi vogliamo realizzarla con sincerità. Con una pulizia che renda conto insieme e del soggetto che ci mosse e dei limiti, della forma del nostro ingegno. Io mi dico competente non a giudicare — che è un vocabolo vile, inventato dai trafficanti, quello cui sospinge necessità di tradurre i valori spirituali in moneta del mercato: graduatoria dei concorsi, stipendio, precedenza, anzianità — ma a cercare e guardare per tutto. In questo rappresenterò la misura degli altri e di me. E mi basterà che sia chiara: onesta nei suoi moti e ingenua nel suo intendimento ».

Per concludere: « il mio nome è uomo, il mio amore è delle gentili cose umane ». Da ricordare che poco più sopra aveva detto che l'unica cosa che cercasse in un libro, in uno scrittore era « il valore umano ». Che linguaggio diverso e oggi quasi comprensibile a stento, abituati come siamo a cancellare dalla nostra lavagna questo primo e sacro obiettivo. Abbiamo finalmente il coraggio di dire come stanno le cose: questa nostra letteratura che sembra così vasta, quasi senza confini, senza riserve né pregiudizi, è in realtà una letteratura di paura e che ha defalcato dalle sue operazioni le cifre che hanno un valore umano, quelli che un tempo si dicevano valori assoluti. Non è molto un saggista tedesco, Walter Jens, si è divertito a segnare sulla carta alcuni motivi di silenzio, delle occasioni di silenzio a cui volontariamente si sottopone la ricerca letteraria. Una lista abbastanza ricca e che potrebbe essere continuata con facilità. Ma non è tanto il numero delle occasioni giudicate negative, ciò che colpisce è la natura di queste evasioni: e non riguardano soltanto i momenti dello spirito ma toccano anche quelli che sono i dati della realtà. È dunque la letteratura che getta il guanto e non già il mondo che ci respinge. Il mondo è sempre lì che aspetta ed è disposto ad essere interpretato, per lo meno scrutato. Evidentemente ciò che trattiene e spaventa è la profondità dei temi, per cui si preferisce limitare il campo, procedere per esclusioni e lavorare per insistenza sul particolare. La stessa identità di interessi, la supina obbedienza a quelle che sono le regole della moda sono altrettante conferme dell'inerzia di fondo del nostro spirito di ricerca ed è proprio questa paralisi degli arti maggiori che consente una paradossale applicazione di certi sistemi minori di vita. Si badi, per esempio, all'uso gratuito e folle che facciamo dello sguardo bloccato, dello sguardo che non ammette altre soluzioni all'infuori di quelle della registrazione. Si direbbe veramente che tutto venisse impiegato opportunamente per respingere lo spirito d'interpretazione e di collegamento. Resta da domandarsi se una scelta di questo genere, negativa per la sua stessa essenza, voglia testimoniare una specie di gran rifiuto da parte dell'arte e una presa di coscienza del nulla insuperabile. Una volta stabilito questo rifiuto di principio della costruzione,

sembra lecito adattare la nostra vita a simulacri di costruzione provvisoria, da cui risalti ancora una volta l'instabilità costituzionale dell'uomo e la sua mancanza di un nome. Forse il problema stesso della responsabilità così come l'abbiamo posto è abusivo e si riferisce a un tempo che poggiava su delle categorie e dove la scienza dell'uomo conservava intatto il suo prestigio. Se ammettiamo che è un puro sogno delle nostre ambizioni trovare un ancoraggio all'uomo, se accettiamo il principio dell'innominabilità, è chiaro che anche il problema della responsabilità dell'artista perde ogni senso, diventa tema accademico e nulla più. Ma è proprio sul punto principale della questione che ci sembra di non poter transigere: non siamo infatti disposti a negare all'uomo ogni possibilità di riconoscimento né — tanto meno — il diritto a scoprire dentro di sé qualcosa che non sia soltanto soggetto al caso, alla polvere del tempo e segue fedelmente i passi della morte assoluta.

Certo per dare il senso della responsabilità è indispensabile credere a qualcosa, pensare che l'uomo sia chiamato a rispondere e non soltanto a prendere, a subire, a restituire nel disordine. Oggi dunque il problema ci appare molto più arduo di quanto non potesse sembrare a un Serra o a un Rivière e faccio i nomi di questi due critici che in maniera diversa sono passati dalla religione delle lettere a una fede umana. Loro avevano forse intravvisto l'inizio di un diluvio, di cui noi siamo diventati per una parte responsabili, per l'altra delle vittime. Nonostante tutto, il paradosso gidiano da cui siamo partiti teneva, indicava una possibilità di relazione nell'interno dell'anima umana: oggi si è dissolta perfino la categoria dell'estetica e questo è il significato della pop-art che con vari accorgimenti si è insinuata nel quadro delle nostre preoccupazioni. È la spogliazione di tutti i nostri diritti, il continuo lasciare il passo al giuoco delle ombre sorde, delle ombre senza voce. L'uomo si è volontariamente fatto puro scheletro per lasciar passare intatto lo schermo delle cose, accettate o a dirittura invocate come ultima regola. Di quale responsabilità si può parlare quando lo scrittore mira a diventare una macchina di pura registrazione o si sente paralizzato di fronte

a un'immagine della realtà sconvolgente? In due modi appena diversi, si dà scacco matto alla coscienza o la coscienza diventa come un freno, funziona come inibizione. Così le domande sacrosante che si faceva Serra rischiano di apparire troppo ingenui e puerili: che cosa sono? che frutto ne cavo? Non servono se tutto è votato a dissolversi e a presentarsi sotto altre ipotesi ma con la stessa condanna? Così è avvenuto che si giudicasse opportuno sostituire alla responsabilità l'assoluta irresponsabilità, il rifiuto d'ogni coscienza, una pallida immagine di giuoco: anche perché sarebbe davvero inutile chiedere a uno scrittore di dare delle risposte quando non ha più niente di suo da dire. Ci sembra a volte di essere arrivati al punto finale di questa lunga capitolazione ma l'impressione non è per altro sostenuta da qualche segno di volontà e di ripresa di coscienza. Fino a quando non avremo reimparato a chiederci che cosa sento? che frutto ne cavo? continueremo ad essere tutti, attori e spettatori, scrittori e lettori delle inutili vittime di uno spirito di vacanza che si è prolungato oltre le rive della più stanca e vile ripetizione meccanica.

# SAGGIO SULLA CRITICA FRANCESE CONTEMPORANEA

di

Georges Poulet

Traduzione di Mario Diacono

L'atto di leggere, a cui si rifà in definitiva ogni autentico pensiero critico, implica il coincidere di due coscienze: quella d'un lettore e quella di un autore.

La congiunzione di tali due coscienze è ciò che appunto caratterizza, meglio di qualsiasi altra, la critica d'oggi. Se ne parla molto attualmente. In alcuni ambienti le si attribuisce addirittura una parte, o meglio una funzione che in nessun'epoca finora, né al tempo di Boileau, né a quello di Sainte-Beuve o di Brunetière la critica aveva ancora ricoperto, se non per breve tempo e in modo fortuito. Viene chiamata « nuova critica », come un certo tipo di romanzo viene chiamato *il* nuovo romanzo. C'è il nuovo romanzo di Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Claude Simon; e parallelamente c'è la nuova critica di Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Jean-Pierre Richard o Jean Starobinski. Nell'un caso come nell'altro, l'avvenimento letterario è costituito dall'apparire d'un gruppo coerente, composto di personalità distinte ma che mostrano un interesse affine per problemi affini. Quanto ai critici di cui sopra, l'omogeneità del loro gruppo si fonda su una loro comune preoccupazione intorno ai fenomeni della coscienza. Tali critici si sforzano tutti di rivivere e di ripensare ciascuno da sé le esperienze vissute e pensate da altri spiriti. Non è una tendenza nuova in senso assoluto, e sarà forse di qualche utilità vedere com'essa si presentava ai suoi inizi. Si può coglierla, per così dire sul nascere, in un critico degli anni 1880-1914, in Jules Lemaître, l'autore dei *Contemporains*.

C'è un testo di lui nel quale, a guardarvi bene, si può discernere con nettezza quell'effetto duplicato che la reiterazione d'uno stato mentale produce in un pensiero critico:

*Ho riletto quasi d'un fiato, in campagna, stretto contro la terra materna, sotto un cielo umido e carico di tempesta, i sei volumi di Pierre Loti. Nel momento in cui volto l'ultima pagina, mi sento completamente ubriaco. Mi colma il riapparire del ricordo delizioso e triste d'una quan-*

*tità prodigiosa di sensazioni molto profonde, e mi sento il cuore gonfio di tenerezza universale e vaga.*<sup>(1)</sup>

Leggendo queste righe, se ne può supporre l'autore particolarmente suscettibile di lasciarsi vincere dalla duplice attrattiva d'una lettura complice e d'un fantasticare mosso da simpatia. Per sua stessa confessione, il critico cede senza alcuna resistenza alle impressioni che gli vengono da altri. Dall'una all'altra delle due coscienze passa una quantità di sensazioni definite « molto profonde », con la fluidità di liquidi che scivolino nel tubo che collega due vasi comunicanti. Ma, e assai di più, il critico consente a sperimentare in sé le emozioni che gli vengono in tal modo trasmesse. L'ebbrezza di cui parla non è un'ebbrezza percepita nell'altro, è un'ebbrezza che ha sentito in sé: egli assume e prova l'emozione invece di constatarla. Ma chi non vede qui che, a dispetto del suo mimetismo affettivo, il critico sta recitando una specie di commedia? La sua ebbrezza è per metà sincera, per metà falsa. Evidentemente egli non è in buona fede. Ironizza. Tale ironia si manifesta dal momento in cui il critico entra in rapporto con chi si propone di criticare ed è facile prevedere che egli persisterà nell'ironia fino a quando non avrà deciso di non occuparsene più. Si tratta dunque d'un comportamento generale, d'una modalità di relazione costante. Da un capo all'altro dello studio che gli verrà dedicato, l'autore preso in giro si troverà esattamente nella situazione dell'uomo nelle cui mire un bellospirito faccia finta d'introdursi per meglio prendersi gioco dei sentimenti che incita a dichiarare. Neanche per un secondo si alzerà lo schermo che erige l'ironia tra la coscienza del critico e la coscienza del criticato. Tutto accade come se, dalla simpatia con cui ostenta di sposare i sentimenti d'una mentalità estranea, il critico traesse profitto per prendere coscienza egoisticamente del carattere « ragionevole » dei propri sentimenti. La compiacenza con cui si presta al folle fantasticare altrui, non serve che a meglio dare risalto al rifiuto tacito opposto dalla sua saggezza alla tentazione di sragionare.

Tale la linea di condotta abitualmente seguita, sessant'anni fa circa, dai rappresentanti della scuola critica allora più in vista a Parigi, la scuola impressionista. Jules Lemaître, Anatole France, fino a un certo punto Emile Faguet, non avevano altro scopo, piegandosi con cautela ed indulgenza sulle opere letterarie, che di accordare loro un'adesione fittizia, che s'affrettavano poi a ritirare. Per essi, insomma, la letteratura rappresentava l'occasione di uscire per un istante dal proprio io, di fare quattro passi nell'anima altrui, senza però allontanarsi troppo dai limiti e tenendosi sempre pronti a riprendere precipitosamente le proprie abitudini di essere e di pensare; simili in ciò a quelle donne oneste che adorano scherzare col fuoco, purché non ci sia un seguito. Leggere significava allora prestarsi a qualche fremito, fantasticare di qualche piacere, e spazzare poi via quelle immagini per ritrovarsi col proprio buonsenso. Tale l'alternativo trattamento, fatto di finta docilità e di ri-

<sup>(1)</sup> JULES LEMAÎTRE, *Les Contemporains*, vol. III, pag. 91.

presa, riservato dalla critica fine di secolo alla maggior parte dei grandi scrittori dell'epoca, a Verlaine, a Mallarmé, a Villiers, a Zola. Nulla di meno schietto, di più meschino anche, e per conseguenza di più insoddisfacente di questo primo coincidere del pensiero critico e del pensiero letterario. Bisognava comunque parlarne, se non altro per poter valutare i successivi progressi della critica sulla via della sincerità e della vera simpatia.

Il primo, cronologicamente, dei critici importanti del nostro tempo è certo Albert Thibaudet, l'autore delle *Réflexions sur la littérature*. I suoi saggi apparsi mensilmente in rivista tra il 1920 e il 1935 testimoniano col loro numero, l'abbondanza di argomenti prospettati e la straordinaria diversità di tono e di soggetto che presentano, della duttilità di uno spirito disposto ad aderire con uguale passione di comprendere agli aspetti più contrastanti della vita letteraria del suo tempo, ed anche a cogliere, con una ubiquità d'intelligenza veramente universale, il pullulare di relazioni simultanee che tale vita compongono. Per Thibaudet, l'atto critico comincia con un'adesione immediata, totale e senza riserve, al pensiero altrui. Di qui la netta superiorità della sua critica su quella di Jules Lemaître e degli impressionisti. « L'ideale dell'uomo che legge, e che scrive di quello che legge », fa notare in un'opera che ha appunto per titolo *Le liseur de romans*, « [è] di coincidere con lo spirito creatore del romanziere, e, andando di più avanti, con lo spirito creatore del romanzo considerato come genere ». <sup>(1)</sup> Parole rivelatrici, che ci mostrano Thibaudet impaziente d'identificarsi non soltanto con la determinata opera in cui s'è immerso, ma con l'insieme di associazioni letterarie che tale opera desta subito in lui. A questo punto, la coincidenza col pensiero altrui è per il critico una tappa già superata. Insaziabile quanto rapido nelle sue letture, Thibaudet non si chiude nell'opera un minuto più del necessario, si sbriga a considerarla non più in se stessa ma nel suo stare in accordo o in disaccordo con un ambiente o un genere: da quel momento, non è più l'opera che lo interessa ma le somiglianze o diversità che vi emergono rispetto ad altre opere anteriori o contemporanee, affini o contrastanti, indipendenti o complementari, la cui evocazione costituisce un capitolo folto di storia e di geografia letteraria. « Al limite d'una lettura critica *maschile* » scrive nel medesimo testo, parlando dell'autore di *Madame Bovary* (non esiste, in effetti, lettura più « maschile » di quella di Thibaudet), « vi è la collocazione di Flaubert nel concatenamento letterario del romanzo francese... ». Così all'intuizione originaria del critico, che lo faceva penetrare si può dire istantaneamente nel cuore dell'opera criticata, subentra presto un bisogno di classificazione e di spiegazione causale, che sostituisce l'afferrare intuitivo dell'opera con l'elaborazione d'una catena di relazioni e d'una tavola sinottica in cui, lo si voglia o no, l'opera occupa il posto che le spetta, a suo tempo e luogo, fra le altre opere della medesima epoca. Sicché, man mano che il pensiero di Thibaudet prende coscienza più estesamente della varietà di relazioni che intrecciano la loro rete intorno all'opera criticata, esso diviene

<sup>(1)</sup> A. THIBAUDET, *Le liseur de romans*, pag. xxx.

sempre meno suscettibile di coincidere con quel centro vivo in cui aveva cominciato tuttavia col situarsi: passando così dal cuore alla periferia e dall'interno all'esterno, con un processo che sempre più lo allontana dalle realtà interiori in cui tuttavia aveva trovato il suo punto di partenza e la sua primitiva ispirazione. La critica di Thibaudet, insomma, animata da un movimento essenzialmente eccentrico, finisce invariabilmente col voltare le spalle a ciò che è il fondo e la sostanza di ogni vera critica, vale a dire la presa di coscienza della coscienza altrui.

Alla « eccentricità » di Thibaudet va contrapposta la « concentricità » dei due altri notevoli critici della *Nouvelle Revue Française*, che in quella rivista gli furono colleghi e, di pochissimi anni, suoi cadetti: Jacques Rivière e Charles Du Bos. A differenza dell'autore delle *Riflessioni sulla letteratura*, nessuno di loro due cede mai al desiderio di disperdersi nelle zone esterne di quest'ultima. Per essi l'atto letterario resta, da cima a fondo, ciò che è, ossia quella strana attività creatrice che si persegue nel suo proprio regno e a cui, pena il vedersene preclusa subito la comprensione, il critico non deve cessare un istante di partecipare lucidamente. Per la prima volta appare in Francia un pensiero critico che non è più informatore, giudicante, biografico o egoisticamente edonista, ma che vuol essere il duplicato spirituale dell'opera studiata, la trasposizione integrale dell'universo d'uno spirito all'interno d'un altro spirito.

Niente di più caratteristico, per esempio, degli sforzi a cui continuamente Rivière torna a sottoporsi per giungere a identificarsi con l'opera su cui si concentra. Giacché da essa egli spera un appoggio, un aiuto spirituale, la comunicazione d'un'energia sostentatrice. Considerato a parte, senza il sostegno vitale costituito per lui dall'ispirazione altrui, Rivière è un'anima cosciente solo della propria debolezza. All'inverso dell'impressionismo voluttuoso di Jules Lemaitre, in lui tutto ha inizio nella vergogna, nel sentimento d'una insufficienza:

*Io sono ormai incompleto, insufficiente a me stesso, non troverò mai più in me una ragione sufficiente... Ho bisogno d'un'altra esistenza diversa dalla mia.*<sup>(1)</sup>

All'attività critica di Rivière non bisogna dunque cercare altra ragione d'essere che il bisogno che lo spinge ad attingere fuori ciò che non può trovare dentro di sé. Inizialmente tutto deriva non da una propria energia, scoperta nel proprio intimo e di cui l'essere si trova in possesso una volta per tutte, ma da un soccorso intermittente, recato dall'esterno, da cui lo spirito del critico dipende senza ch'egli possa prevederne la concessione. Tutto ciò che può fare, è di rendersi duttile a ciò che, nei momenti migliori, si manifesta in lui. Rivière è l'uomo che accetta senza resistenza, anzi con umile e riconoscente gioia, di *divenire* ciò che una volontà esterna gli propone d'essere, che accetta con estremo piacere di

<sup>(1)</sup> J. RIVIÈRE, *De la sincérité envers soi-même*, pag. 106.

scambiare la sua anima con un'altra. Al minimo sentimento di affinità che una presenza estranea gli ispira, la sua personalità si schiude, si abolisce, cede: « Rido di me » scrive « quando penso alla mia spaventosa plasmabilità. Appena trovo un pensiero che somigli al mio, subito mi ci abbandono, assumo tutte le fattezze che m'impone ». <sup>(1)</sup>

È sintomatico che Rivière abbia esordito con un saggio su Fénelon. Il suo pensiero, infatti, non rappresenta altro, agli inizi e per parecchi anni, che un quietismo critico; è come una palla di cera che si lascia ridurre a tutte le forme.

La malleabilità, tuttavia, con cui il suo pensiero si presta alle influenze, non ottiene il risultato di imporgli la metamorfosi nelle mille forme che di volta in volta lo possono sollecitare: straordinariamente malleabile, il pensiero di Rivière non ha un'agilità pari alla flessibilità. È posto in ritardo da una sua certa stentatezza o goffaggine, o dal freno insidioso d'uno scrupolo.

Per quanto da fare si dia, tale pensiero perde sempre molto tempo nell'avvicinarsi al suo oggetto. L'esitazione, la timidezza, la paura e desiderio insieme di stabilire un contatto, la relativa ignoranza in cui il pensiero si trova circa quanto cerca di conoscere, fanno insorgere sin da principio tra lui e l'opera presa in esame una distanza che deve colmare, e non può certo farlo di colpo e senza tentennamenti:

*Quando in mia presenza viene espressa un'opinione diversa dalla mia, (provo un) momento d'esitazione, durante il quale il mio pensiero cerca automaticamente, per semplice riflesso, ciò che sta per replicare. Non che ciò sia ancora indeterminato; ma il pensiero si sforza di mettersi nella giusta direzione. Esso vaga mentalmente sulla tastiera delle idee, per trovare il punto da cui cominciare. <sup>(2)</sup>*

Così, in Rivière, il movimento del pensiero critico non consiste affatto in una partecipazione immediata ai passi e alle evoluzioni dell'oggetto, ma nella sola progressione del soggetto verso l'oggetto. Nessuna presa immediata dell'oggetto da parte del pensiero, né vedute a volo d'uccello, ma al contrario un lento ed incerto avanzare che sembra dipendere meno da prospettive d'insieme procurate dal potere ottico, che dalle più limitate informazioni trasmesse da sensi meno perfetti. Non è alla vista ma al tatto che si riferisce da principio l'esperienza di Rivière:

*Non mi piace, non capisco, non credo che ciò che tocco, ciò che è alla portata dei miei sensi e sta sotto la mia mano, e che lascia un sapore sulle mie labbra... Nulla mi è provato se non dal contatto. <sup>(3)</sup>*

Si direbbe che il progredire della conoscenza avvenga in Rivière per una via che è quella

<sup>(1)</sup> *A Alain Fournier*, 12 ottobre 1905.

<sup>(2)</sup> *A la trace de Dieu*, pag. 167.

<sup>(3)</sup> *A Claudel*, 19 aprile 1908.

abituamente seguita non dai veggenti ma dai ciechi: un procedere a tentoni, seguito da un contatto fisico e dall'esplorazione delle superfici; poi, la difficile e goffa penetrazione d'una realtà opaca, l'oscuro conficcamento del pensiero in una materia che gli resiste, se non altro per il tempo che impiega a rivelarglisi.

Questa la principale caratteristica della critica di Rivière. Stranamente, il suo valore non consiste tanto in ciò ch'essa scopre quanto nel rapporto che — sia pure a stento — riesce a stabilire tra sé e ciò che scopre. In questa specie di corpo a corpo, di abbraccio incompleto, ha da attraversare mille guai per liberare l'oggetto dalle tenebre che lo avvolgono, e su di esso proiettare un minimo di luce. Tuttavia, proprio in ragione delle resistenze che le sono opposte, della difficoltà che trova ad aderire a ciò che esplora, ne rivela, quasi involontariamente, l'orditura, dandoci così qualche notizia valida sulla natura semi-materiale di quel mondo di cui è, in qualche modo, costretta a riconoscere da principio gli aspetti solo fisicamente. In Rivière, dunque, l'attività critica prende sempre le mosse dall'analisi di un'esperienza corporale, anche quando, come nel testo seguente sulle immagini di Claudel, approda finalmente alla percezione d'una realtà spirituale:

*Tali immagini non sono puramente visive; le percepiamo con tutti i sensi allo stesso tempo; esse irrompono, crescono, avvolgendoci, comunicandoci le loro vibrazioni, e, mentre ci irrorano tutto il corpo d'un fiotto sensuale, depongono nella nostra anima il loro segreto significato.*<sup>(1)</sup>

Pochi critici si rivelano così sensuali. Ci viene in mente il sensismo dei filosofi del Settecento; ma qui l'esperienza dei sensi non si prolunga in un'attività intellettuale, limitandosi invece alle proprie rivelazioni, contentandosi d'essere una forma torbida di conoscenza, che rischiarà debolmente l'incerta zona tra l'anima e il corpo: è una critica che sta a metà strada tra l'esperienza fisica e la conoscenza morale, per metà tuffata nel suo oggetto ma rimastane per l'altra metà ancora al di fuori.

In Rivière, insomma, il pensiero sembra sempre soffrire d'una certa manchevolezza. Talvolta esso prende coscienza di sé nella solitudine, e prova allora un senso crudele di deficienza. Talvolta invece tenta di contemplarsi, identificandosi in un altro, ma l'identificazione è sempre incompleta, il pensiero altrui si sottrae, celandosi nella sua profondità. Così la coscienza critica fa trasparire la propria incapacità a coincidere con la coscienza creatrice, appare uno sfasamento, che è il segno d'una insufficienza e d'uno scacco. Si direbbe che, in quella misteriosa avventura dello spirito costituita dalla comunicazione tra pensieri, e alla quale Gabriel Marcel dà il nome d'intersoggettività, Rivière non possa oltrepassare un certo limite: si ferma sempre troppo presto, per mancanza di risorse e di energia. Leggendolo, non si può fare a meno di avvertire come le grandi scoperte critiche gli furono interdette, proprio per una penuria iniziale del pensiero, e fors'anche a causa

<sup>(1)</sup> *Etudes*, pag. 71.

della parsimonia con cui certe grazie dello spirito, da cui dipendeva, gli furono largite.

Nulla, al contrario, è meno parsimonioso dei doni che arricchiscono l'ingegno del suo amico ed emulo Charles Du Bos. A prima vista, tuttavia, le due menti critiche non mancano di analogie. La stessa flessibilità, la stessa assenza iniziale di forma in uno e nell'altro; ma in Du Bos, a differenza di Rivière, la consapevolezza di questa carenza iniziale non è accompagnata da nessun sentimento d'imperfezione. Al contrario, anzi, l'assenza d'una personalità propria appare qui piuttosto come una perfezione negativa, come una condizione preliminare indispensabile all'acquisto di ricchezze eccezionali.

Tutto comincia, in Du Bos, con una specie di denudazione. Nell'attesa d'un avvenimento, l'anima si trasforma in tabula rasa. Non che spogliandosi di sé il pensiero rinunci a nulla d'essenziale; piuttosto prende coscienza più radicalmente della sua iniziale mancanza di originalità, dell'assenza in sé di caratteristiche peculiari, o, che è quasi la stessa cosa, della facoltà che gli è propria, qualunque siano le caratteristiche superficiali che lo distinguono al presente, di alterarle tanto ch'esse si trovano ad essere sostituite con altre, anche di segno contrario. Sicché ciò che innanzitutto colpisce in Du Bos è una fluidità della specie più radicale. « Non sono forse tutto liquido? » scrive nel suo *Journal*.<sup>(1)</sup> Liquidità primaria, veramente infinita, e che, in Du Bos, non si presenta per niente come un difetto o come un modo insufficiente d'essere. Sembrerebbe anzi un pregio. Per usare il linguaggio dello stesso Du Bos, diciamo pure che il suo pensiero passivo, attento, vuotato d'ogni contesto ma libero da ogni previa « fissazione », si contenta d'essere « il luogo » degli avvenimenti spirituali che ne faranno il loro teatro, e che accadendo, animandolo, determinandolo, lo faranno esistere attivamente.

Cominciamo dunque col riconoscere in Du Bos questa facoltà impressionante di trasformarsi nel « luogo dei suoi stati ». <sup>(2)</sup> Semplificazione assoluta dell'essere, che ha per conseguenza di sospenderlo interamente all'evento che lo farà uscire dal suo stato negativo originario, ma che ha anche l'effetto, nell'istante stesso in cui un avvenimento sopraggiunge nel pensiero, di distinguerlo da quest'ultimo, di fare sì che *ciò che ha luogo e il luogo* rimangano nella mente come due entità inconfondibili.

Questa è la situazione, tutto sommato notevolmente precisa, in cui si trovano impegnati sin da principio, in Du Bos, il pensiero e ciò che vi insorge. Da un lato ci sono io, io che accolgo, io che dipendeva da tale accoglienza dell'avvenimento per nascere alla vita e al pensiero; dall'altro lato sta ciò che accade in me, ciò che si serve di me e della mia coscienza per mostrarsi alla luce. E se a questo primo avvenimento ne succede un altro, poi un altro e ancora un altro, il mio essere in me apparirà allora come un luogo permanente in cui s'intrecciano, si susseguono e si sostituiscono delle realtà mentali sempre impermanenti, sempre intercambiabili, che è mio preciso dovere accogliere,

<sup>(1)</sup> CHARLES DU BOS, *Journal*, vol. II, pag. 152.

<sup>(2)</sup> *Journal*, vol. II, pag. 335.

e a cui ho per missione di offrire lo spazio mentale dove possano manifestarsi e svolgersi.

« Non sono più una persona » nota Du Bos « ma il luogo dei miei stati »; <sup>(1)</sup> e altrove: « È lo stato luogo di passaggio, quello in cui non si è più che la stazione di collegamento dove passa la fila d'innumerabili treni interiori ». <sup>(2)</sup>

È in quest'ottica che bisogna considerare l'attività critica di Du Bos. All'origine essa non è altro che la percezione d'un certo influsso spirituale, che senza che venga, dallo spirito che lo risente, riconosciuta minimamente di esserne la cagione, nello spirito si riversa e riversandovisi l'arricchisce. Tutto dipende dunque da quell'invasione iniziale. In seguito ad una lettura, a una conversazione, alla meditazione su un testo, o semplicemente a uno di quei fortuiti casi mentali che, in Du Bos come in Valéry, equivalgono ad una grazia in senso stretto, ecco che all'interno del pensiero del critico zampilla un altro pensiero, il pensiero di un altro; e che questo secondo pensiero, trovando nel terreno nuovo nuove risorse, si affretta a crescerci su e proliferarvi:

*Non ho più una vita personale di cui valga la pena di parlare; non sono più che il ricettacolo della vita altrui — diciamolo pure — (ed è conforto non trascurabile), il focolare in cui tale vita altrui lancia le sue più vive, le sue più alte fiamme; poiché se io mi volatilizzo sempre più, essa almeno prospera meravigliosamente.* <sup>(3)</sup>

Secondo le stesse parole di Du Bos, il suo pensiero diventa così « mero ricettacolo ». Ricettacolo non d'una presenza oggettiva, ma del principio soggettivo stesso, il cui potere si fa sentire nella soggettività di colui ch'esso traversa e abita. Quante volte non si vedono in Du Bos, simili in ciò a quelle conchiglie chiamate bernardo eremita che, passando da una dimora all'altra, riempiono della loro persona ed animano con la loro attività il nuovo abitacolo di cui s'impadroniscono, questo o quello dei suoi autori favoriti prendere letteralmente possesso dello spirito del critico, modificarlo, vitalizzarlo, farne lo strumento grazie al quale, per delega, intraprende una nuova carriera. Questa, la singolare identificazione operata dal genio critico di Du Bos. Egli si unisce, in certo senso, così completamente al suo autore che non esiste più, alla lettera, la minima differenza di natura né di persona tra quest'ultimo e il critico. Una stessa entità soggettiva attua nella più perfetta fusione i propri oggetti. La coscienza del critico e la coscienza del soggetto criticato non fanno più ch'uno: è un'identificazione simile a quella che avviene nel pensiero religioso poiché, nell'un caso come nell'altro, con lo svanimento della propria personalità l'io arriva ad abbandonarsi a un'ispirazione estranea onnipotente, che si serve di lui per attuare in lui i propri fini. Ma in Du Bos, per un inatteso paradosso, quell'io annientato trova nel suo stesso annientamento l'occasione d'una inesauribile attività personale. Appena ha rinunciato a sentire e a

<sup>(1)</sup> *Journal*, vol. II, pag. 335.

<sup>(2)</sup> *Journal*, vol. I, pag. 400.

<sup>(3)</sup> *Journal*, vol. II, pag. 150.

pensare da sé, offrendosi come il luogo in cui si compie il mistero della spiritualità altrui, subito egli deve assumere quella vita estranea, deve prenderla a suo carico, farne la sua stessa vita. Nulla colpisce di più, a questo proposito, dell'ebbrezza che s'impadronisce di Du Bos dal momento in cui accetta di adottare a principio di vita personale quello che domina al centro del pensiero altrui. Subito eccolo invaso da un'esaltazione estrema: esaltazione essenzialmente partecipatrice, che lo porta a ripercorrere in sé, con un atto *sui generis*, il complesso delle procedure in cui si rivela l'essere col quale s'è identificato. Egli riprende, mima, prolunga, sviluppa, sicché, abbandonandosi all'ispirazione che l'attraversa, non si contenta di subirla, vi aggiunge insomma tutta una serie di variazioni personali. In tal modo, in quello specchio che ingrandisce e moltiplica costituito dalla sua riflessione, il pensiero altrui non cessa di crescere e ramificarsi. Nessuna critica più *fecunda* quindi di quella di Du Bos; nessuna critica, anche, che in virtù della sua stessa fecondità sia più d'essa minacciata da ingorgo e dal « pericolo dell'inesauribile ». <sup>(1)</sup>

Pochi critici hanno esercitato quanto Rivière e Du Bos un'influenza continuamente e sottilmente efficace sui loro successori. Perciò essi, in minore o maggior grado, sono i maestri di tutti i critici delle successive generazioni e, in primo luogo, di Marcel Raymond.

Il pensiero critico di Raymond non potrebbe tuttavia essere confuso con quello dei suoi due grandi predecessori. Niente nei suoi scritti, sempre contrassegnati da un'estrema sicurezza di gusto e di linguaggio, può far pensare meno allo stile indeciso ed all'approccio pateticamente maldestro, caratteristici di Rivière. Come Du Bos, si direbbe ch'è immediatamente, senza esitazioni, per un'intuizione diretta ed istantanea che Raymond si pone al centro del mondo mentale di cui si assume il compito di svelarci il segreto. Inoltre, come il maestro di *Approximations*, lo soddisfa soltanto la perfetta coincidenza di due coscienze. Mai che lo si veda accostarsi ad uno scrittore dall'esterno. Sin dall'approccio, tutto in lui: un'inflessione di voce, la delicata messa in risalto di un'immagine sensibile o di una sfumatura affettiva, l'attenzione quasi religiosa recata a ciò di cui parla, e soprattutto lo sguardo costantemente volto verso l'interno, tutto ci avverte che non siamo più alla periferia delle cose, ma in un qualche punto nella profondità stessa dell'essere, in un mondo interno che silenziosamente si apre allo sguardo, o piuttosto a quella percezione senza sguardo che la nostra diviene quando il nostro pensiero s'immerge veramente in un altro pensiero, e apprendiamo a conoscerlo lasciando che si ricomponga in noi. Sarebbe tuttavia un errore voler confondere la critica di Raymond con quella di Charles Du Bos. Questa è disordinata, digressiva e raziocinante, quanto quella è meravigliosamente compatta nella sua concentrazione e nella sua volontà di misura. Inoltre, e soprattutto, la critica di Du Bos opera, come s'è visto, in una effervescenza dello spirito che la porta a un culmine di estasi illuminatrice. Essa mira, per così dire, a un mirabile eccesso di razionalità e di chiarezza. Tutto al contrario,

<sup>(1)</sup> *Journal*, vol. II, pag. 248.

il mezzo più favorevole alla comunicazione fra gli esseri, per Raymond, lungi dall'essere quello della coscienza chiara, si situa nelle zone penombrali dello spirito. Niente gli appare più odioso, per esempio, del metodo cartesiano, che stacca l'io dal resto del mondo e che, nell'io, abusivamente isola l'intelligenza dalle altre facoltà, benché queste siano forse mille volte più atte all'esplorazione delle profondità. Per Raymond, in una parola, la filosofia di Cartesio è una filosofia della separazione: separazione dell'io e della natura, separazione anche dell'io contemplatore e dell'io contemplato. Una coscienza pura, assolutamente staccata dal suo oggetto, così come la concepisce Valéry, ecco ciò che, agli occhi di Raymond, costituisce la peggiore delle tentazioni dello spirito.

Al posto della pura coscienza, della coscienza chiara e distinta, che bisogna dunque mettere?

Occorre mettere una coscienza oscura, il più vicino possibile all'incoscienza.

È forse in ciò che consiste più particolarmente l'originalità e l'audacia di Raymond. Per lui la chiarezza non unisce, separa. La zona eletta delle affinità, delle comprensioni intuitive, delle simpatie, non è la piena luce, che non ha per effetto che di sottolineare le limitazioni e accusare le differenze. Solo la semi-oscurità, favorendo l'imprecisione delle frontiere, permette il passaggio dal proprio sé a un altro proprio sé. È grazie all'indeterminazione iniziale dei sentimenti nei quali l'essere prende coscienza del suo esistere, ch'esso scopre simultaneamente nel fondo di sé e nel fondo degli altri un'identità che costituisce allo stesso tempo un terreno d'intesa. La migliore critica è quella che, collocandosi per così dire al livello più basso, nelle regioni meno illuminate della vita spirituale, scopre tra sé e il suo oggetto una fondamentale affinità.

Niente dunque appassiona di più Raymond che il ritrovare nei suoi autori quella profondità torbida, irrazionale, con cui egli spontaneamente simpatizza. Così è per Baudelaire, i surrealisti, Sénancour, Rousseau soprattutto:

*Rousseau ha restaurato il sentimento elementare e globale dell'esistenza.*<sup>(1)</sup>

*... sentimento dell'esistenza (che) si spoglia e s'approfondisce man mano che l'essere oblia se stesso e tutto sembra dimenticare di ciò che lo circonda. È dunque alle soglie del nulla, nel punto in cui la coscienza affiora appena, e in cui la respirazione dell'io sembra annullarsi in una respirazione cosmica, che all'uomo tutto è dato.*<sup>(2)</sup>

Al limite, il pensiero (o si dovrebbe qui piuttosto dire il non-pensiero, la volontà di simpatizzare con l'assenza d'ogni pensiero?) perviene in Raymond a uno stato che s'approssima a quello mistico; non che, come in Du Bos, lo spirito si elevi fino all'estasi: al contrario, esso s'interna oscuramente, attraverso i suoi oggetti, verso una realtà che li oltre-

(1) MARCEL RAYMOND, Introduzione alle *Réveries* di Rousseau, ediz. Droz, pag. xxxv.

(2) *Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, pag. 217.

passa o che vi si dissimula, e in cui lo spirito vorrebbe riconoscere la presenza immanente del divino.

E in ciò starebbe il pericolo, pericolo per lo spirito di dissolversi nell'incoscienza, nella realtà panteistica del mondo, o in una sentimentalità totalmente indistinta, se, cosciente di tale pericolo, la critica di Raymond non reagisse con vigore e senza sosta all'informità iniziale delle sue prese. Nessuna critica più della sua risulta capace di attingere indietro, al di qua di ogni forma, il fondo stesso dell'esistenza soggettiva, là dove il sentimento dell'essere si rivela nell'assenza totale di caratteristiche esterne; ma nessuna critica, anche, più della sua sa discernere con più attenzione nelle opere dello spirito lo sforzo da esso compiuto per districarsi dall'informe e approdare in ultima istanza a una struttura esplicita; sicché una tale critica oscilla senza sosta tra l'assoluta mancanza di forma, che ne costituisce la base, e l'esercizio d'una facoltà formatrice che, senza nulla mutare all'indeterminazione originaria dell'essere, gli conferisce ulteriormente la bellezza delle compiutezze formali.

In breve, la critica di Raymond sembra perseguire due scopi difficilmente conciliabili: da una parte, l'afferramento dell'essere nella sua soggettività stessa, nel principio che gli fa schivare ogni rappresentazione formale; e, d'altra parte, la rappresentazione formale stessa, tale e quale si ritrova nelle opere degli uomini con aspetti vari e distinti.

Ora, proprio questi due fini e queste due direzioni emergono nei critici usciti da Raymond, sia che provenissero direttamente dal suo insegnamento di Ginevra, sia che li avesse segnati, in modo più indiretto e lontano, la sua influenza. Così il soggettivismo di Béguin e lo strutturalismo di Rousset, per quanto diversi, per quanto opposti siano come metodi critici, non li si può comprendere che riferendoli all'identica ispirazione da loro ricevuta quasi nella stessa epoca e negli stessi luoghi.

In Béguin, come in Raymond, e prima ancora in Du Bos, ciò che innanzitutto si osserva è la preoccupazione religiosa. Per tutti e tre, scopo della critica è di rendere più palese la spiritualità che costituisce il fondo di ogni letteratura. Ma mentre, per raggiungere tale scopo, Raymond non cessa di mostrare come in fondo a tutte le esperienze e a tutte le realtà sensibili un principio divino, immanente, quasi impersonale, si trovi in qualche modo universalmente diffuso, in Béguin invece la religione assume un modulo intensamente personale, recando in sé la promessa d'una salvezza. Partecipare alla letteratura, è « coincidere con un'avventura spirituale », <sup>(1)</sup> che è l'avventura di chi, liberandosi dalle preoccupazioni abituali della vita quotidiana, si trasporta in un'esistenza notturna, ove la sua natura profonda gli si rivela nel sogno e in cui il suo destino, di creatura associata a grandi realtà sovranaturali, gli diviene chiaro allo spirito. Di qui deriva la particolare attrazione su Béguin esercitata dal fenomeno del sogno, non nel significato freudiano del termine, dove la vita onirica si presenta come un miserevole amalgama di complessi, ma nel senso che alla realtà

<sup>(1)</sup> ALBERT BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, vol. I, pag. XIX.

del sogno conferisce il pensiero romantico, il quale vede in esso la sede e il mezzo d'una autentica presa di coscienza di sé:

*Nel cuore del sogno, sono solo. Spogliato di tutte le mie garanzie, denudato degli artifici di linguaggio, delle protezioni sociali, delle ideologie rassicuranti, mi ritrovo nel perfetto isolamento della creatura di fronte al mondo. Niente più esiste dell'io costruito... Non resta di me che la creatura e il suo destino, l'inesplicabile ed imperioso suo destino. Scopro, con stupore, che sono io questa vita infinita: un essere le cui origini risalgono al di là di tutto quanto io possa conoscere, e la cui sorte oltrepassa gli orizzonti cui il mio sguardo giunge.*<sup>(1)</sup>

Sognare, è dunque imparare chi si è; è scoprire l'infinito del proprio destino. Allo stesso modo leggere, porsi all'interno dell'universo del libro, fare atto critico infine, è diventare consapevoli, oltre che del sogno degli altri, anche dell'analogia esistente tra i destini umani. Così, grazie all'esperienza altrui resa accessibile e moltiplicata dalla letteratura, si estende la sfera della coscienza di sé. La critica non può avere altro scopo che di permettere a chi la pratica l'accrescimento delle sue conoscenze spirituali e della sua scienza della salvezza. Perciò Béguin non si presenta affatto come un critico « oggettivo ». È la propria avventura, la sua indagine personale ch'egli persegue, attraverso una serie di intermediari. E per applicargli quel qualificativo da lui stesso usato nei riguardi d'un suo emulo, egli è « il modello del critico *interessato*, impegnato nell'avventura, e che persegue, guidato dai poeti che gli sono familiari, una continua ricerca ».<sup>(2)</sup>

Quanto diversa appare allora dall'opera di Béguin quella di un altro discepolo e amico di Raymond, quella di Jean Rousset! Mentre la prima è impaziente, veemente, intensamente personale e sicura unicamente di un fine soprannaturale, la seconda è di un « tempo » più lento, d'un umore meno interessato, delicatamente attenta a rilevare, mentre procede nel suo cammino, tutti gli aspetti della realtà e del sogno che si traducano in forme di bellezza e in occasione di piacere. Si sarebbe tentati perciò di collocare la ricerca di Jean Rousset in un qualche settore di estetica applicata. E tuttavia non vi è niente di meno oggettivo di tale ricerca. Dall'universo di forme e di strutture dove Rousset di colpo si situa, e di cui pone in rilievo (con quale delizia!) le particolarità permanenti o transitorie, eccolo subito pronto a insinuarsi in un altro universo, a ricondursi, al di qua delle forme, fino all'intenzione creatrice che ha presieduto alla loro invenzione. Sicché l'universo estetico di Jean Rousset non è mai assolutamente stabile, e le forme che lo esprimono non si presentano mai come definitivamente cristallizzate. Perfino il mondo classico sembra, stando alle sue analisi, portare a compimento la soluzione dei problemi di forma che la propria esigenza di perfezione solleva, solo in seguito ad una delicata opera di fissazione. Dietro le forme,

<sup>(1)</sup> ALBERT BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, vol. II, pag. 439.

<sup>(2)</sup> *Péguy ou la fin du jansénisme*, in *Une Semaine dans le Monde*, 22 marzo 1947.

c'è il problema della loro formazione. E dietro il problema delle formazioni, ci sono dei pensieri in sé problematici, dei pensieri che soffrono e lottano per formularsi. Insomma, al di qua delle strutture, e infinitamente meno soggetti alle forme di quanto non siano le strutture, si lasciano intravedere gli aspetti mutevoli, audaci ed incompiuti d'un mondo ancora in formazione, d'un mondo prettamente mentale. Certo, la più intima unione organica collega la forma al pensiero, ma tale unione non può essere percepita che nel movimento essenzialmente genetico per cui l'informe perviene a trasformarsi in forma: « Una poesia è insieme un sognare vissuto e una composizione d'immagini »;<sup>(1)</sup> « operazione simultanea di un'esperienza vissuta e d'una elaborazione »...<sup>(2)</sup> C'è bisogno di far notare quanto si avvicinano, una concezione così rigorosamente dualistica della letteratura, a quella di Marcel Raymond? Indeterminazione e determinazione, sentimento dell'esistenza e struttura: non erano precisamente questi i poli fra l'uno e l'altro dei quali abbiamo visto oscillare la critica di Raymond? Da quest'ultimo a Rousset, la filiazione è evidente. Ancora più evidente appare, quando si ricordi il gusto spiccato che l'uno e l'altro hanno per il Barocco. Difatti nessun'arte rende meglio il carattere di paradosso del rapporto esistente tra l'iniziale informità della vita dello spirito e gli aspetti strutturati che i suoi compimenti assumono.

Creazioni strutturate dello spirito, le opere emanano dallo spirito. E tuttavia si separano dallo spirito. Non esistono che a partire dal momento in cui hanno esistenza a sé. Chi dice struttura riconosce ben presto, di fronte a lui, la presenza (esclusiva forse d'ogni altra) di un'entità in qualche modo saldamente poggiata nella sua indipendenza e racchiusa nella sua quasi oggettività. Certo, tutti i critici che abbiamo finora considerato hanno per caratteristica comune di passare dall'opera al suo autore, di cercare, al di qua dell'opera, la coscienza generatrice. È, conseguentemente, loro tendenza il trascurare la vita indipendente, *sui generis*, dell'opera, per attingere la soggettività da cui essa promana. L'opera importa loro meno che lo spirito creatore. Ma risalire così fino al soggetto, nell'assenza stessa degli oggetti grazie ai quali soltanto esso riesce a darsi un volto, è abbandonare la forma per l'informe, è distruggere un ordine ed anche un mondo. Solo Jean Rousset, forse, riesce a mantenersi in un punto di conciliazione e di scambio, dove appare l'interdipendenza dell'io e dell'opera. Questa è una delle possibilità della posizione strutturalista. Ve n'è però un'altra, e precisamente quella che consiste nel voltare le spalle alla coscienza pura, affermando rispetto ad essa l'indipendenza dell'opera. Tale senza dubbio è la posizione assunta da Gaëtan Picon. Per lui, come per i *New Critics* d'Inghilterra e d'America, l'opera non può essere colta che nella sua stessa vita. Collocandosi assai lontano da Raymond o da Du Bos, e molto vicino al formalismo russo a cui è stato iniziato da Boris de Schloezer, Picon afferma il principio dell'autonomia dell'opera: l'opera nasce a partire da se stessa, ed è tale cominciamento assoluto che l'atto critico deve cogliere. Cosa si deve distinguere in primo luogo,

<sup>(1)</sup> JEAN ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque*, vol. I, pag. 5.

<sup>(2)</sup> *Forme et signification*, pag. 1.

quando ci si china su di essa, se non il movimento senza precedenti per cui, esordendo, l'opera compie insieme la propria inaugurazione ed una rottura? Rottura riguardo ad abitudini antiche, le cattive abitudini della vita dello spirito. Lunghi dall'essere la progenitura fedele e somigliante d'un pensiero che la precede e che essa prolunga, l'opera è come un atto di resistenza e di desolidarizzazione opposto all'anarchia che da sempre fa da fondo alla vita interiore. Qualche cosa è, o comincia ad essere, che è non la sempiterna continuazione d'una esistenza mentale caratterizzata proprio dall'assenza di ogni caratteristica, ma la risposta data dallo spirito a una determinata domanda che gli venga posta — in modo talvolta brusco — dalle congiunture dell'attualità: « Ogni libro » dice Picon « è un libro di circostanza, una risposta a una definita congiuntura ». <sup>(1)</sup> « L'opera è un'origine, non un termine ». <sup>(2)</sup>

Origine di se stessa, l'opera s'inventa man mano che avanza, modellandolo, verso il proprio avvenire. Ed è compito particolare del critico seguire questo cammino inventivo, svincolare l'originalità assoluta dell'opera nei riguardi anche di chi la scrive. Niente di più sorprendente a, questo proposito, della perfetta giustezza di tono e di fatti con cui Picon, nella sua *Lettura di Proust*, mostra lo sviluppo del grande romanzo proustiano, non rintracciandovi tanto l'applicazione d'un principio già contenuto nelle opere precedenti, quanto seguendovi il movimento creativo per cui quell'opera nuova si dà un linguaggio e una forma, e quindi — invenzione ultima più gloriosa ancora delle altre — una spiritualità. È questo, infatti, il curioso esito cui giunge il pensiero critico di Picon. A differenza di tutti gli altri, esso trascura o respinge quella coscienza *iniziale* in cui la maggior parte dei critici attuali vogliono vedere il principio generatore dell'opera. Ma facendo cominciare tutto *con e nell'opera*, è fatale che il pensiero di Picon sfoci infine in una spiritualità. Solo che, invece d'essere iniziale, questa spiritualità è necessariamente terminale. Ed è quella coscienza di sé che si forma nell'opera man mano che quest'ultima prende forma. Così la critica di Picon, fervidamente formalista agli inizi e, di conseguenza, tanto diversa da quasi tutte le altre formulazioni critiche contemporanee, finisce poi col raggiungerle in una medesima presa di coscienza della coscienza.

Coscienza della coscienza! Finora, ciò che pare più notevole nella critica contemporanea, è lo sforzo che compie per situarsi all'interno della coscienza altrui, senza tuttavia lasciarsi catturare dal fluido spessore d'immagini che ogni coscienza secerne, e da cui è difficilmente separabile. Du Bos, Rivière, Raymond, Béguin si somigliano su questo punto. Senza dubbio, per essi l'interiorizzazione critica non può attuarsi nelle migliori condizioni possibili se il pensiero dell'autore di cui si occupano non sia come sommerso dai flutti delle

<sup>(1)</sup> GAËTAN PICON, *Bernanos*, pag. 212. — Nel contesto l'osservazione di Picon si riferisce in senso stretto a Bernanos, ma le si può dare un valore più generale.

<sup>(2)</sup> *L'usage de la lecture*, vol. I, pag. 12.



Henri Matisse: *Fiori e ceramica* (1911)



esperienze sensibili e non ne sia ridotto il contenuto quasi al minimo. Non che alcuno di tali critici aspiri ad attingere, nelle regioni rarefatte della pura intellettualità, quella percezione della coscienza nuda che fu una delle ossessioni di Valéry. Per Du Bos, per esempio, la coscienza si apre da sé, nel suo culmine, all'influsso di beni spirituali; e se Raymond vagheggia una coscienza non intellettuale, il più possibile vicina all'in-coscienza, è per trovarvi poi la pienezza d'un sentimento di sé che non colma mai pienamente l'anima se non quando essa s'è spogliata di ogni altro oggetto. Insomma, per la maggior parte dei critici del nostro tempo la coscienza altrui non può essere mai meglio colta e penetrata di quando sia egualmente lontana e dal suo vuoto originale e dall'ingombro che in essa provoca la folla di immagini e di percezioni che vengono ad ostruirvi tutto. Per cui, in molti critici, l'importanza accordata ad alcuni momenti privilegiati: alle estasi, al fantasticare, all'insorgere del ricordo affettivo, stati paramnesiaci in cui il pensiero si scopre immerso non nell'onda delle sue esperienze solite, ma in una semitrasparenza che lo rende spazioso ed accogliente allo sguardo, senza che d'altra parte si trovi offuscato per un eccesso di chiaro.

Unico forse, per fortuna e quasi a tentoni, Jacques Rivière aveva scoperto nella coscienza altrui l'esistenza d'una zona periferica mal definita, la cui materia, prettamente sensuale, si rivelava ai contatti; ma per lui tale regione torbida e folta, incontrata ai margini dello spirito, aveva più che altro il carattere d'una barriera, d'un ostacolo. Era contro ciò che il pensiero critico urtava, in ciò esso rischiava di rimanere invischiato, nel movimento quasi cieco mediante il quale tentava di raggiungere, al di là, una zona di coscienza meno impura.

È quindi merito eccezionale di Gaston Bachelard d'aver fondato su ciò da cui più o meno tutti i critici si distoglievano, una nuova presa di coscienza e una nuova critica. Prima di lui, almeno per tutta la critica non psicanalitica (e non marxista), la coscienza era la cosa meno materiale che ci fosse, ed era precisamente in tale immaterialità che bisognava coglierla. Ma a partire da Bachelard non è più possibile parlare di immaterialità della coscienza, così come diviene difficile il percepirla altrimenti che attraverso gli strati d'immagini che vi si sovrappongono. La rivoluzione compiuta da Bachelard è dunque copernicana. Dopo di lui, il mondo delle coscienze, e di conseguenza quello della poesia, della letteratura, non è più lo stesso di prima. Egli è il più grande esploratore della vita mentale dopo Sigmund Freud. Ma il cammino da lui seguito è molto diverso da quello di Freud.

Mai un uomo aveva cominciato col voltare più nettamente le spalle al punto in cui avrebbe finito poi con l'approdare. Bachelard comincia infatti con l'intenzione professata di « rinunciare alla propria intellettualità ». <sup>(1)</sup> Si intenda con questo: rinunciare a ciò che vi è di specificamente soggettivo nell'intellettualità, fare in modo ch'essa divenga radicalmente oggettiva. È il sogno d'un uomo di scienza al quale importa soprattutto di sgombrare le verità scientifiche da tutte le interpretazioni soggettiviste che, malgrado la maggiore attenzione, continuamente vengono a corromperne i significati.

<sup>(1)</sup> GASTON BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique*, pag. 248.

Ora, più Bachelard analizza le proposizioni della scienza, più vi scopre degli elementi soggettivi. Ogni essere umano è incapace di pensare in termini rigorosamente scientifici. Incessantemente egli introduce nelle sue concezioni astratte qualcosa d'intimo e di concreto, che è una sua particolare invenzione. Perciò tutto è ambiguo, nel pensiero, e la grande faccenda è di riuscire a sbrogliare i due elementi inestricabilmente fusi l'uno nell'altro, cioè la verità scientifica e la menzogna umana.

L'impresa di Bachelard è caratterizzata dunque all'inizio da un'intenzione essenzialmente discriminativa: separiamo il vero dal falso, l'oggetto dal soggetto, la scienza dalla pseudo-scienza; e, a questo scopo, scegliamo il solo mezzo possibile: psicanalizziamo la conoscenza oggettiva, discerniamovi le immagini ossessive che surrettiziamente vi abbiamo introdotte.

Bachelard distingue dunque, e separa. E ciò fa scrupolosamente, genialmente. A questo punto sopravviene un avvenimento inatteso. Per un moto di conversione che senza dubbio egli è stato l'ultimo a prevedere, e contro il quale gli è impossibile premunirsi, è il lato soggettivo che sempre più viene a interessare Bachelard, ad assorbire la sua attenzione, il suo sentimento, e infine lo conquista. La ragione è semplice. Separando una dall'altra due sostanze che formano un qualsiasi composto, non se ne isola soltanto una, ma tutte e due. L'oggettività è depurata, ma la soggettività anche. Ed ecco che, spogliata di tutte le preoccupazioni scientifiche che gli impedivano di percepirne lo splendore, la vita soggettiva appare ora a quello stesso che la genera in una profusione di ricchezze da cui egli si trova abbagliato:

*Tutta l'Alchimia è traversata da un immenso fantasticare sessuale, da un fantasticare di ricchezza e di ringiovanimento, da un fantasticare di potenza...<sup>(1)</sup>*

Tutta l'alchimia, tutta la poesia, tutta la vita immaginativa degli uomini! Sorprendiamo qui l'entusiasmo del dotto conquistato dalla sua conquista. Ciò che Bachelard scopre, e scopre all'interno di se stesso, è che non esiste attività mentale dell'uomo che non si riveli come il luogo d'una prodigiosa fioritura d'immagini fondamentali, attraverso le quali è l'uomo, è l'io-soggetto che si attua immaginativamente.

Scientificamente, oggettivamente le immagini sono false, poiché soggettivizzano il vero. Soggettivamente invece sono vere, poiché rivelano l'io:

*Dal nostro punto di vista, le immagini sono delle realtà psichiche. Al suo nascere, nel suo incremento, l'immagine è in noi il soggetto del verbo immaginare; non il suo complemento. Il mondo viene a immaginare se stesso nel fantasticare umano.<sup>(2)</sup>*

*Ogni sostanza intimamente sognata ci riconduce alla nostra intimità inconscia.<sup>(3)</sup>*

<sup>(1)</sup> *La psychanalyse du feu*, pag. 106.

<sup>(2)</sup> *L'air et les songes*, pag. 22.

<sup>(3)</sup> *La terre et les rêveries de la volonté*, pag. 333.

*Il modo con cui amiamo una sostanza, con cui ne celebriamo la qualità, svela una reattività di tutto il nostro essere. La qualità immaginata rivela a noi stessi come soggetto qualificante.*<sup>(1)</sup>

Sognare il mondo è dunque sognarsi. Sognare il fuoco, l'acqua, l'aria, la terra, è prendere fantasticando coscienza di sé nell'identificazione che uno di sé fa con le grandi materialità elementari. Così, attraverso la reinvenzione mitica del proprio universo, il pensiero soggettivo esso stesso si coglie, non in qualche nudità iniziale, ma in tutto il calore delle immagini grazie alle quali si dà vita, sostanza, e in cui con felicità si contempla. L'atto di coscienza secondo Bachelard dipende dunque dalle immagini, o piuttosto dal potere immaginante che le fa nascere: « *Cogito* del fantasticare »<sup>(2)</sup> che, a differenza del *cogito* intellettuale di Cartesio, non separa irrimediabilmente lo spirito dai suoi oggetti. *Cogito* allegramente ottimista, poiché scoprirsi nelle immagini è scoprirsi in un mondo in qualche modo creato per noi, su nostra misura, un mondo che ci affascina perché vi ci riconosciamo e vi ci sentiamo a nostro agio. E l'atto critico per eccellenza è quello col quale il critico raggiunge l'autore in uno slancio generoso d'ammirazione, in cui vibra un ottimismo equivalente: « leggere cercando di simpatizzare con il fantasticare creativo... ».<sup>(3)</sup> Come il poeta prende coscienza di sé attraverso la simpatia con cui si adatta al proprio mondo immaginandolo, così attraverso la sua simpatia per il poeta il critico risveglia in fondo a se stesso un mondo d'immagini personali, grazie alle quali attua il proprio *cogito*: « Noi comunichiamo con lo scrittore perché comunichiamo con le immagini custodite nel fondo di noi stessi ». <sup>(4)</sup> Ora ritrovare in fondo a sé, grazie alla mediazione dello scrittore, le immagini che vi sono sepolte, non è più partecipare alla poesia altrui, ma poetare per conto proprio. A sua volta, la critica diventa poesia. In breve, quando il pensiero di Bachelard si abbandona allo slancio della propria simpatia, l'attività immaginativa del critico viene a sovrapporsi, confondendosi, all'attività immaginativa del poeta. Nel primo e nel secondo, è la stessa esaltazione simpatizzante, lo stesso potere di creazione dei miti. Il poeta e il critico inseguono insieme lo stesso sogno.

Immensa, brulicante, traboccante delle ricchezze che scopre, la critica di Bachelard non ha che un difetto, cioè di tendere a ritrovare dovunque la stessa abbondanza. Essa finisce così con l'attribuire a tutti un uguale coefficiente di genio poetico. Molto rapidamente, lo sforzo fatto da Bachelard per discriminare tra le immaginazioni e formulare una classificazione di quest'ultime in base alle preferenze personali ch'esse manifestano (preferenze per il fuoco, l'acqua, l'aria o la terra) cede in lui il posto a uno sforzo inverso per concepire, con l'aiuto

<sup>(1)</sup> *La terre et les rêveries du repos*, pag. 81.

<sup>(2)</sup> *La poétique de la rêverie*, capitolo II, *passim*.

<sup>(3)</sup> *L'eau et les rêves*, pag. 70.

<sup>(4)</sup> *La poétique de la rêverie*, pag. 168.

di tutte le immaginazioni investigabili, un modo d'immaginare comune che costituirebbe un patrimonio di poesia generale. Fatto che colpisce, l'oggetto della ricerca di Bachelard è così vasto e le sue scoperte così universali che non può più essere questione per essa di limitarsi allo studio di casi particolari, per originali che possano essere. In una parola tale critica, non avendo più altro fine che quello di raggiungere il fondo poetico di tutte le esistenze, si rivela meravigliosamente adatta ad attingere *la* poesia, ma altrettanto inadatta ad attingere nella loro specificità *le* poesie.

È in questo, senza dubbio, che la critica di Jean-Pierre Richard differisce nettamente da quella del suo maestro. Essa non si solleva mai fino al generale. Non si assegna come scopo di conoscere, attraverso le immaginazioni, il fondo di ogni immaginazione. Non si propone niente, non si muove verso niente. Come ogni coscienza oscura che nasce all'esistenza, si contenta, almeno in origine, di subire le esperienze elementari che tale inizio di esistenza gli procura. Allora, e dal principio, tutto si diversifica dalla critica di Bachelard. Ciò che viene messo in evidenza, non è più il potere attivo di generare le immagini, ma il potere passivo di provare emozioni e sensazioni. E ciò che prende qui il posto della coscienza non è più un pensiero creatore che plasma il mondo e si afferma nel mondo, ma un oscuro sentimento di sé che si lascia plasmare e modificare dal mondo. L'opera critica di Richard non può essere dunque compresa se non ci si rende conto prima di tutto dell'umiltà del suo punto di partenza. Non che, come in Rivière, il pensiero abbia qui inizio col sentimento angosciato della propria insufficienza. Anzi, una certa opacità spirituale appare agli occhi di Richard, come a quelli di Raymond, la situazione iniziale più autentica, e forse più favorevole: una specie di chiaroscuro, o di camera oscura, dove gli avvenimenti sensibili verranno luminosamente a manifestarsi. Il critico non è uno che esce fuori di sé, che va incontro ad altri. È un essere che attende che sotto la sua mano o il suo sguardo si collochi un certo numero di oggetti da tastare, da accarezzare o da soppesare:

*E con la sensazione che tutto comincia: carne, oggetti, umori compongono all'io uno spazio primario, un orizzonte di spessore o di vertigine.*<sup>(1)</sup>

È con la sensazione che tutto comincia. Ma, cosa c'è al di là di tale cominciamento? Si potrebbe immaginare uno sviluppo genetico dello spirito, simile a quello che si trova, per esempio, in Locke o Condillac. Dopo la sensazione, nel proseguimento della sensazione e per così dire nella sua colata, verrebbero la comparazione, la riflessione, l'idea. Ma una delle caratteristiche della critica di Richard (e una delle prove, del resto, della sua autenticità) è la sua estrema ripugnanza a sostituire l'esperienza sensibile con un'esperienza prettamente intellettuale. In lui, dopo la sensazione, ebbene, c'è ancora la sensazione. Sensazioni e niente altro. Tutto qui accade come se l'esperienza sensibile fosse in se stessa cosa talmente ine-

<sup>(1)</sup> JEAN-PIERRE RICHARD, *Littérature et sensation*, copertina.

sauribile, e talmente numerose le sue rivelazioni, talmente vario il suo contenuto, che la facoltà di registrazione del sensibile non dovesse mai trovare un'occasione per smettere di funzionare. Mirabile perseveranza che niuna monotonia distrae dal suo impegno! Nessuno ha saputo esprimere meglio di Richard questa continuità dell'orditura sensibile che si prosegue ininterrottamente, pagina dopo pagina, riga dopo riga, in tutte le opere d'uno stesso autore, e che dà ad esse, malgrado la varietà d'esperienze che vi si trova, l'aspetto di una giungla vista dall'alto, mentre da ogni parte offre allo sguardo lo stesso schermo di vegetazione folta.

Tuttavia, nell'universo di Richard, la sensazione non è mai stagnante, qualcosa senza tregua avviene che fa sì che la sensazione non rimanga un solo istante sensazione. Come in Bachelard (o in Merleau-Ponty), essa si trasforma, divenendo percezione o immaginazione del reale. E del resto proprio qui la critica di Richard riprende il suo vantaggio su Bachelard. Giacché nessuna meglio di essa è suscettibile di descrivere graficamente in virtù di quali innovazioni personali ogni poeta foggi la sua interpretazione propria e tragga il suo partito dal mondo delle cose. Alla lingua del poeta (Rimbaud, Mallarmé, Ponge o Perse), ecco aggiungersi, ma senza confondervisi, il linguaggio del critico: una voce ancora più ricca, più colorita, più pittoresca, che sullo stesso registro e col medesimo timbro, rivaleggia con la prima in un crescendo di equivalenze. D'altra parte, in questa specie di duetto che il poeta e il critico si cantano l'un l'altro, non si scorge mai il secondo seguire, nel furore mimetico che lo travolge, l'autore al di là delle zone della vita sensibile, al di là, cioè nella vita morale, speculativa o religiosa, dove il poeta persegue pure talvolta le sue esperienze in una serie di piani sovrapposti. In ciò ancora consiste una delle caratteristiche essenziali di Richard. Sia che consideri i piani superiori della vita dello spirito come meno autentici, o meno comprensibili direttamente, o semplicemente inaccessibili, egli si rifiuta sempre ad uscire dal dominio delle sensazioni e delle immagini. Per Richard, gli esseri sembrano non esistere o non avere interesse che nel loro « progetto fondamentale », cioè, com'egli stesso spiega, « al livello più elementare ». <sup>(1)</sup> Limitata dall'alto, la conoscenza dell'essere è parimenti fermamente limitata dal basso, giacché per Richard l'essere non esiste che a partire dal momento in cui qualche oggetto, qualche avvenimento sensibile venga a svegliarlo. Nessuna coscienza interna dell'essere nella sua quieta intimità, in quel luogo dove l'anima, *sottratta* alle sensazioni, si raccoglie nella propria soggettività; e neppure una qualche coscienza esterna dell'attività umana che oltrepassi i suoi stati sensibili per impegnarsi in una qualche azione. Nient'altro, dunque, che una prosecuzione in qualche modo orizzontale delle esperienze della coscienza sensibile, nella serie ininterrotta dei suoi successivi aspetti.

Ma in quell'anarchia ecco intervenire un principio d'ordine. Sono le costanti. Per quanto vario possa essere il corteo delle sensazioni, lo spirito vi discerne facilmente il ritorno degli

<sup>(1)</sup> *Poésie et profondeur*, pag. 10.

stessi volti. Tali volti o immagini ricorrenti si possono chiamare ossessionali: « Ho ritenuto l'idea » dice Richard « meno importante dell'ossessione ». <sup>(1)</sup> Possono chiamarsi anche, e il significato non cambia, *tematiche* (Richard cita la frase dove Barthes si propone per mira di « ritrovare una tematica, o ancora meglio, una rete organizzata di ossessioni » <sup>(2)</sup>). Ossessioni o temi, le forme ricorrenti della vita sensibile divengono dunque nel critico (come nell'etnologo di tipo Lévi-bruhliano) il complesso dei punti d'incrocio e di sutura a partire dai quali la ragnatela dell'esistenza può essere ricostruita e consegnare il segreto della propria organizzazione. Ma c'è di più. Lungi dall'aver l'aspetto disperato e tremendamente monotono che si potrebbe supporre, tale esistenza strettamente confinata alle sensazioni non appare affatto in Richard come infelice. Al contrario. Ciò che v'è di più emozionante nella critica di Richard è che per essa la letteratura è, quasi esclusivamente, « il campo d'elezione del rapporto felice ». <sup>(3)</sup> L'essere che si pone al livello della sensazione, si vede perciò concedere nella sua pienezza e nella sua semplicità il mondo delle cose, il mondo della materia. Questo lo appaga. Il ritorno all'elementare è un ritorno alla felicità.

Arrivati quasi al termine d'uno studio che si è dato per argomento uno sguardo d'insieme sulla critica contemporanea, non è senza importanza per noi il constatare che, seguendo le orme di quasi tutta la letteratura d'immaginazione (da cui, a dire il vero, essa differisce meno di quanto non si supponga), la critica cerca anch'essa, da una parte, di raccogliersi in un atto di coscienza, dall'altra di fondersi in un atto d'identificazione. In tutti i critici che abbiamo via via passato in rassegna, si ritrova la stessa idea fissa d'una coscienza di sé più limpida o più profonda, ottenuta all'estremo di quel muoversi mediante il quale il pensiero critico esplora la coscienza altrui; allo stesso tempo, e forse contraddittoriamente, si manifesta in essi la necessità di sboccare, al di là del mondo interiore dove proseguono la loro esplorazione sottomarina, in un universo fatto di carne, di cose e di materia, al quale, di per sé, il pensiero critico non saprebbe giungere, ma il cui accesso gli è concesso per l'intercessione, se così si può dire, dei proprietari del luogo. Fare critica è pensare, è pensarsi. Ma è, grazie al libro che si legge, anche saggio, romanzo, poesia, è trovarsi messi in rapporto con assai numerosi aspetti concreti dell'essere. Soggettività e oggettività, impossessamento di sé e impossessamento delle cose, ecco ciò che il critico scopre e pratica, non molto diversamente da quanto fa il suo emulo poeta o romanziere.

Ma non sarebbe possibile andare ancora più lontano? Non si potrebbe pretendere che, assumendo un'esperienza già vissuta da un altro, il critico si ponga in una situazione più vantaggiosa di quella di quell'altro? Se lo scopo di ogni attività letteraria è la conciliazione di tendenze apparentemente inconciliabili, non ci sarebbe probabilità di trovarle conciliate

<sup>(1)</sup> *Poésie et profondeur*, pag. 10.

<sup>(2)</sup> *Quelques aspects nouveaux de la critique française*, in *Filologia moderna*, aprile 1961, pag. 9.

<sup>(3)</sup> *Poésie et profondeur*, pag. 9.

nel critico più che nel creatore? Accade perfino, talvolta, che per lo scrittore la cui opera malgrado i suoi sforzi rimane dispersa, sussista un ultimo ricorso, l'intervento del critico che, riprendendo, prolungando, portando a compimento quell'opera, le conferisce, sebbene tardi, un'unità insperata.

Comunque sia, colpisce il vedere come la maggior parte dei critici di cui finora s'è parlato riponga le sue speranze in un atto dello spirito che sarebbe insieme impossessamento di sé e impossessamento del mondo, presenza di sé a se stesso e presenza di sé a tutte le presenze del mondo.

E tuttavia, è reale questa speranza di conciliazione? È proprio vero, come sognano Raymond, Béguin, Bachelard, Rousset, Richard, che tra il pensiero e l'oggetto sia possibile un rapporto d'intimità, una interpretazione che sopprima le distanze? È difficile, per esempio, concepire un pensiero che si voglia meno pensiero, che s'induca per uno sforzo dello spirito a più umilmente contentarsi d'accettare le rivelazioni immediate della materia sensibile, del pensiero di Richard. Si direbbe che il fine essenziale di tutta una parte della critica odierna sia di trovare nella letteratura, per mezzo della letteratura, quel punto e quel momento unici dell'esistenza dove il pensiero e l'essere vedono cancellarsi ogni distanza, e il soggetto e l'oggetto trasaliscono nel constatare la propria vicinanza.

Ma la critica d'oggi può, allo stesso modo, essere il rovescio di tale ravvicinamento. Chi sogna intimità è chi spesso anche ha la più lucida esperienza dell'assenza. Se tutta una parte della critica moderna, con Raymond, Bachelard, Richard, tenta di attuare la doppia identificazione del critico con lo scrittore, e della letteratura col mondo, vi è però un'altra critica, stranamente somigliante alla prima *ma di segno contrario*, che si attribuisce l'intenzione di denunciare quasi a ogni riga la menzogna di qualsiasi identificazione e di affermare la sola presenza della distanza.

Tale è, per eccellenza, la critica di Maurice Blanchot. Critica che, come le precedenti, ha per unico obiettivo d'arrivare ad una « approssimazione » finale, ma che, partendo da un'infinita lontananza dal proprio oggetto, sembra condannata a proseguire senza sosta la sua strada senza avvicinarsi d'un passo a quel punto d'unione verso cui non cessa di dirigersi e di aspirare.

Tutto comincia infatti, in Blanchot, con l'assenza:

*Quando parlo, nego l'esistenza di ciò che dico, ma nego anche l'esistenza di chi lo dice: la mia parola, se rivela l'essere nella sua inesistenza, di questa rivelazione afferma ch'essa si compie a partire dall'inesistenza di chi la compie, dal suo potere di allontanarsi dal proprio sé, d'essere altro dal suo essere. E per questo che, perché il linguaggio vero cominci, bisogna che la vita che recherà tale linguaggio abbia fatto l'esperienza del suo nulla.<sup>(1)</sup>*

<sup>(1)</sup> *La part du feu*, pag. 327.

Esperienza del mio nulla, coscienza del mio non-essere. Dal momento che parlo, che penso e mi penso, scopro che non sono o non sono più. Tale è lo strano *cogito* che Blanchot sostituisce a quello di Cartesio: se penso, non sono più. Al mio posto, la mia parola ha instaurato una sorta di non-me, mi sono sostituito col mio stesso fantasma, mi sono infinitamente allontanato da me: « primo passo d'uno spodestamento fondamentale, e fatalità in cui mi trovo d'essere sempre separato da me, di non poter aderire a niente e di dover lasciare insinuarsi, tra me e ciò che mi accade, il silenzio originale, quel silenzio della coscienza per cui a ciascuno dei miei momenti spetta il senso che me ne spodesta ». <sup>(1)</sup>

Tale, per Blanchot, è l'immane effetto del linguaggio. In luogo e al posto di ciò che è egli mette ciò che non è, ciò che non è più, ma che tuttavia si riferisce ancora all'essere. La letteratura è quell'attività, per così dire postuma, che si assegna per compito il conferimento di un senso a ciò che ha cessato di esistere; o, ed è come dire la stessa cosa, il far cessare l'esistenza di ciò a cui pretende di conferire un senso. Così, la distruzione dell'essere mediante il linguaggio non si limita all'essere della persona che parla, ma si estende dappertutto, colpendo tutto ciò di cui essa parla, tutto quello che viene trasposto in pensiero e in parole. A mano a mano l'intero universo è investito da questo singolare fenomeno di annientamento, che fa qui della parola, alla rovescia del Verbo cristiano, una potenza essenzialmente anti-creatrice. È come se il mondo fosse distrutto da una qualche « immensa ecatombe » o da un « previo diluvio », <sup>(2)</sup> di modo che non esistendo più, ma richiedendo ancora qualche spiegazione alla sua esistenza compiuta, bisogna pure che un qualsiasi superstite al disastro si sforzi di fornirgli delle ragioni d'essere, benché l'essere sia precisamente ciò che quel mondo distrutto non ha più. Perciò, e assai più precisamente di Proust, Blanchot appare come l'uomo condannato a perseguire instancabilmente la ricerca d'una realtà dalla quale è separato da una specie di morte anteriore. Ricerca di cui non si può mai dire ch'essa sia del tutto vana, poiché ogni nuova parola è suscettibile di restituire a ciò ch'è perduto uno dei suoi aspetti; ma anche ricerca mai completata, mai finita, e che non può mai essere portata a compimento, poiché tutto ciò che la parola può fare è di evocare l'ombra del reale, di farlo vedere, come a Faust il volto di Elena, in uno specchio. La letteratura non ha dunque mai terminato il suo compito, né mai lo terminerà. Ogni opera è una parola che interminabilmente riprende ciò che ha cercato di dire in altre opere; è un lavoro di Sisifo; e il critico che, più di qualsiasi altro, si rende conto del fatale potere di reiterazione che è legato alla sua natura, la reitera a sua volta non trovando altro da dire, rassegnandosi a ripetere una volta ancora la serie ossessiva di parole la cui potenza di distruzione è infinita, mentre quasi nulla è quella creatrice.

Potrebbe dunque, in una tale concezione della letteratura, esserci posto per un atto d'identificazione? La critica di Blanchot non s'identifica mai. Né saprebbe farlo, giacché

<sup>(1)</sup> *La part du feu*, pag. 76.

<sup>(2)</sup> *Idem*, pag. 326.

tutto ciò che può riuscire a fare è di aggravare le distanze che ogni letteratura estende tra il pensiero e il reale: « Noi non abbiamo rapporto con gli altri, non comunichiamo pienamente con qualcuno, che possedendo non ciò ch'egli è ma ciò che ci separa da lui, la sua assenza piuttosto che la sua presenza... ». <sup>(1)</sup> Il critico è chi si trova dall'altra parte del vetro, chi interroga senza poter udire la risposta, chi anche non aspetta risposta poiché la sua domanda, anche se udita, non può essere capita. Sicché il maggior risultato d'una tale critica è di rendere apparente la zona di solitudine assoluta che circonda ogni vita d'uomo. In nessuna critica gli esseri e gli uomini sono mai apparsi relegati in un allontanamento così inesorabile. Ma tale allontanamento avviene nella più translucida atmosfera. Grazie alla distanza, e non a dispetto di essa, tra il pensiero e l'oggetto ch'esso si dà si stabilisce una relazione; ciò che viene percepito è percepito in lontananza nella nettezza e nella serenità del distacco. È la suprema trasparenza che illumina le pagine di Blanchot; specie di disperata comprensione accordata a chi ha rinunciato a tutto tranne che alla conoscenza, e che soltanto nell'assenza trova la possibilità di un avvicinamento:

*Uno degli scrupoli che il critico risente è questo: perché la lettura sia reale e resti ciò che dev'essere, cioè una passività sovrana, non bisogna che la distanza tra l'opera e il lettore rimanga la maggiore possibile? La comunicazione non è vera se non solo nel caso in cui si attua a partire da una lontananza infinita...? <sup>(2)</sup>*

Obbediente al suo credo in una radicale negatività del linguaggio, tutta l'opera di Blanchot presenta l'aspetto d'una *positività capovolta*, d'una totalità affetta dal segno *meno*. Opera desolata, una delle più tristi che vi siano state in ogni letteratura, e tuttavia opera non tragica, non infelice, poiché l'infelicità non vi appare mai come un avvenimento attuale ma solo come la spiegazione d'uno stato che è già al di là dell'infelicità e dove il pensiero, per sempre, ha stabilito il suo dominio esclusivo. Da ciò la singolare staticità che vi si osserva; staticità singolare, perché mai tale pensiero si rassegna o si arresta: una potenza motrice lo fa funzionare, quasi senza rumore, perennemente, come una macchina ben lubrificata; ma pur sempre staticità, poiché niente progredisce e nulla ha « degressione », le ruote della macchina girano a vuoto: e che altro potrebbero fare d'altronde di diverso, e, non è insieme ammirevole e sorprendente che in questo caso esse continuino nonostante tutto a girare?

Tutta diversa, e però simile nei suoi principi, è l'opera dell'ultimo autore che prenderemo in esame, Jean Starobinski. Non comincia infatti anch'essa, come quella di Blanchot, con un sentimento dell'esclusione e della distanza? « E qui sta la crudeltà maggiore », scrive

<sup>(1)</sup> *La part du feu*, pag. 327.

<sup>(2)</sup> *Lautréamont et Sade*, pag. 12.

Starobinski in un testo della giovinezza, « trovarsi pietrificati, fuori della 'vera vita' ma con gli occhi fissi su di essa ». <sup>(1)</sup>

Comunque, già i termini stessi qui impiegati indicano che siamo fuori dell'universo di Blanchot. Il tema dell'esclusione, che è appunto il tema con cui Starobinski esordisce, implica una relazione tra due esistenze di cui una è quella di chi guarda, l'altra quella di chi è guardato. L'escluso ha gli occhi fissi su ciò che rifiuta di includerlo. Qualunque sia perciò la « crudeltà » della situazione di cui qui si tratta, essa ha nondimeno il vantaggio di stabilire tra l'occhio di chi guarda e l'oggetto su cui si posa un legame, limitato senza dubbio, ma positivo, cioè non un'assenza totale di rapporto ma una certa dosatura di conoscenza e d'ignoranza. Essere nell'esclusione, essere distante, non è più, come in Blanchot, un trovarsi al rovescio stesso dell'unione, in uno stato interamente negativo di disunione. Ma è scoprirsi in una relazione con gli altri, ambigua, imperfetta e probabilmente suscettibile di miglioramento. È, in breve, *essere nel relativo*. « Lo sguardo costituisce il legame vivente tra la persona e il mondo, tra l'io e gli altri ». <sup>(2)</sup> Paragoniamo questa frase a quella sopra citata. Sono separate da anni di distanza, ma ancor più dal segno d'un progresso tanto nel campo della conoscenza quanto in quello della saggezza. L'essere escluso si è ora insediato nell'esclusione. Essa non gli sembra più crudele. Dalla sua apparente infelicità egli ha tratto profitto. Così, al di là del fusionismo ottimista di Bachelard e dell'isolazionismo pessimista di Blanchot, il pensiero di Starobinski trova una soluzione relativista e media, ugualmente lontana dagli estremi dell'inclusione assoluta e dell'assoluta esclusione.

Ma, in modo specifico, quale vantaggio si acquisisce così dall'esercizio dello sguardo? Innanzitutto, va da sé che la potenza oculare di cui qui si tratta non ha quasi niente a che vedere col colpo d'occhio dell'artista, giacché essa si arresta alle superfici plastiche. Starobinski non è un Gautier perché venga a dire: « Sono un uomo per il quale il mondo visibile esiste ». Nessuna opera è ingombrata meno della sua dalla cianfrusaglia ornamentale della visione esterna. Riteniamone semplicemente che l'apparenza forma spesso, tra l'occhio e il suo oggetto, che è l'essere, un sipario dietro il quale l'essere stesso è solito rifugiarsi. Immaginiamo allora, all'inverso, un mondo senza « sipario », senza superficie e senza ostacoli, una specie di « palazzo di cristallo » che non frapporrebbe alcun impedimento allo slancio conoscitivo del contemplatore. Come in Blanchot, c'è in Jean Starobinski un assillo della pura trasparenza. Ma mentre nel primo la trasparenza è meno un sogno che una delle più rigide (e fatali) condizioni della vita mentale, per il secondo la trasparenza è il segno stesso della relazione armoniosa in cui, senza confondersi, conservando le proprie distanze, gli spiriti si scambiano i propri segreti. Perciò è agevole capire perché Starobinski abbia dedicato il più bello dei suoi libri, *La transparence et l'obstacle*, a quel Jean-Jacques Rousseau

<sup>(1)</sup> JEAN STAROBINSKI, *Kafka: La colonia penale*, Introduzione.

<sup>(2)</sup> *L'oeil vivant*, pag. 17.

che « gode della propria trasparenza per la presenza d'un universo traspariscente ». <sup>(1)</sup>

Quale piacere dunque nell'essere trasparenti, deliziosamente aperti gli uni agli altri, come avviene ad esempio nelle piacevoli intercomunicazioni di una festa cittadina o campestre! Ma la festa ha spesso luogo con travestimenti, in maschera. Alla pura trasparenza si oppone l'in-apparenza, la dissimulazione dell'essere guardato che nasconde il suo segreto o il suo giuoco sotto il velluto della bauta, sotto il raso del domino. In tal modo viene soddisfatto un istinto profondo di pudore e di distacco. Ma bisogna che l'essere divenuto prigioniero dello sguardo che lo penetra, non si rassegni a non essere più che un oggetto posseduto dalla vista: esso deve conservare e rivendicare la sua libertà. Ora, tale sua libertà si afferma agevolmente sotto la maschera; dietro lo schermo, essa dirige accortamente verso chi la guarda una controffensiva di sguardi. Insomma la maschera, il giuoco, danno a chi li usa gli stessi vantaggi della contemplazione a distanza. Far conoscenza sotto la maschera, è attuare un'intimità senza pericolo e senza vincoli. È « avvicinarsi rimanendo tuttavia estraneo ». <sup>(2)</sup>

Simili preferenze sono rivelatrici. Chi ama la festa, la maschera, ama anche il giuoco del critico, concepito come una presa di coscienza a distanza, come un modo di comunicare senza lasciarsi catturare. Certo, questo Ginevrino anch'egli allievo di Raymond, ha ben appreso dal suo maestro il valore della conoscenza simpatizzante. Ma un sentimento di riserva, nettissimo in lui, e allo stesso tempo il desiderio di conservare inalterata l'acqua così cristallina della sua facoltà conoscitiva, gli hanno fatto concepire la critica come un potere dello spirito che rischia di perdere tutto impegnandosi nel cieco corpo a corpo dell'identificazione sensibile. Da questo punto di vista, la critica di Jean Starobinski è esattamente agli antipodi di quella di Jean-Pierre Richard. Conoscenza diurna e conoscenza notturna, critica del giorno e critica della notte, queste due forme d'intelligenza non si escludono, si completano. Come i Dioscuri, esse presiedono felicemente al ciclo di luce e di ombra che forma la critica d'oggi.

---

<sup>(1)</sup> *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, pag. 323.

<sup>(2)</sup> *Le divertissement précieux*, in *Le Labyrinthe*, 15 aprile 1945.

# TRE POESIE DI IERI

di

Leonardo Sinisgalli

## I

*Torno alle mie storture,  
alle mie fandonie.  
Torno alle stanze vuote,  
ai miei terrori.  
Mi porto dietro  
le confidenze di una formica  
e carte di petunie e di begonie.  
Troverò qualche bene  
per l'inverno che viene.  
Mi contenterò di una mollica.*

## II

*Mi riabituò a sopportare il semibuio  
delle stanze tappate.  
Mi stendo semicieco  
sui tappeti,*

*resto immobile lunghe ore.  
Odo lo sterminio  
delle bottiglie vuote  
nel corridoio seminterrato,  
il trillo del venditore di piumini,  
gli appelli reiterati  
di un telefono nel condominio.  
In dormiveglia, supino,  
guardo in alto la larva  
di un cane che vola.*

### III

*Ti siedi intorno al lago  
al mattino, presago  
del tuo declino.  
Giri a vuoto nei viali,  
ti appoggi alle palizzate,  
cerchi requie sul prato.  
La Bellezza è invecchiata,  
l'hai riconosciuta, l'hai abbracciata.  
Anche se la spuma,  
la polvere, il polline  
non bastano a farti credere  
a una resurrezione.  
Tanta libertà gratuita  
ti fa vergogna.  
Cammini sulla ghiaia  
e incespichi, sull'erba  
scivoli come il povero.  
Rifiuti quest'oro*

*che non sai spendere.  
Meglio un pugno di lupini  
che una moneta in un giardino  
dove tutto il tesoro  
non si vende.  
Sei qui per nasconderti,  
non vieni per ispirarti.  
Hai la commiserazione  
del giardiniere e dei soldati.  
Il sole affratella i malati.  
Un piccolo lago in città  
è come la neve  
conservata dentro un sacco.  
Gli alberi chiari  
sempre più leggeri.  
Le parole non vengono sulle labbra,  
solo un alfabeto da carcerati  
parlato con le dita.  
Tu ti penti di aver perduto  
la vita per dovere.  
Puoi trascorrere ore e ore  
solo guardando le foglie nuove.  
Il mondo è lontano, di là.*

# GRANDEZZA DI ELIOT

di

Mario Luzi

La parola « grandezza » ricorre sempre più spesso nella pubblicità letteraria e sempre meno nella critica ragionata; non tanto per reticenza quanto per la sua difformità dai criteri presenti nell'intelletto o nell'avventura contemporanea. La somma di certi riconoscimenti critici potrà ugualmente concludersi su una constatazione implicita di grandezza, ma di rado capita di doverla invocare d'acchito come un preliminare che serve. È il caso di Eliot: la sua è infatti non solo grande poesia, ma una poesia che postula spontaneamente la dimensione della grandezza, senza la quale non potrebbe aver luogo né vita. In tanta disperazione, quanta ne ha conosciuta l'Europa tra le due guerre, in tanto scetticismo corrosivo, quanto ne aveva lasciato il crollo delle filosofie idealistiche e positive, è sorprendente come questo intruso guardi con occhio fermo i frantumi sparsi di una cultura che fu lucente e piena e intraveda la possibilità di servirsene per un'opera dello stesso carattere integrale di quelle che poggiavano su fondamenta sicure e compatte. La grandezza di Eliot sta infatti proprio in questo, e proprio in questo tramanda un insegnamento di umiltà e di concretezza: che egli non ignora e non rifiuta il carattere frammentario, i movimenti incoerenti e frenetici del mondo moderno diminuito; se li addossa anzi, li porta in sé come stimate del tempo, ne diviene testimone e complice; ma non per giustificare una caduta e tanto

meno una rinunzia. In realtà egli oppone a quello sfacelo la sola cosa che, per sua grazia, è rimasta intatta: il fuoco della sua volontà risolutiva di uomo e di artista.

La frizione tra la realtà irrisoria e tragica della polis contemporanea e il fuoco della tensione spirituale e poetica comincia fin dai versi di Prufrock a mandare uno strano odore pirico. Eliot non strafà, non prevarica: si guarda bene da consigliare medicine di cui non conosce né l'uso, né l'effetto; non ha messaggi da diramare, a chi, se la comunicazione è stata interrotta? Ma dal sentore di bruciaticcio che promana dalla sua rappresentazione sintetica del mondo moderno — sintetica anche se non ne tradisce e non ne altera i lineamenti sconnessi — si intuisce una forza drammaticamente tesa al riscatto, più efficace di qualunque condanna pronunciata e di qualunque speranza esposta al vento. Eliot sarà sempre il chirurgo ferito, il medico ammalato dello stesso male del suo paziente. Solo soffrendo fino in fondo la comune malattia si sente autorizzato a parlare e solo una strada che passi attraverso quella terra desolata gli sembra un cammino legittimo, solo una luce che albeggi in quel buio gli può apparire diversa da un gratuito miraggio. Per quanto viva sia la volontà di superarlo, Eliot rimane fermo nella sua forte e pietosa aderenza al presente; tanto da relegare tra le avventure e le futilità ogni altra partenza verso la serenità, la pace e la gioia. Né le impennate dell'impulso soggettivo, né le seduzioni della mitologia o della ideologia possono incantarlo; rientreranno per lui tutt'al più nel convulso balbettio del mondo, che vuole abbracciare tutto così com'è, e col quale e dentro il quale vuole che la salvezza e la certezza siano trovate. Non so se si ha l'esatta misura dell'altezza di questo proposito o, meglio, di questo destino; per cui il poeta colloca la sua posta tutta nell'esperienza effettiva e dolorosa dei mali del tempo presente e rifiuta il canto di qualsiasi altra sirena che glie ne offuschi la coscienza e gli ammorbidisca la presa. Eliot cammina trascinando dietro di sé tutto questo peso, può scherzare talvolta, ma non dimenticarlo.

Lentamente, per gradi, non per incontri fortuiti, non per folgore inattesa o per conclusioni tratte in teoria, ma al fondo dell'esperienza sofferta, Eliot trova la fede; ed è una fede severa, ardua, che non offende il dolore del mondo, ma lo santifica.

Non credo esista nella letteratura moderna cristianesimo più giustificato, più originario, più nascente di quello che, specie nei *Quattro Quartetti*, trasforma intimamente l'odore di bruciaticcio in un aroma di resine e il fuoco stesso in una vampa sottile e vivida che non arrostitisce più ma illumina. Conquistato passo passo lungo la strada della sofferenza e della partecipazione, motivato dall'esperienza, si manifesta come una metamorfosi interna delle immagini dolorose del mondo a cui la mente rimane fedele. Ma il male diventa espiazione, il tempo — l'arido tempo presente — si riconnette all'eterno, il divagante pensiero moderno si dilata e si placa nella perenne meditazione sull'immortalità.

La storia e l'opera complessiva di Eliot tracciano un itinerario spirituale che per quanto non venga dantescamente proposto come esempio, è a tal punto affondato nella terra su cui si muovono i nostri piedi che sarebbe impossibile non prenderlo come un punto di riferimento. L'intelligenza intrepida e la carità difficile ma costante per il mondo dilacerato del suo tempo, in cui ha però insinuato il tormento di esigenze integrali, di paragoni definitivi, pongono Eliot in un punto del quadro letterario del nostro secolo, rispetto al quale qualsiasi altro appare periferico. Del nostro secolo artistico egli traduce per di più, forse meglio di qualsiasi altro autore, l'essenza dal momento che significa con tanta ampiezza e forza la coscienza che diventa creazione. Da pochi giorni suoi poster, non sappiamo se ammirare più l'una o l'altra. Con tutti i sommovimenti e tutte le convulsioni della cronaca letteraria, la coscienza e la creazione di Eliot rimangono due punti fissi confusi in un'unica luce, ancora più imminente sulla nostra epoca di quella che promanano i fuochi d'artificio dei nostri giorni.

# CRISTIANESIMO NEL TEATRO DI ELIOT

di

Nicola Ciarletta

La vita di Eliot, protesa più che mai sulle innovazioni del tempo in cammino, sempre più venne procedendo con la testa indietro, verso quelle matrici che, quantunque remote, erano le origini dei tempi moderni quali egli vedeva esplodere nella nativa America. Queste matrici ritrovò, quindi, in Inghilterra (infatti, si fece inglese), e ritrovandole, e inoltrandosi nel passato, venne — come tutti gli spiriti conservatori — addentrandosi nel Medio Evo, dove lo aspettava un cristianesimo non ancora diviso dal protestantesimo, un cristianesimo integro, universale, cattolico. Sposava, dunque, con la nazionalità inglese, una professione teologica, ispirandosi a quel cristianesimo medioevale, o almeno a uno dei più salienti aspetti di esso, che, orientando la sua predicazione quasi esclusivamente sui problemi della fede, andò distogliendosi dal fuoco dell'azione umana, dove l'aveva collocato San Paolo.

Tutto ciò è manifesto nella produzione drammatica di Eliot (*Assassinio nella Cattedrale, Riunione di famiglia, Cocktail party, L'impiegato di fiducia e Il grande statista*) che, quantunque inferiore alla produzione lirica, mostra con estrema chiarezza la prassi di una posizione ideologica degnissima di rilievo.

Più che di drammi, per il teatro di Eliot, deve parlarsi di riti religiosi: specificamente, di riti cristiani. Tutti i lavori teatrali di Eliot — benché si facciano a mano a mano più moderni, nel contenuto e nella forma — si presentano, infatti, come delle sacre rappresentazioni medioevali. Le quali

rappresentazioni — è noto — erano delle celebrazioni espiative del Martirio di Cristo, simboleggianti in sostanza il martirio di ciò che è finito e che sarebbe rientrato *post mortem* nel grembo infinito di Dio.

*Qui perdidit animam suam, inveniet eam*: a questa frase non si dava altro significato che questo: perdendo la propria anima, deformata dalla finitezza della sua intelligenza e della sua realtà, il cristiano la ritroverà intatta nei disegni del Signore. Il pensiero medioevale, almeno nelle sue punte platonico-agostiniane, è tutto qui: in una lotta aperta tra anima e corpo, tra Impero e Chiesa, tra la giustizia dell'uomo e la giustizia di Dio. E, come il corpo, altrettanto l'Impero e la giustizia umana sono intesi come la corruzione ostinata dei beni spirituali che Dio-Padre riassume tutti nella sua capace Mente.

Ora ispirato a tali principi, il cristianesimo di Eliot non può che consigliarci la più statica immobilità.

Unilateralmente incentrato sulla fede — e su una fede da moderno, individualisticamente ritemprata sulla pascaliana *raison du coeur* — nessun credito esso accorda all'azione: « L'agire è soffrire — dice il protagonista dell'*Assassinio nella Cattedrale* — e il soffrire, azione. Né colui che agisce soffre, né il paziente fa. Ma sono entrambi fissi in un'eterna azione, in un'eterna pazienza... ». Non peraltro, procedendo all'indietro, il Drammaturgo finisce per approdare alle sponde del teatro pre-eschileo: al teatro, cioè, della più assurda immobilità, quale nell'antichissima Grecia era dovuta al fatto che bisognava evitare la *hybris*, cui chi agiva andava rischiosamente incontro.

E, infatti, acutamente Fergusson nota che il teatro di Eliot è basato, non solo sul rituale cristiano, ma anche su quello dionisiaco.

A me sembra chiaro, tuttavia, che, nulla concedendosi all'azione, nulla si conceda al teatro, che — come lo stesso etimo della parola *dramma* indica — è azione. Prendiamo ad esempio l'*Assassinio nella Cattedrale*, il cui problema, in ultima analisi, è di vedere se l'episodio di Tommaso Beckett fu il martirio di un santo o il suicidio di un uomo orgoglioso. Che dimostrazione — nei fatti scenici, beninteso — ce ne dà Eliot? Quando Tommaso fa aprire le porte della Cattedrale, lasciandovi irrompere i sicari del Re che dovranno ucciderlo, dimostra forse con questo che la sua azione è « sofferenza » (ossia adeguazione passiva ai disegni di Dio) e che « la sua decisione

è presa fuori del tempo » e non è frutto della sua umana ambizione di martirio? Ecco perché, mancando alla logica drammatica del suo assunto, questo che è il capolavoro teatrale di Eliot, resterà a vivere sulla scena solo in virtù del suo canto.

La drammaturgia di Eliot è ostacolata dalla passività del suo cristianesimo. Al quale noi vorremmo contrapporre un cristianesimo tutto fondato sull'azione: che vuol dire, infine, contrapporre ad un cristianesimo individualistico un cristianesimo estremamente sociale, perché estremamente sociale è — e non può non essere — l'azione dell'uomo. In quale conto dovremmo tenere altrimenti il monito « *Amatevi reciprocamente* »? La continuità umana, cui Eliot tenne ostinatamente fede — in ciò il suo vivo insegnamento — è necessario perseguirla ad ogni costo in quest'aspra temperie di giorni disumani. Ma questa continuità, è d'obbligo cercarla quaggiù, nella *nostra* storia: rischieremmo altrimenti di perderla. Siamo certi che Dio è dinanzi alle nostre fronti, che si è fatto uomo, come noi, proprio per additarci questa certezza.

Con ciò, naturalmente, non è detto che cesseremo di commuoverci dinanzi a quel Lord Claverton che s'allontana nell'oltretomba, mentre la figlia e il genero lo seguono a distanza perdendolo d'occhio. Questo stupendo finale del *Grande statista*, che riecheggia — invertiti i termini — il viaggio di Orfeo, non perde un ette del suo fascino, anche se può apparirci come l'epicedio di quel cristianesimo abulico e intollerante che sopravvive negli aridi compendii dell'individualismo.

# L'INGEGNERE

racconto di  
Lalla Romano

**N**el mio primo soggiorno a Pralève ebbi un iniziatore. Non credo che capiti a tutti.

Nello stanzone da pranzo tappezzato da una specie di cartone bigio, trovai che per me era stato apparecchiato un tavolo in disparte, accanto alla bussola del montacarichi. Sul bordo di essa, quasi contro il soffitto, erano posti in fila uccelli impagliati. Una pernice di monte, un gallo cedrone, una ghiandaia: dimenticati e polverosi. Erano tristi e insieme superbi, come accade appunto ai dimenticati. Il montacarichi in azione produceva tonfi bruschi e uno stridore lamentoso.

La disposizione dei tavoli spartiva la stanza in due zone. La maggiore, più illuminata, comprendeva due tavoli occupati da una dozzina di persone che apparivano affiatate tra loro. Al mio tavolo prese posto un solo commensale, che sentii salutare ingegnere. (Avevo un pregiudizio contro gli ingegneri: persone uggiose, ottimiste sul progresso meccanico. Se amano la musica, ve la propinano per mezzo dell'ultimo ritrovato, e vi vogliono anche spiegare il funzionamento). Arrivò stropicciandosi le mani e sedette davanti a me. Mi guardò con occhi attenti, curiosi. Occhi neri, piccoli e vivi, infossati nel viso magro, mal sbarbato, da operaio. I capelli tagliati corti, quasi rasati,

formavano una specie di frangetta sulla sua fronte ossuta. Non si presentò, e incominciò subito a parlare. Pensai che avrei attenuato la sua presenza con la mia disattenzione.

Disse che era nativo della Brianza e che aveva studiato a Milano. Pronunziava politenmico, e mi sembrò ancor più tapino per questo. Mi accorsi che succhiava nel mangiare la minestra, e notai che le sue mani erano corte e quadrate. Tale impietoso esame fu la conseguenza del mio volermi sottrarre.

Serviva in tavola una strana persona vestita di nero, un po' rigida, dall'aspetto monastico, di conversa.

— Come va la salute, signorina Angèle?

— Non troppo male, grazie ingegnere — rispose la vecchia ragazza, arrotando le erre e arrossendo violentemente; un sorriso timido, volenteroso, stirò le labbra sottili.

— Soffre di reumatismi — mi spiegò l'ingegnere.

Stavo masticando la pera dura fredda e amara che era la razione di frutta e già non provavo più irritazione contro l'ingegnere.

I primi giorni vedevo l'ingegnere soltanto a tavola. Giravo sola, esploravo i posti: costoni, vallette, sentieri ancora per me senza nome. Ero gelosa di questo; e il fatto di poter andare, stare senza incontrare nessuno era proprio quello che avevo cercato a Pralève. Cosa facessero gli altri non era difficile saperlo: andavano in giro anche loro. Ma i sentieri erano tanti. Li vedevo solo a pranzo. La compagnia era animata, e l'intrecciarsi delle voci non era sgradevole a udirsi, dal mio tavolo. L'ingegnere mi osservava; gli doveva sembrare enigmatico il mio isolamento. Cercava di interessarmi agli ospiti attirando la mia attenzione sulla loro importanza sociale.

— Vede quella coppia? Quei due giovani? Lui è il figlio dei Testa (o Tasca).

Io guardavo, senza manifestare curiosità né sorpresa.

— I Tasca (o Testa), i famosi armatori genovesi!

Io non sapevo nulla sugli armatori. L'ingegnere mi fissava incredulo, forse pensando che scherzassi. Sospirò persino, tanto era deluso; come se io fossi un'alunna ignorante.

Un'altra coppia che l'ingegnere considerava importante era di anziani.

Un signore piccolo, rotondo, cerimonioso, con la moglie e un cagnolino. Era un produttore di birra. L'ingegnere voleva convincermi della potenza di questo piccolo signore. Faceva il conto di quante bottiglie di birra potevano essere bevute in un giorno, calcolava gli incassi, le percentuali e trovava la somma che entrava giornalmente nelle tasche (così si esprimeva l'ingegnere) del signore.

— Pensi — concludeva — diecimila (o centomila) lire al giorno!

E aspettava guardandomi, per vedere l'effetto. Ma io, al contrario di lui, avevo scarsa immaginazione per i numeri.

Tuttavia la sua maniera di rivolgersi a questi potenti non era per nulla ossequente, anzi leggermente canzonatoria come se il fatto di essere ricchi li rendesse ai suoi occhi un po' semplici, infantili. Del resto uguale distacco e arte di stare al gioco aveva il vecchio signore, vecchia volpe.

L'ingegnere mi espose, meticolosamente, un progetto per spillare denaro al vecchio signore: un rapimento del canino idolatrato. Con lo zucchero attirare Micky, nascondarlo, chiuderlo a chiave; poi fare lunghe ricerche sulla montagna. Alla fine riportarlo e intascare la lauta mancia. Era uno scherzo, ma guardando il suo viso magro, mal sbarbato, gli occhi infossati, avevo quasi l'impressione che fosse davvero un povero diavolo in cerca di espedienti. Mi divertiva il fatto che egli mi associasse a lui nella sua vagheggiata avventura: diceva «nascondiamo», «intaschiamo».

Le nostre conversazioni o meglio il suo intrattenermi con queste fantasie avveniva nella sala squallida illuminata fiocamente la sera, rischiarata la mattina dalla luce bianca che batteva sulla finestra a levante, cadendo altissima da sopra il muro d'ombra del Grand Tournalin. Il buon vecchio signore arricchito dalla birra era più mattiniero della moglie, e poiché trovava nella sala me e l'ingegnere, prese a discorrere con noi. Ci confidò che era solito aprire la giornata con la meditazione di qualche massima; se noi eravamo contenti ne avrebbe dato lettura anche a noi. Estrasse un suo libricino, una piccola agenda, dove le massime erano state scritte, ricopiate da lui stesso. Si pose in piedi davanti al nostro tavolo, sfogliò con le piccole mani grasse i foglietti minuscoli, poi diede lettura delle sentenze.

— Siete schiavi, o ricchi, della peggiore schiavitù.

Erano tutte sentenze che esaltavano la povertà, insegnavano il disprezzo della ricchezza. (In un certo senso me l'ero aspettato). Cercai di non guardare l'ingegnere. La cosa lo divertì moltissimo. Ascoltava appoggiando la testa a una mano, e rideva sussultando, ma piano, in modo non offensivo.

— Vero che è bello?

Il vecchietto era raggianti. E l'ingegnere:

— Bravo signor Miller (o Müller).

Io temetti che gli battesse una mano sulla spalla, perché questo ero sicura che al signore non sarebbe piaciuto; o che gli raccontasse il suo scherzo del progettato rapimento del cane, che sarebbe stata una cosa cattiva. Ma l'ingegnere era certamente buono; del resto io temevo per l'ingegnere, non per il vecchio signore.

L'ingegnere mi piaceva quando parlava con la gente del posto, o parlava con me di loro. Era stato su quelle montagne durante la guerra. Mi rivelò che il capo di casa era un fratello che si vedeva di rado perché era guida; che la proprietà era indivisa, che c'erano dei misteri. Ne parlava come di gente grande, per noi difficile. Allungava il mento e si stringeva nelle spalle. Ogni volta che le vedeva, salutava l'una o l'altra delle anziane sorelle:

— Come va la salute?

— Non troppo male, grazie ingegnere — rispondevano con dignità.

Denise, la più vecchia, che lui chiamava Dionigia, era famosa, mi disse, per la sua avarizia. Non che volesse diminuirla, dicendo questo. Al contrario. Mi raccontò una storia di certi dadi. Dadi Liebig che Dionigia gli aveva « imprestato ». Lui li aveva poi restituiti da Milano. Ma gli era arrivata una lettera da Dionigia, nella quale gli chiedeva conto di un dado che mancava.

— « Un » dado!

Gli occhi dell'ingegnere brillavano di soddisfazione; era felice per l'impugnabilità della sua storia, fondata sul calcolo. Era l'esattezza della signorina Denise a dargli piacere: infatti era chiaro che la ammirava.

Mi accompagnò nella cucina, perché vedessi come tutti loro mangiavano. In una grossa teglia bianca era un mucchio di brune patate lesse; e loro seduti intorno, un po' solenni, come in un quadro di Le Nain. L'inge-

gnere concluse: — Sono padroni di mezza montagna; ma è roba che non rende. Ha visto? Mangiano come i loro pastori.

Una sera, dopo cena — fuori era buio pesto e di solito rientravo nella mia camera — mi propose di andare con lui a fare una visita. Sapevo che scherzava, e lo seguii. Non si andò lontano. Bussò a una baita, sospinse l'uscio, entrò con saluti festosi. In uno spazio strettissimo alcune persone erano sedute intorno a una stufa accesa. L'aria era densa e greve, ma il calore gradito: fuori il freddo pungeva. Erano una famiglia; l'uomo mi piacque per la sua aria mite, il sorriso paziente degli occhi grigi, e l'alta statura per cui, in piedi, doveva curvarsi per non urtare il soffitto. La donna pareva malata, con un viso lungo da capra, i capelli neri in due bande, spettinati; una ragazzina magra guardava, zitta, e un giovane, buttato di traverso con aria sonnolenta e torva, arrotolava una sigaretta. L'ingegnere parlò e tutti furono intenti a lui. A un certo punto si rivolse a me invitandomi ad assaggiare la torta che la padrona faceva buonissima. Con trepestio di mestoli e di casseruole fu proprio tratta fuori una torta, dorata; fu portato anche il vino. Quando ci congedammo, vidi che l'ingegnere faceva l'atto di pagare e che essi rifiutavano, la donna con grandi gesti, l'uomo tentennando il capo; non vidi se alla fine accettarono. Qualche giorno dopo, vedendo davanti alla sua casa la donna spettinata, la salutai; lei rispose senza riconoscermi; le ricordai la visita dell'ingegnere, disse che non conosceva ingegneri. Sull'uscio, la testa insaccata tra le spalle, era l'uomo dal sorriso mite. Anche lui non sapeva. Ricordai la torta: fece cenni affermativi e insieme esitanti: il loro solito « può essere ».

Nella sua buona volontà di distrarmi l'ingegnere mi propose una gita. Stavamo tutti e due davanti all'albergo guardando il Grand Tournalin incombente su Pralève, dalla cima arrotondata e nevosa. L'ingegnere disse:

— Domani andremo lassù.

Si era soltanto vantato di conoscere il monte, perché cercava i passaggi come uno che non ci fosse mai stato. Soffiava, ansimava un poco; così ci fermammo ogni tanto, e in quei momenti ci mettemmo a giocare. Facevamo delle piccole gare; si metteva un sassetto in cima a una pietra grande, poi si tirava a turno. L'ingegnere mi lodava quando facevo centro, come fossi una

scolaria che fa progressi. Io a quel tempo non soffiavo per nulla, ma questi intervalli mi piacevano: era bello sentire intorno quelle muraglie a strapiombo. Nel silenzio i colpi della nostra mitraglia di sassi rintronavano, suscitavano echi più volte rifranti.

Il monte, ingobbito a vederlo da Pralève, risultò in vetta stretto come una grondaia. Intorno era uno scompiglio di nubi, e tra gli squarci appariva il bianco verdastro dei ghiacciai.

Al ritorno non giocammo più, nelle soste.

— Conosce il commendatore Tedeschini (o Franceschini)?

Non si stancava mai di domandare se conoscessi. Lui conosceva quello e altri commendatori perché aveva dato lezioni di matematica ai loro figli. Da studente, ma ancora adesso era costretto a questo. Scoprii così la fonte del suo strano interesse per i ricchi. I ricchi erano gentili, ma c'era l'inconveniente di dover chiedere i soldi alla fine del mese, presentare anche più volte il conto delle lezioni.

— Hanno sempre tanti pensieri! Più sono ricchi e più si dimenticano.

Disse ciò come citasse una loro prodezza. Con quell'aria di miracolo che prendeva quando faceva dei calcoli, almanaccò un poco tra sé, poi disse la cifra che una signora, scongiurandolo di non far sapere nulla al marito, gli aveva sottratto ogni mese, per anni, dal conto delle lezioni: siccome lei perdeva al bridge. — Tuttavia — aggiunse l'ingegnere — era una buona signora. — L'ingegnere non era ammogliato, viveva con una sorella che aveva quattro bambini, e quella signora a Natale mandava un regalo. All'« uno » l'ingegnere mi guardò: era ancora la magia del numero.

Prima di partire, l'ingegnere mi propose ancora una gita: andare con lui fino alla grande conca in capo alla valle, ai piedi del monte famoso. Doveva, disse, cercare qualcuno laggiù.

Bisognava raggiungere gli altipiani che Pralève ha di fronte, dove la valle s'incurva restringendosi; al di là dei tozzi dorsali che li chiudono a nord, si apre l'immensa conca. Gli altipiani sono ondulati pascoli, solcati dalle acque che si vedono balenare sul verde spento dalla lontananza. Per arrivare fin là si devono attraversare interminabili pietraie, nell'ombra di una parete. C'è un sentiero, ma incerto, inafferrabile, che appare, riappare lungo l'orlo a

strapiombo sui salti rocciosi; appare e scompare la sua traccia, che solo l'occhio assuefatto può cogliere, tra le pietraie, la corta erba arida, i rari pinastri.

Arrivare agli altipiani è già toccare la Terra Promessa; attraversali però è perdersi nella steppa. Io mi dilungavo a cogliere fiori e poi dovevo correre: ogni tanto perdevo di vista l'ingegnere. Gli trottavo dietro come se fossi la sua bambina e lui il mio papà. Parlavo tra me e mi dimenticavo di lui; e lui provvedeva a me, mi guidava, portava il sacco. A ben vedere questo era in definitiva il senso della nostra unione. I padri infatti si trovano, si subiscono e si ammirano anche, fatalisticamente.

Laggiù l'ingegnere passò davanti ai lussuosi alberghi senza nemmeno guardarli, e mi condusse sulla riva del torrente in un punto appartato. Io lanciavo occhiate al monte, che ci sovrastava; la sua presenza era disumana, ossessiva. Ci si sentiva appiattiti come formiche, ai suoi piedi. L'ingegnere non mi sembrava commosso. Andò a osservare certe costruzioni appena iniziate; poi lo vidi leggere il giornale, trafficare col sacco. Conclusi che in verità la bellezza non aveva presa su di lui.

La persona che l'ingegnere doveva vedere risultò essere un prete, che egli andò a scovare in una specie di capanno o casetta di legno, nel bosco. Il prete era un vecchio magro e minuto, bianco di capelli, dagli occhi affioranti e un po' trasognati. Aveva lì dentro un laboratorio di falegnameria, e mi parve di intravedere anche un letto. Si abbracciarono come vecchi compagni, ma l'incontro fu assai breve, non avevano nulla di speciale da dirsi.

Trovai naturale l'amicizia con un prete, sapevo che l'ingegnere era osservante; tuttavia quello era un prete singolare. L'ingegnere mi parlò di lui con un certo mistero: come di uno che faceva molta carità, ma non era troppo ben visto, specie dai suoi superiori. — Come me, — disse l'ingegnere.

Il sentiero di ritorno saliva molto ripido. Quando fummo in cima ci fermammo un istante prima di accingerci a riattraversare gli altipiani. Guardai ancora una volta la valle grande, il monte, i ghiacciai, la parete delle Grandi Muraglie, tutta chiara nella sua roccia azzurra già invasa dall'ombra, e giù le pietraie, i prati, il torrente. L'ingegnere era accanto a me. Nell'avviarsi, si voltò indietro e disse forte:

— Ciao, valle.

Non mi ero aspettata questo. Rimasi colpita, mi vergognai di non averlo compreso abbastanza.

Era già notte quando, smarrito definitivamente il sentiero, ci accorgemmo che eravamo divallati troppo in basso, e ci trovammo a doverci issare su sassi e macigni traballanti, sempre più grandi, come in certi sogni. Ma non ne volli per nulla all'ingegnere. Ormai gli riconoscevo il diritto dei sognatori, di perdere la strada.

Rividi l'ingegnere anni dopo, una sera d'inverno, in città. Aveva sempre la barba mal rasata, gli occhi infossati più stanchi, ma allegri nel riconoscermi.

— Si ricorda di me? Lei andava come un camoscio! E del signor Müller (o Miller) si ricorda? Quello della birra. È morto, poveretto. La signora è tornata in Svizzera. Non lo sapeva che era svizzera? E il cane? Si ricorda quanto zucchero gli davano? Era bello, lassù. No, io non ci sono più tornato. Me ne han fatte tante, da allora, se sapesse. Avrei dovuto anch'io andare a vivere in una capanna, come don Viano. Se lo ricorda? Sì, il mondo è cattivo.

Disse così, ma non era triste; era tranquillo, rassegnato al suo paziente legame con i suoi torturatori.

Nella città d'inverno, Pralève e la sua breve estate sono « materia di fede ». E l'ingegnere, con la sua testa rotonda un po' riecchita, la barba lunga e un che di trascurato nella persona, era lui che dava credito, rievocandoli, a quei giorni felici.

1958

# IL LINGUISTA E LA CARTA GEOGRAFICA

di

Cesare Segre

A un osservatore frettoloso potrebbe parere che la nostra sia l'epoca della linguistica. Non c'è critico d'arte o archeologo che non parli di linguaggio pittorico, di sintassi narrativa, di produzione dialettale, di lettura d'un quadro; non c'è critico militante che non infiori il suo discorso di stilemi e fonemi, di diacronia e sincronia, di semantica e grammatica. La linguistica è nell'aria, non si può dubitarne; si può invece dubitare della competenza con cui le sue suggestioni sono accolte dalla cultura non specializzata. Nella critica d'arte la terminologia linguistica assume (dev'esser stato determinante l'influsso dello Schlosser) una funzione metaforica non priva di fecondi suggerimenti; ma nella critica letteraria, alla quale più può conferire direttamente lo studio del linguaggio, essa significa soltanto l'influsso di maestri che la linguistica hanno familiare (da Spitzer a Contini) su epigoni che apprendono i suoi termini di seconda o di terza mano, rimpolpando il proprio repertorio con affrettate letture di critici francesi e anglossassoni. Lo sfasamento tra l'attività dei linguisti di mestiere e quella degli avventizi ripresenta, su una scala alquanto ampia, l'opposizione tra cultura accademica e cultura militante che in altri ambiti sembra attenuarsi o tende a sparire. La linguistica italiana è rimasta infatti quasi sempre fedele, anche se con aggiornamenti meditati e spesso cospicui, alla sua tradizione storicistica; mentre gli avventizi sopra lodati accolgono per lo più, perché predominanti oltr'Alpe e oltre Oceano, metodi sostanzialmente antistoricisti, primo lo strutturalismo, facendoli magari coesistere con professioni di fede marxista, e dunque storicista. Ne potrebbe venire un utile confronto ideologico, se chi accoglie queste formulazioni più « à la page » fosse cosciente, come non è, dei loro fondamenti teoretici e della dialettica in cui esse si pongono rispetto alla linguistica storica.

Inutile accusare l'industria culturale, cui anzi va il merito d'aver fatto conoscere, in

ambienti dove si continua ad avere poca familiarità con le lingue straniere, opere di Adorno e Lukács, di Bally, Spitzer e Auerbach, di Richards e Rosenberg, di Wellek e Matthiessen, ecc. Se poi queste acquisizioni assumono la forma di mode, sì che per qualche tempo tre editori si dividono le spoglie di Spitzer, e poi nessuno vuol saperne di lui (e ciò vale, più o meno, per gli altri nomi citati e per altri citabili), ciò non è che una conseguenza dell'incapacità della nostra cultura a ordinare queste acquisizioni nel complesso delle sue conoscenze, tenendo conto della collocazione storica degli autori e vagliandone in partenza la validità e i limiti, le suggestioni utili e le sistematizzazioni ingiustificate.

Pensieri che si presentano malinconicamente quando si nota che le molte pagine letterarie dei giornali e dei settimanali, pronte a celebrare la traduzione ancor fresca d'inchiostro di qualche opera straniera di linguistica e di critica (magari vecchia o precocemente invecchiata) e a crearne un « caso », trascurano per lo più ciò che si è fatto e si fa da noi, spesso con maggior rigore di metodo. Si prenda il caso di *Lingua libera e libertà linguistica* di Benvenuto Terracini. Uscita dapprima a puntate nell'« Archivio Glottologico Italiano », si poteva capire che l'opera fosse nota solo alla ristretta cerchia degli specialisti; ora che l'autore l'ha completamente rimaneggiata e aggiornata, e che Einaudi ne ha fatto un bel volume della sua collezione di « Saggi » (Torino 1963), pochissimi recensori se ne sono accorti. *Lingua libera e libertà linguistica* è in qualche modo la sintesi del pensiero linguistico italiano degli ultimi decenni; si concordi o no sulla sua impostazione, il volume invita a un bilancio di quest'attività. Ma bilancio vuol dire conoscenza approfondita, meditazione, equilibrio: meglio evitare la necessaria fatica e il conseguente consumo delle meningi, devono aver pensato i compilatori ebdomadari o mensili di recensioni a un tanto per cartella.

Piuttosto che descrivere il libro, vogliamo accennare qui all'esperienza di cui esso è espressione e al metodo che vi è messo in atto. Ci aiuta a questo una fortunata coincidenza (tanto fortunata che escludiamo sia proprio una coincidenza): neanche un anno dopo *Lingua libera* è uscito, sempre di Terracini, il *Saggio di un atlante linguistico della Sardegna* (Torino, Istituto dell'ALI, 1964), anticipo e campione dell'Atlante linguistico italiano di cui si sono or ora concluse le inchieste preparatorie, sì da potersi passare alla fase esecutiva, di stesura e pubblicazione delle carte (finanziamenti permettendo). L'Atlante linguistico italiano fu iniziato, circa quarant'anni fa, da Matteo Bartoli e Giuseppe Vidossi, con la collaborazione del bravissimo raccoglitore Ugo Pellis; esso era il segno del rinnovamento della linguistica geografica operato in Italia dal Bartoli, nello stesso modo che gli altri più antichi Atlanti linguistici, per esempio quello francese e quello italo-svizzero, corrispondevano all'attività e alle ipotesi di lavoro di Gilliéron, il primo, di Jud e Jaberg; il secondo. Interrotti dalla guerra e dalla morte di due dei promotori (Bartoli e Pellis), i lavori preparatori dell'ALI sono stati ripresi e conclusi sotto la direzione di Terracini.

È più d'una coincidenza anche il fatto che Terracini, allievo di Gilliéron, sia stato vicino a Bartoli e Vidossi nei loro anni migliori, e abbia poi ereditato la cattedra torinese del primo,

coperta temporaneamente dal secondo quand'egli era in forzato esilio a Tucumán. Terracini infatti si dedicò sin dalla giovinezza a lavori di linguistica geografica (a Usseglio, a Forno di Lemie, a Susa) in cui portò gli stessi interessi che lo guidavano contemporaneamente nello studio dei sostrati, quello mediterraneo e quello celtico soprattutto, e del latino volgare, e che egli giustificava con scritti di carattere metodologico, culminati nel volume *Conflitti di lingue e di cultura* (Venezia, N. Pozza, 1957). Se la linguistica geografica si ribellava, insieme con altri movimenti del principio di questo secolo, a metodi che consideravano la lingua come un oggetto, astraendo dall'attività dei parlanti, di cui essa è un prodotto, dalla varietà concomitante delle sue manifestazioni, dalla complessità di equilibri che sovrintendono alla sua continuità mutevole, è con Terracini forse che questo indirizzo giunge all'estremo della sua forza di rottura. In Gilliéron oggetto della ricerca era ancora la parola, sia pure considerata non più staticamente, ma come risultato di un agonismo fecondo tra le sue forme, o tra essa e le parole concorrenti (sinonimi), o tra essa e le parole d'uguale suono (omofoni) in una certa zona geografica; in Jud e Jaberg interveniva il fattore culturale, ricostruito genialmente dalla distribuzione dei suoi relitti linguistici, magari quasi cancellati da nuove ondate, ma concepito comunque come fenomeno collettivo; in Bartoli prevaleva l'intento ricostruttivo, lo sforzo cioè di risalire dalle attestazioni moderne alla distribuzione geografica o alla stratificazione di parole e forme concorrenti nel latino volgare. Con Terracini la lingua diventa un mezzo per attingere allo spirito del parlante, sul quale solo, come suo artefice e depositario, si concentra tutta l'attenzione. In ricerche di geografia linguistica il parlante non sarà l'individuo — il cui apporto, quando si tratti di culture primitive e semplici, si perde nell'attività linguistica della comunità — ma il gruppo, il paese, la borgata; né si potrà cogliere una decisa volontà innovativa, che può solo dipendere da una forte coscienza culturale; ma si potrà afferrare anzitutto l'elemento primigenio di un'unità linguistica, il senso di coesione (tra i membri della comunità) e di distinzione (tra la comunità e quelle che hanno rapporti con essa), poi la forza irradiante d'una comunità sull'altra, il « prestigio ». Ecco il problema come lo formulava Terracini (*Minima. Saggio di ricostruzione di un focolaio linguistico [Susa]*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », LVII, 1938): « sorprendere nelle sue forme più semplici l'attività di un punto, in quanto esso tenda a divenire il focolare direttivo della zona circostante. Il sorprendere questa attività di predominio nelle sue forme più semplici esige di studiarla in un momento in cui i parlanti avevano di essa il sentimento, ma non ancora quella chiara coscienza che è espressa soltanto dall'esistenza di una tradizione scritta; di qui la necessità di individuare l'attività di questo punto semplicemente deducendola dal potere irraggiante delle sue innovazioni sulla zona circostante ».

L'espressione letteraria è già presente qui, usata a definire, per contrasto, l'aurorale sentimento linguistico d'una comunità primitiva; in un libro tutto basato su attestazioni letterarie, come *Lingua libera*, vengono viceversa addotti più volte i risultati delle ricerche di

geografia linguistica (pagg. 127, 129, 204, ecc.). E si comprende perché Terracini abbia fatto leva, negli anni dell'esilio (analogamente a Spitzer, e in parte anche per motivi contingenti: la lontananza dalle fonti dirette e dagli strumenti di lavoro specifici), sui testi letterari: quelli in cui si ripresentano, col massimo di consapevolezza e con la massima capacità di oggettivazione, il sentimento linguistico di coesione e di distinzione e la dialettica di prestigio e imitazione riscontrabili, nelle loro forme più semplici, nelle comunità rurali care alla geografia linguistica.

È dunque sempre sotto l'occhio di Terracini il parlante, piuttosto che la lingua. Ciò potrebbe significare, in un'impostazione estremistica, prevalenza dell'interesse per il momento creativo, innovativo, ai danni del momento istituzionale, normativo. Prevalenza che certo esiste, in Terracini; segno della sua partecipazione a quella civiltà del secondo idealismo che è stata così ricca di frutti. Ma non si può dire che Terracini trascuri il momento istituzionale: si presenti esso come il riflesso di una spinta culturale, e pertanto sociale, o rappresenti i limiti, elastici ma massicci, posti dalle necessità della comunicazione, della comprensione reciproca. Piuttosto, è da dire che i due momenti (innovazione e conservazione) della vita linguistica sono sempre colti da Terracini nella coscienza dei parlanti. Se non si tien conto dei parlanti, opina Terracini, la lingua diventa pura astrazione, non esiste più. Siamo qui a un punto in cui il pensiero linguistico cade sotto la giurisdizione della filosofia. Ma prima di ritrarci in buon ordine vogliamo avanzare alcune osservazioni.

La prima: che i sostenitori della tendenza, ora riaffermatasi in forma diversa, a studiare la lingua come entità a sé, con leggi e vita proprie, non hanno sinora risposto alle obiezioni implicite nelle pagine di Terracini e dei suoi maestri (da Humboldt a Schuchardt). La seconda: che Terracini, tutt'altro che sordo alle esigenze fattesi oggi così vive, ha proposto una loro « traduzione » nei termini del proprio metodo, che merita d'esser ben meditata. Alludiamo alla concezione di « sistema » come potenzialità implicita nel sentimento linguistico, costituita da coppie elementari di opposizioni, che si realizzano poi, nel linguaggio in atto, come opposizioni fonetiche, morfologiche, ecc. Concezione che sembra a prima vista eterogenea al concetto di sistema come lo utilizza la fonologia, ma che d'altra parte corrisponde all'esigenza, propria del metodo strutturalistico, di giungere ad archetipi concettuali prelinguistici. La terza: che il contrasto tra linguistica storica e strutturalismo non è costituito dalla maggiore o minore attenzione alla diacronia. Sin dagli inizi, anzi (diciamo dal primo Jakobson), lo strutturalismo ha mostrato la sua vocazione diacronica, implicita nell'essenza stessa del metodo, che indicando nel sistema asimmetrie e collisioni, è portato a situarlo all'intersezione tra un *prima*, che lo ha determinato, e un *poi*, che esso determinerà. Il contrasto sta nel concepire la lingua come eteronoma, espressione della storia dell'uomo come elemento d'una società e d'una cultura; oppure come autonoma, soggetta a leggi che esprimono le necessità stesse del suo funzionamento (sicché la storia della lingua sarebbe una storia a sé, solo eventualmente sfiorata e influenzata dal contatto con altri svolgimenti



1 - André Derain: *Barche ormeggiate* (1905)



2 - Georges Braque: *La Ciotat* (1907)

temporali). Contrasto che non è certo facile, e forse nemmeno opportuno appianare, anche se piace immaginarsi che esista (si possa un giorno definire) una formula comprensiva delle due esigenze, o un'impostazione che sussuma l'una all'altra, in armonica collaborazione. Ma il pensiero umano va sempre al di qua o al di là dei suoi obiettivi.

Una volta spiegate la continuità e l'intima coerenza, in Terracini, tra le prime ricerche di geografia linguistica e i successivi studi basati sulla lingua letteraria, resta da vedere in breve quanto abbia profittato di questi studi il suo « ritorno alla giovinezza » segnato dal *Saggio di un atlante linguistico della Sardegna*. Il *Saggio* è costituito di due volumi, uno di ampio formato (I. *Carte*), contenente le 59 cartine della Sardegna su cui sono riportati, in corrispondenza con un centinaio di località, i termini ivi usati per designare, di volta in volta, un oggetto, un animale, una parte del corpo, una pianta, un'attività, ecc. Le carte, a differenza di ciò che si farà nell'ALI, dove l'ordinamento sarà più « oggettivo », sono state scelte e ordinate in rapporto con l'analisi fattane da Terracini, così da seguire una linea ascendiva, da parole che rappresentano particolarità naturali, o le forme più elementari del lavoro umano, a parole relative alla pastorizia, all'agricoltura, all'artigianato, alle forme di cultura importate. Spesso le carte sono a coppie, per favorire lo studio di interferenze semantiche o di sinonimie. Il secondo volume (II. *Testo*), di 176 pagine, dopo aver fornito le notizie necessarie sulla stesura delle carte, è dedicato in gran parte al commento analitico di queste, ed è chiuso da un riassunto, sintesi dei risultati raccolti sia riguardo al quadro della storia linguistica sarda, sia riguardo alla metodologia dell'analisi. Crediamo che nessun lettore possa facilmente sottrarsi alle molte curiosità che qualunque carta non mancherà di procurargli (perché tanti termini, a distanza di pochi chilometri, a indicare lo stesso oggetto o lo stesso atto? quale la loro etimologia? quali forze hanno diffuso per certe aree, magari non comunicanti, una parola, per altre aree altre? e così via), e alla fine a un senso di stupore di fronte a tanta fantasia verbale.

Il commento analitico alle singole carte risponde alle domande sopra abbozzate, e ad altre più ardue che permettono di formulare le approfondite conoscenze che già si hanno della storia del sardo. Infatti la lingua sarda, per la sua eccezionale ricchezza di forme latine arcaiche e per la fitta stratificazione di influssi di sostrato e di superstrato (dall'elemento mediterraneo e fenicio a quello spagnolo e catalano) è stata prediletta da molti studiosi — alla testa M. L. Wagner — ed è stata oggetto di numerose ricerche. Terracini si trovava dunque su un terreno sicuro; ed ha potuto risparmiare le fasi preliminari e induttive dell'analisi delle carte, mirando subito a ulteriori precisazioni d'ordine storico o ad approfondimenti di ordine teorico. Citeremo per il primo punto l'ipotesi, basata sull'analisi di alcune carte, che alle note vie di penetrazione della romanità nell'isola, quella meridionale e quella settentrionale, se ne debba aggiungere un'altra, occidentale; o l'illustrazione dell'esistenza e della successiva dissoluzione di un centro linguistico nella zona di Arborea, che faceva da cuscinetto tra il sardo del nord e quello del sud. Per il secondo punto si

noterà la più netta formulazione d'una tesi, già cara da tempo a Terracini e poi confermata sui dialetti piemontesi da Grassi, secondo la quale è frequente la trasmissione diretta tra centri abitati importanti di forme moderne che tardano invece ad affermarsi in zone rurali; una rete di trasmissione, insomma, a livello « borghese ».

L'apporto delle esperienze di Terracini in altri campi linguistici risulta però meglio là dove egli rinnova la formulazione di vecchi problemi passati in giudicato. È un luogo comune il carattere arcaico della latinità sarda: ora Terracini vi mette in luce elementi attivi, e cioè la continua elaborazione di « schemi formali » antichi che ben rappresentano, come il folklore, la limitatezza d'un orizzonte culturale; la conservazione di elementi linguistici si configura dunque come conservazione di procedimenti. (E si noti pure l'applicazione dialettologica d'un concetto che abbiamo visto, in *Lingua libera*, applicato all'attività linguistica in genere). Questa tipologia a carattere generale si specifica poi in una tipologia differenziale, che permette ad esempio la caratterizzazione del meridione sardo come più libero e vivace (in seguito alla maggior circolazione sociale che vi si riscontra) nell'accogliere le novità linguistiche rispetto al nord più primitivo, dove semmai si innova localmente e disordinatamente, appunto per la mancanza di strutturazione culturale.

Le più belle pagine del *Saggio* sono forse quelle finali, dove, come se ci si trovasse al termine d'una serie di analisi stilistiche (anche la lingua ha il suo stile, come si deduce dal già detto), Terracini spiega la frequenza, nel sardo, di incroci e di « etimologie popolari » basati più su valori fonici ed espressivi che sui significati. Egli scrive: « al suono risulta affidata la funzione di esprimere una posizione eminentemente affettiva del parlante, che va dalla evocazione simbolica di un movimento sino a tradurre un'attitudine psicologica affatto elementare »; e conclude che tale frequenza è quella che dà al sardo la sua fisionomia inconfondibile « anche perché in queste sequenze di timbri e di ritmi sono entrate a far parte armonie e combinazioni vocaliche, per le quali già da tempo è stata prospettata per varie vie la consonanza, e probabilmente la continuità, con schemi vocalici caratteristici di relitti isolani assegnati allo strato preromano, qui potremmo dire più propriamente, proto-sardo ». Così, nelle pagine di Terracini, il dato archeologico diventa vitale, l'elemento storico rinasce perpetuamente nel gusto e nella coscienza linguistica dei parlanti.

# FASI

Poemetto

di

Piero Polito

## I - NUDITÀ E PRELUDIO

*Quella vita di tenebre e di luna  
che congiunti sapemmo, la freschezza  
muta di quelle notti immortalmente  
come un rudere santo del destino  
a me nel fondo rimarrà, che ancora  
ti parla, cara meta irrazionale  
d'ogni occulto propendere, carezza  
intatta quanto più t'ha conculcato  
opacamente il tempo: unica, antica  
fontana della vera carità.*

## II - STRUTTURA

*Sul mio fondo notturno sta la luna  
comprensiva del corpo tuo che ancora  
il suo chiaro di braccia, la sua piena  
anima dentro il petto mi consente;*

*dentro il male e l'assurdo sta la cruna  
decisiva dell'ago che in breve ora  
ha trapunto per sempre la concreta  
forma della coscienza a me vivente.*

*Tu risponda, o non più, poco rileva  
ormai, se non per te, per il conforto  
che ti neghi dimentica del vero  
che irradiasti in intatti unici istanti:*

*ch'io non cada così da quell'intero  
come scaglia seccata, che gli deva  
voce e moto a mia volta, che lo porti  
io per quanto ne posso, che rammenti.*

### III - CATARSI

*Il deserto festivo di una luna  
sparsa per la campagna, la certezza  
complice dei miei passi ad una meta  
di lucente discriminine tu dunque  
attendevi da tanti anni in disparte  
rimanendo, da sempre al fondo stesso  
della vita, né tutto il disperare  
mio raccolse una forma — ma ora esulti*

*bersagliata, raggiunta stesso al cuore  
ricco del tutto, della pena assolta,  
del deserto degli anni, della festa  
rediviva che un attimo ha già sparso.*

#### IV - MAGIA

*La fervente, la dolce, intera luna  
dell'oscuro paese in cui trovarsi  
è assoluto e vicenda la fragranza  
semplice dei convegni con il tempo  
in unguento sicuro a noi converse:*

*una stilla da niente, appena una,  
con qualche oscura parola cosparsa  
sull'intera vicenda la costanza  
dei trasporti celati dentro un tempo  
assoluto balsamica riversa.*

*La dolente, che dentro a noi s'aduna,  
emotiva ingiustizia indovinarsi  
dolcemente a vicenda è la sostanza  
unica dei rapporti che col tempo  
involute le forme hanno e diverse.*

## V - CONOSCENZA

*« Che ogni cosa denunci questa luna  
è bello — tu dicesti a me per mano  
su campagne vagando inargentate.  
La terra degli scrupoli non era  
che uno specchio alla luce in quel momento.  
— È bello questo vivere ». Fu il poi  
la denuncia lunare del segreto  
bene — male: quel nodo d'oro e d'ombra  
nel fondo, che trattiene ogni esistenza.  
« Troppo bella — dicesti — insopportabile  
è la felicità ». Come non vidi  
allora, che il tuo fondo già in rivolta  
oscura preludeva ad un sottrarsi  
alle prove tremende del piacere?  
Tutta la controparte refrattaria  
ora espio denunciando l'ombra e l'oro.*

## VI - ARGOMENTO DEL BENE

*Per quell'unica legge che la luna  
di un piacere illustrò, per quell'esatto  
documento del male e del soffrire  
che riscoprì nel capriccio l'attenta  
necessità con la sua competenza,  
  
per quel lucido cerchio a cui nessuna  
forza mai sfuggirà, per quel contratto*

*che un momento fatale ebbe a sancire,  
per l'inaudito bisticcio che annienta  
la volontà nella sua sufficienza,*

*sempre a un umile tu la mia fortuna  
riferire saprò, sempre all'intatto  
argomento del bene e del sentire  
attingerò con profitto l'intenta  
capacità di una riconoscenza.*

## VII - L'INTERO

*Logorata e lucente era la luna  
su di te, su di me che nell'antica  
coniuntura del mondo fummo gesto  
e parola d'un attimo all'eterno  
tentativo d'affetto, al ripetuto  
riscontrarsi dei modi, al ricorrente  
compenetrarsi finché non si scioglie  
Eros - Anteros;*

*quando a me, quando a te quella lacuna  
contristata e incosciente che affatica  
la natura dal fondo in un inferno  
privativo d'oggetto, in un perduto  
intricarsi di nodi, il suo contesto  
ultimo rivelava nell'ardente  
abbandonarsi finché non si coglie  
l'uno, l'intero.*

## VIII - EPILOGO

*Per le fruste strade della luna  
il portento modesto dei tuoi passi  
calca teneramente un'attuale  
importanza di polvere. Ciascuna  
cosa del tempo troverà l'uguale  
forse in altri cicli, a cui trapassi  
per prodursi ancora l'essenziale  
palpito; delle notti a me la cuna  
vuota procurerà che mai non passi  
l'eco cara di te, bene fatale.*

# SOLARITÀ DI RIMBAUD

di

Piero Bigongiari

La poesia di Rimbaud nasce a fiore della vita, a stretto contatto con la sua vita, per una sorta d'impulso nervoso immediato, in un « sistema » che risponde alle minime sollecitazioni, data la folgorante velocità che lo pervade e lo modifica; ma questo tanto più ci obbliga a non spiegare la sua poesia con la sua vita, se non appunto in termini di premesse vitali e di conseguenze poetiche: il che non toglie certo la libertà finale alla poesia, anche se questa risulti per avventura così pericolosamente vicina alla vita. E se vogliamo, anche inquinata dalla vita; come per compenso fu la vita di Rimbaud inquinata dalla poesia. Ma sono due sfere d'azione istituzionalmente diverse, anche se intercomunicanti: vedere nella poesia una pura trasposizione della vita, è non vedervi la « vraie vie » che il poeta stesso constata « absente » nella vita; come è non vedere la vita di Rimbaud, dopo il cosiddetto rifiuto della poesia, se la si vede solo come una conseguenza della poesia stessa, solo condizionata da quel rifiuto; appartiene a una concezione decadentistica della poesia, ma non alla verità di Rimbaud, tanto è vero che la critica si è trovata in difficoltà a spezzare il cliché tradizionale della parabola rimbaudiana e a collocare le *Illuminations* dopo *Une saison en enfer*, come pure ha dimostrato irrefutabilmente Bouillane de Lacoste.

Insomma, per esempio, spiegare le *Fêtes de la patience* del maggio-giugno 1872 con la precedente rottura, provocata dalla famiglia, tra Rimbaud e Verlaine, e con la loro successiva riconciliazione, è sì utile a stabilire gli antefatti poetici, ad analizzare il terreno di cultura, ma non può in nessun modo influenzare l'interpretazione autonoma dei risultati; o si cadrebbe nella petizione di principio che ogni spiegazione psicanalitica di per sé, di necessità, postula, se spostata verso la vita invece che verso l'invenzione poetica. Ben lo sanno gli

psicanalisti, quando adoperano a fini terapeutici la scienza del profondo: essi che adoperano ogni invenzione traumatica per, appunto, ripeterne il principio inconscio e, una volta isolato, scioglierlo. Per Rimbaud intanto non vi è nessun inconscio da postulare in questo senso vitale; anzi la coscienza del legame « culturale » — che non significa certo equivalenza — tra vita e poesia è così chiara che egli può giocarvi con la sua scatenata « gaminerie » e la « bouffonnerie » divertita dei traslati.

La « patience » rientra e va vista sullo sfondo del sistema rimbaudiano: proprio quella velocità fulminea trova nella « patience », a dir così, il sistema di frenatura che mette in forse e al contempo esalta quella velocità: il tema lirico evolve in tutti i suoi scatti, può sfrenarsi, scatenato tra i due poli, positivo e negativo, che lo condizionano. Allora la « patience » rimbaudiana non è che l'avvertenza, il sismogramma, nella coscienza, di quella velocità lirica. Nel delinarsi, e fermarsi, nella coscienza, ecco che si rivela questa sostanziale, individuale « patience »: « C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense »; che è appunto merito di questa provocazione, di questo essere un altro: « Je est un autre ».<sup>(1)</sup> Sarà Valéry a concludere in « chance d'un fruit mûr » « Chaque atome de silence ». La sua « Patience, patience, patience dans l'azur! »<sup>(2)</sup> parte dalla « patience » rimbaudiana, ma la naturalizza, da presocratico: dal seme metafisico e astrale si passa al tempo del raccolto, una volta maturato il frutto, o se vogliamo della restituzione; ma la « chance » rientra in un ordine, ricostituito, di natura: di quella « natura » nel cui grembo Rimbaud voleva tornare, come « voyant », ad annientarsi, in quella bramata « mort au soleil », « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ».<sup>(3)</sup> Perché vedere per Rimbaud è un vedere attivo, è un trovare la scienza della visione, cioè uno stabilirne la norma, un normalizzarla, dopo il « dérèglement » di partenza. In altre parole, tra sguardo e cosa vista nasce un *unicum*; nell'impatto, lo sguardo è la cosa vista, e questa si fa sguardo, intendo visione concreta. Nel grande irrazionale Rimbaud la « méthode » è pure « raisonnée », il « dérèglement » è ben « raisonné ». Ora l'ultima ragione delle scoperte di Rimbaud è la legge di natura: cioè il riconoscere che al fondo stesso della percettività poetica s'apre bene questa legge naturale per cui la nevrosi poetica guarisce e s'esalta in quel sistema dinamico che è il fondo stesso dell'esistente.

Il lettore non è lo psicanalista, a meno di non commettere il peggior peccato che possa darsi nella lettura: quello di strumentalizzare la poesia: la quale per sua natura è sempre un fine che ammette — ed è qui la sua mirabile contraddizione, e la ragione imperscrutabile

<sup>(1)</sup> Lettera a Georges Izambard, (13) maggio 1871, in: ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1946 (cito sempre Rimbaud in questa edizione), pag. 252.

<sup>(2)</sup> PAUL VALÉRY, *Palme*, in *Charmes*.

<sup>(3)</sup> Lettera a Paul Demeny, 15 maggio 1871, la famosa *Lettre du Voyant*, pag. 254.

della sua durata — un continuo « andar oltre ». Essere nella poesia significa approfittare della sua continua spinta in avanti. E il proprio della poesia, per Rimbaud che lo ha annesso a chiare lettere nella sua poetica, è di essere sempre « en avant »: « La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera *en avant* ». <sup>(1)</sup> All'«illusione» romantica il simbolismo sostituisce questa spinta dinamica insita nello stesso linguaggio poetico. Perché Rimbaud riconosce che un poeta fonda una propria lingua. Ora, proprio nella creazione di questa lingua, di cui la meta ultima è il « langage universel », ecco nascere oggettivamente questa spinta che proviene dal seno più profondo e costitutivo di questo linguaggio in perpetua formazione: là dove esso si disancora dalla realtà caotica.

« Je m'évade! — Je m'explique »: <sup>(2)</sup> così il poeta riconosce il costituirsi di una ragione oggettiva come implicito e supplementare alla spinta dell'irrazionalità soggettiva, quanto più essa è « égarée ». I suoi « deux sous de raison », <sup>(3)</sup> gli spiccioli subito spendibili per saziare la propria fame, magari con

*Les cailloux qu'un pauvre brise,  
Les vieilles pierres d'église,  
Les galets, fils des déluges,  
Pains couchés aux vallées grises!*, <sup>(4)</sup>

sono pure elemosinati attraverso questa tattica dei substrati irrazionali totalmente sollecitati, tatticamente sollecitati. Si vorrebbe persino dire che la delusione e il *mea culpa*, la *saison en enfer*, fossero preventivati, appartenessero anch'essi a quel continuo « en avant » postulato dalla poetica rimbaudiana, per far saltare tutta l'opposizione naturalistica che è implicita nella stessa natura per l'uomo che si fa natura: al fine di ottenere una natura finalmente umanizzata nell'idea, in un'idea finale, ultimativa, attiva rispetto ai suoi due poli costitutivi: l'uomo appunto, *ab intra*, e la natura, *ab extra*: la natura che l'uomo tende invero a ordinare quanto più mira a fondersi in essa, a immedesimarsi in una nuova elementarità. Il dramma, tutto il dramma, di Rimbaud, è in questa danza favolosa sull'orlo del vulcano: in questo incontro di un « dentro » e di un « fuori » in una rutilante distensione, nel linguaggio, come linguaggio, della stessa fulmineità dei movimenti che l'acquisiscono. Ed ecco *Being Beauteous*: « Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier ». <sup>(5)</sup> L'incarnazione del Verbo non può essere raggiunta perché proprio la

<sup>(1)</sup> Lettera a Paul Demeny, 15 maggio 1871, la famosa *Lettre du Voyant*, pag. 256.

<sup>(2)</sup> *L'impossible*, in *Une saison en enfer*, pag. 225.

<sup>(3)</sup> *Ibidem*, pag. 225.

<sup>(4)</sup> *Fêtes de la faim*, pag. 137.

<sup>(5)</sup> *Being Beauteous*, nelle *Illuminations*, pag. 173.

« Vision » mantiene la parola, sino alla fine, in questa sua possibilità di avvento: in uno stato potenziale, durante la metamorfosi *vis-à-vis*. E sarà la memoria amorosa, un risorgere della giovinezza, nelle *Illuminations*, ad agglutinare, a fingere un corpo concreto, più che alla « Vision » che non può perdere tale condizione dialettica di « mancanza », e tanto più durante la metamorfosi, proprio a questo slancio d'amore verso un tale « Être de Beauté »: « Oh! nos os sont revêtus d'un nouveaux corps amoureux ». <sup>(1)</sup>

A questo tentato « langage universel », un linguaggio che impegna, e libera, tutti i sensi (« je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens »), <sup>(2)</sup> fa da antipodo « l'inexprimable »: « Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges », dice in *Une saison en enfer*. <sup>(3)</sup> Ecco come si libera questa profonda *dynamis* costitutiva del linguaggio rimbaudiano: alla « patience » corrisponde quella volontà di « fixer »; ma quello che si fissa sono « vertiges »: che è non più l'attrazione del « gouffre » baudelairiano, bensì un ratto verso l'alto di questo nuovo Ganimede rapito dall'aquila di Giove di tra i « verts paradis des amours enfantines », per cui anche « l'abîme » si fa « fleurant et bleu là-dessous ». <sup>(4)</sup> « L'inexprimable » è in alto per questo poeta rivoluzionario e comunardo: trapana l'apparenza chiusa, l'orizzonte, delle cose, come per chi cerca, chiuso in una prigione, di scavarsi una via di scampo verso l'alto, perché lì ha avvertito, con le nocche, il punto di minore resistenza. « L'inexprimable » è questo punto di minore resistenza. Ed ecco che questo singolare « voleur de feu », rimosso « du ciel l'azur, qui est du noir », può vivere come « étincelle d'or de la lumière nature »; <sup>(5)</sup> ma anche, venuta a mancare l'illusoria atmosfera, abolita fulmineamente la distanza, ecco che il fuoco assorbe e brucia, insieme all'« obscure infortune », <sup>(6)</sup> quanto ha attratto nella sua sfera. « Voleur de feu », in verità Rimbaud è rapito, e annientato, dal fuoco che lo attira. Egli non può passarvi immune attraverso, come Dante che guarda negli occhi Beatrice. Il tentato trasumanare rimbaudiano si risolve nell'accelerare la propria fine di frammento stellare, una volta accesi, « étincelle d'or », di quel fuoco: di un fuoco che, in quanto mira all'unità elementare dell'essere, ha anche un aspetto sociale. In Rimbaud si risolve in termini rivoluzionari, nel tentativo bruciato della Commune, il « milieu » sociologico degli storici romantici; e nella « lumière nature » si conclude e brucia emettendo luce anche la *société nature* ipotizzata fin dai primordi del pensiero preromantico e rousseauiano. Per cui « changer la vie » significa per Rimbaud cambiarla in tutti i sensi: cioè la formula ha anche

<sup>(1)</sup> *Being Beauteous*, nelle *Illuminations*, pag. 173.

<sup>(2)</sup> *Alchimie du verbe*, in *Une saison en enfer*, pag. 219.

<sup>(3)</sup> *Ibidem*, pag. 219.

<sup>(4)</sup> *Mystique*, pag. 185.

<sup>(5)</sup> *Alchimie du verbe*, pag. 222.

<sup>(6)</sup> *Age d'or*, pag. 134.

un'implicazione socialmente rivoluzionaria, intesa nei suoi termini di rapporto, comprensivo dell'elementarità umana che, in quanto si evolve in un « milieu », ripeto, implica anche il proprio condizionamento sociale.

Allora il « milieu » è questo nuovo abisso, un abisso volto vertiginosamente verso il futuro, ma non meno naturalisticamente rischiarato da quel lampo sociale che è il lavoro umano: « Le travail humain! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps ». <sup>(1)</sup> E se anche, nella sua rivolta contro la morte, la quale è il pericolo implicitamente accelerato da questo « più luce! » simbolista, egli riconosce: « Qu'y puis-je? Je connais le travail; et le science est trop lente »; <sup>(2)</sup> se, anche, egli si ritrae dalla minacciata perdita dell'eternità insita nel « travail humain » « trop léger à mon orgueil » <sup>(3)</sup> — poiché l'eternità è quella del lampo, dell'accensione che, se ha rischiarato la « voyance », ha ottenuto di immetterla, come ipotesi al limite, nel senso del linguaggio in formazione —; tuttavia quello che conta è che la poesia di Rimbaud ha tentato di vedere come natura la società stessa, cioè ha tentato di naturalizzare la stessa rivoluzione, seppure questo tentativo gli si dimostri fallito, come fallita si dimostrò, in mezzo ai suoi generosi conati, la Commune. Il corpo inorganico dell'uomo, qual è il mondo marxianamente, è impegnato in questo tentativo di incarnazione totale e univoca, attraverso il Verbo, di ciò che pertiene all'uomo.

La vertigine è dunque quella stessa del linguaggio universale, nel suo farsi. Il poeta adopera il proprio desiderio di annientamento come elemento solutore della prigione delle cose: « Si un rayon me blesse Je succomberai sur la mousse ». <sup>(4)</sup> Perché l'annientamento è in verità confusione, e fusione: fusione di elementi, di stati elementari, diversi in un'unità nuova: « L'azur et l'onde communient ». <sup>(5)</sup> E che cos'è « l'Éternité » se non « la mer allée avec le soleil? » <sup>(6)</sup> Dunque il movimento disgregativo-aggregativo è alla base di questo universo in gestazione, in continua gestazione. E l'immagine, cioè la coscienza di questa fecondazione, non è che una specie di *ralenti* sperimentale della fulmineità con cui l'azione si svolge; l'immagine isola l'istante dal suo naturale inserto nel *continuum* dinamico, infiggendolo nel contesto linguistico. La metafora, voglio dire, ha questo carattere fondamentalmente scientifico, di trasposizione in un terreno di cultura di quello che è l'« inconnu » elementare dell'esistenza. Ecco anche come la « voyance » è il germe di questo movimento traspositivo: l'invisibile ha come polo dialettico una continua, eventuale possibilità di linguaggio; e s'intende: di linguaggio recitato, attivo, nel grande traslato, nella « comédie

<sup>(1)</sup> *L'éclair*, in *Une saison en enfer*, pag. 227.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, pag. 227.

<sup>(3)</sup> *Ibidem*, pag. 227.

<sup>(4)</sup> *Bannières de mai*, pag. 130.

<sup>(5)</sup> *Ibidem*, pag. 130.

<sup>(6)</sup> *L'Éternité*, pag. 132.

magnétique » dell'esistente. Dunque la « nouvelle substance, une et ambiguë »<sup>(1)</sup> a cui tende la materia rimbaudiana, è in definitiva una sostanza, la stessa sostanza, espressiva: la quale è diversa e insieme univoca in quanto fecondatrice dell'esistenza, causa di una nuova « elementarità » umana. L'invisibile è tutto, al limite, dicibile. Ed è così che l'uomo mira a farsi Verbo.

Ma una tale « voyance » è legata più che non si creda all'ambito romantico proprio in quello che il romanticismo ha dato di più concreto col suo rinnovato senso storico: a parte il fatto che anche la « mort solaire » è invocata da Michelet come quella che « inonde l'objet historique de l'évidence même de sa signification », <sup>(2)</sup> lo storico romantico vede nella storia una reincarnazione di elementi altrimenti perituri, ma proprio perché corruttibili, degni del fine stesso che la storia si propone: la loro risurrezione. Una vera e propria ideologia della « transformation » è alla base delle sue tipologie storiche: « le génie national n'est rien d'autre qu'une ' transformation ' de la terre nationale ». <sup>(3)</sup> E Marx nell'*Ideologia tedesca* dichiara: « Il primo presupposto di tutta la storia degli uomini, è naturalmente l'esistenza di individui umani viventi. Il primo stato da constatare delle cose, è dunque l'organizzazione corporea di questi individui e il rapporto in cui ciò li mette con tutta la natura ». Ora di questo « univers ' plein ', où tout se nourrit de tout, l'herbe de brouillard, le mouton d'herbe et l'homme de sang »<sup>(4)</sup> Rimbaud è l'assertore quando ne cerca l'unità finale ed organica nel linguaggio, ma in un linguaggio che liberi, non che idealizzi, tale totalità elementare dell'esistente. Il rapporto con tutta la natura è in Rimbaud ormai chiaramente provocato in termini rivoluzionari, quanto più l'« organizzazione corporea » dell'individuo rimane uno dei presupposti cardinali della sua poesia, sia pure nei termini negativi del « dérèglement », e quanto più la metamorfosi è alla base della ricercata « nouvelle substance » vivente, del « nouveau corps amoureux » già nutrito dei « cailloux qu'on brise », a indicare la nuova comunione tra l'uomo e la natura, in una dialettica elettrizzata da questa nuova *physis*. Solo che, come in Michelet è la storia la sua finale eternità, così in Rimbaud la risultante di tale perseguita « elementarità » — che in Michelet è « rassemblement de substances élémentaires »<sup>(5)</sup> — viene infine ad avverarsi nella possibilità stessa di un linguaggio universale. D'altronde « ce que Michelet appelle ' le mystère de l'existence propre et spéciale ', et qui est la qualité irréductible d'un corps, n'a... rien d'ineffable », e qui giustamente Barthes richiama le idee di Cabanis e di Maine de Biran sul ruolo delle impressioni interne. <sup>(6)</sup>

(1) JEAN-PIERRE RICHARD, *Rimbaud ou la poésie du devenir*, in *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, pag. 217.

(2) ROLAND BARTHES, *Michelet par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, pag. 78.

(3) *Ibidem*, pag. 80.

(4) *Ibidem*, pag. 80.

(5) *Ibidem*, pag. 80.

(6) *Ibidem*, pag. 82.

Ora il verbo poetico potrà, sì, un giorno o l'altro essere accessibile a tutti i sensi; ma ecco che intanto il poeta, come uno scienziato nel laboratorio (« Science avec patience, Le supplice est sûr »),<sup>(1)</sup> deve apprestare le condizioni di questa comunione: appunto il « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »: aprire i sensi perché essi accolgano, sviluppandoli, i prodromi in atto di un tale linguaggio. È proprio la conclusione del romanticismo questo tentativo di un « langage universel » aperto a tutti i sensi. Nel nostro secolo il teatro totale di Antonin Artaud, che altro è se non l'ultima ondata di una tale risacca? E basti pensare al *Wort-ton-drama* wagneriano, per vedere in un'altra direzione una volontà consimile a quella che moveva nel suo scatto nervoso l'« opéra fabuleux » di Rimbaud. Solo che in Rimbaud sopravvive una « gaminerie » che è proprio il segno della volontà adolescente che pervade questo nuovo mondo in formazione; mentre in Wagner è tutta la maturità del secolo ad esplodere, coinvolgendone gli archetipi prenatali.

Dunque la velocità del lampo mantiene la realtà rimbaudiana nello stato metaforico del linguaggio: è un'emulsione colloidale che « le dérèglement » provoca ma che, ripeto, la fulmineità delle sensazioni mantiene, sia nella fase della « voyance », sia nella successiva della controprova nella delusione e nella rinuncia alla *méthode* (*Une saison en enfer*), sia infine nelle finali *Illuminations*, che illuminano una realtà colta nel suo stabilizzarsi, fulmineo, nella memoria: una memoria rappresa e insieme spinta in avanti, ribaltata oggettivamente nel futuro, una memoria come idea nel senso etimologico di *eidōs*: visione, spettro: una visione memorabile; qualcosa che nel futuro si accampa, partendo dalla sua condizione iniziale di spettrografia del passato. Dopo i « verts paradis » dell'infanzia, troppo anticipati, edenici e incolpevoli, dopo la *saison en enfer* della delusione cosciente, le *Illuminations* hanno la visibilità del purgatorio, rappresentano un futuro oggettivo nel passato, cauterizzano la colpa edenica in pura visione esemplare, il cui compito è di provocare lo stato purgatoriale della coscienza. Lì è possibile davvero dare l'addio alla poesia, nel prolungarsi di questa coscienza illuminata nella sua colpa dalla visione stessa e dell'innocenza e della colpa, dalla visione provocatrice, da questo ribaltare di tutto il passato in stato di futuro, da questo ribadirsi del passato in pura intangibilità. Dalla scienza allucinatoria il poeta è passato a una coscienza oggettiva, temporalizzata. Stato di futuro è un futuro statico: appunto il passato, che ha implicita, coma visione organica, tutta la propria dinamicità, la propria proiettabilità; e statico perché tutto rappreso in coscienza della distanza che la fulmineità elementare della poesia esplora e fonde in un tutto unico.

Si ricordi come comincia *Enfance*, II:

*C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La ieune maman trépassée descend le perron.*

<sup>(1)</sup> *L'Éternité*, pag. 133.

— *La calèche du cousin crie sur le sable.* — *Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'oeillets.* — *Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.*

Ebbene, «la calèche du cousin» la quale «crie sur le sable» è nella stessa condizione del carro «Del passegger che il suo cammin ripiglia» stridendo nell'idillio leopardiano. Solo che in Rimbaud il ricupero è nella vita, proprio dinanzi a questa grande morte ferma, immaginaria, che rimanda alla vita: la poesia è la pietra d'inciampo della vita, che di lì ripiglia purgatoriale, ricuperato il suo «tempo». Dall'«idea» delle *Illuminations* discende, ricuperata, la vita; non altra scienza; nella sua condizione visionaria, anzi provocato dalla sua stessa condizione organica di visione, il non sapere della poesia, il suo vedere udire odorare ecc., scioglie la propria ipoteca scientifica nella libertà ignara della vita che le si offre davanti, solo ormai sottomessa alla sua condizione di prova.

Come la poesia di Rimbaud tende a questa velocità istantanea, alla velocità della luce, per così dire, ecco che la sua stessa elementarità costitutiva, pur partendo da elementi fisiopsico-patologici che è pur necessario conoscere, non si limita al punto di partenza, al «dérèglement», ma anzi immediatamente si condensa, come dice Étiemble, nella «joie de l'instant». L'eternità è l'istante, nel senso che l'immagine, intersensoriale, tesse un'immediata trama di rapporti, condensa in unità soprannaturale ogni pretesa umana, dà ad ogni mezzo di ricerca il suo fine fulmineamente intangibile. Ecco infine che l'immagine è eterna nella sua intangibilità, cioè nella sua possibilità di soluzione intrinseca: un'immagine provocatrice, più che provocata; un'immagine che è l'accumularsi stesso della carica dinamica insita nell'operazione poetica: un'immagine «che sa», nata dal non sapere, e che non comunica il suo sapere, anzi lo sottrae sempre più, come l'albero purgatoriale dantesco i suoi pomi, all'anima penante. Il riscatto è nella vita: questa poesia compie il circolo della catarsi romantica, riportandone l'eventualità negli inferni vitali, costringendo l'uomo a non evaderne. Cosicché, a rigore, il cosiddetto rifiuto della poesia rimbaudiana non è che la messa in opera conseguente delle sue risultanze più fonde: non è un rifiuto della poesia, è anzi l'animo del messaggio che il poeta ha fatto proprio, assumendolo nella propria animazione vitale, accettando che esso muova tutto il corpo inorganico dell'esistente, sia la forma di una tale materia.

Eluard saprà dire, parlando in proprio, di questa immediata apprensione, di questa compresenza subito facente blocco nelle conseguenze: «Image ô contact parfait»; ma rispetto alla lezione rimbaudiana, proprio l'*engagement* éluardiano sarà il tentativo, direi analitico, di adoperare l'energia sprigionata da questo arco voltaico dell'immagine; un tentativo di toccarlo nelle conseguenze, di metterlo in pratica, di renderlo un po' per volta,



3 - Henri Matisse: *Sculptura e vaso persiano* (1908)



4 - Giacomo Manzù: *Studio per la porta di S. Pietro: primo bozzetto per la Morte sulla terra* (1963)

nella realtà quotidiana, e in una società isolata e neutra nei suoi individui, utensile, una volta sottratto alle Florides simboliste. E sarà il tentativo più spinto nel nostro secolo, di mettere la carica metaforica propria del linguaggio al servizio della rivoluzione, di trasformare la metamorfosi appunto in carica sociale, di accelerare con quel « contact » la trasformazione della società. Anche se, è da dire, proprio la resistenza di quella società ha rotto la carica logica del linguaggio poetico, restituendolo inconsequente a se stesso: metafora spezzata in simbolo favoloso; e ne abbiamo un esempio, oltre che nello stesso Éluard, nel linguaggio plastico multiplo di Picasso, in cui pare accavallarsi in *désastre* il contraccolpo di una irraggiungibile *perfection des astres quotidiens*, ossia di una autentica, verificabile giustizia sociale.

Che cos'è ora, in Rimbaud, una tale immagine provocatrice se non scienza, scienza che si manifesta nella restituzione dinamica all'uomo di quell'energia accumulatasi fulminea: una restituzione lenta ma ogni volta misteriosamente totale sotto la specie dell'immagine vitale, della sua esplicabilità solo in termini di reintegrazione sensoriale? È una poesia che provoca una sorta di felicità fisica; nata, questa, così vicino all'« obscure infortune », che il poeta vuol lasciare al « fuoco »: « Vis et laisse au feu l'obscure infortune »: <sup>(1)</sup> ch'è poi, in ultima analisi, l'« infortune » dell'oscurità. Per questo « voleur de feu », ecco qual è il fine di un tal rapimento della scintilla divina: vedere nella sua chiarezza di fiamma bruciare « l'obscure infortune » dell'esistenza, la quale è come il naturale alimento di quella chiarezza. Ma questa crea per antipodo, immediatamente, altra vita, cioè altra possibilità di « obscure infortune »: per il quale soltanto può darsi la dialettica luce-oscurità, dolore o gioia (insomma: acuità dell'essere) e indolenza. Se un riscatto c'è, è un riscatto per combustione e metamorfosi, per questa poesia intimamente metamorfica, in cui la metafora è scienza reale rispetto a quel puro mezzo per cui essa realtà sia, che è la vita. Solo che la caduta di un tentativo così totale è nella coscienza, s'è visto, dell'irreversibilità di una tale scienza, una volta raggiunta la propria immaginosa intangibilità. Sì, dà felicità, ho detto anche una fisica felicità, ma quell'immagine si è anche definitivamente estrapolata dall'uomo, lasciandolo, come s'è detto, solo con la sua vita. La miseria umana rimane, anzi più viva, nel « jour en feu » e nella « nuit si nulle ». Riflettendo su *L'Éternité*, in *Délires, II*, di *Une saison en enfer*, egli scriveva, già s'è visto:

*Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible.* <sup>(2)</sup>

« Étincelle d'or de la lumière nature », egli è costretto volteggiando a incenerirsi. La

<sup>(1)</sup> *Age d'or*, pag. 134.

<sup>(2)</sup> *Alchimie du verbe*, pag. 222.

« fatalité de bonheur » che tutti gli esseri hanno, se è proprio in questo risplendere della « lumière nature », è altresì, per la fatalità che l'accompagna, di perdersi nella metamorfosi. La quale è perdita della forma per il suo riversarsi d'una in altra forma: una forma che ha finito di esaurire la propria materia, la propria premessa materica: una forma, a dir così, immateriale. Non per nulla Rimbaud dichiara che « à chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues ». <sup>(1)</sup> Ma queste « autres vies » rientrano nell'« opéra fabuleux »: l'uomo non può che fingerle, cioè l'uomo si trasforma in attore di se stesso, e quindi non può che sentire, in ultima analisi, il falso di quel « Je » che è « un autre ». Si badi, un falso che è la necessaria finzione che il poeta ha scaricato dalla poesia nella vita: la poesia è intatta, blasfema o angelica che sia; la vita è corrotta, finta, fa parte della commedia necessaria, della commedia magnetica, quella che esaurisce ogni possibilità di gioia. Se il poeta arriva « à l'inconnu », ci arriva come « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant! — ». <sup>(2)</sup> Infine, ci arriva accettando la propria parte: può arrivarci *en homme*, come ha scelto Rimbaud dopo la caduta della « voyance », non tanto dunque rifiutando la poesia quanto mettendone in pratica quanto della sua legge costitutiva ha scoperto: « La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera *en avant* ». La poesia ha trasferito nella pratica, che viene dopo, lo scaricarsi necessario della finzione: è l'azione che si finge nell'*inconnu*, per mantenere intatta una scienza poetica capace di ritmare l'azione stessa, e insomma di promuoverla, una scienza poetica capace, nella sua imperscrutabilità, di « changer la vie ». Se è caduta la « voyance », se cioè poesia e azione non si vedono tra loro, e l'azione si fa aritmica, come dopo il « rifiuto », rimane, attraverso la metamorfosi umana, la possibilità di un contatto, la realtà, oltre la finzione « comica », delle conseguenze.

---

<sup>(1)</sup> *Alchimie du verbe*, pag. 223.

<sup>(2)</sup> *Lettera a Paul Demeny*, cit., pag. 254.

# Le idee contemporanee

## LINGUA NUOVA E ANTICA

*T*utti lo sanno. Il nostro ambiente letterario viene colpito, a distanze sempre più brevi, da epidemie: una volta si tratta dell'alienazione, un'altra di « letteratura e industria », un'altra ancora delle « due culture »; ora ci si minaccia un dibattito sullo strutturalismo. Negli ultimi mesi ha imperversato una polemica (degnà delle Accademie secentesche) sulla lingua d'oggi; quando sarà chiusa, vedremo quanto resterà. Intanto, ignorati per lo più dai vivaci giornalisti improvvisatisi linguisti, i lavori degli « addetti » sono proseguiti tranquillamente, sfociando in volumi e articoli.

Nella prospettiva delle opere propedeutiche, per esempio, compie già quindici anni il volume su *Le origini delle lingue neolatine* che C. Tagliavini continua ad aggiornare nel testo e nella bibliografia. L'ultima edizione è uscita nel 1964 (Bologna, Pàtron) e ripresenta i noti pregi dell'opera: unica esposizione completa, in italiano, delle caratteristiche delle lingue romanze, determinate attraverso successive analisi del latino e dei suoi sostrati, della latinità volgare, dei superstrati e degli adstrati che ne hanno mutato la fisionomia nelle varie regioni della Romania; esposizione conclusa da un quadro descrittivo e da un'analisi dei primi monumenti letterari.

In campo italiano la recente e già più volte ristampata *Storia della lingua italiana* di B. Migliorini ha ora prodotto un pollone che le conquisterà di certo un pubblico ancor più vasto. Si tratta di un compendio, attuato da I. Baldelli (*Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1964) con riduzione dei particolari più tecnici ed eliminazione delle note bibliografiche, ma in cambio con l'aggiunta di un capitolo sulla lingua contemporanea. Il capitolo si lega benissimo con gli altri, anche perché la documentazione proviene in parte dallo stesso Migliorini (di cui hanno raggiunto intanto la terza e la quarta edizione i *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1963 e la *Lingua contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1963); ed è facile accorgersene dalla ricchezza dei materiali lessicali.

Il conciso discorso comprende il linguaggio letterario e quello giornalistico, quello dei politici e quello dell'uomo comune, l'attività di filologi e grammatici e gl'influssi stranieri; e si chiude con un epilogo nel quale va notato ed evidenziato il riconoscimento che i progressi dell'unificazione linguistica si sottraggono ormai quasi del tutto al controllo « del buon gusto dei letterati » (e anche del loro cattivo gusto, si potrebbe aggiungere). Questa constatazione, che riflette un effettivo mutamento delle gerarchie linguistiche, ma in parte è un fatto generale reso oggi più evidente dal maggiore sviluppo del senso sociologico, deve farci consapevoli dell'immensa difficoltà che implica ogni tentativo di cogliere in atto i mutamenti linguistici.

Per quali tramiti, e sottoponendosi a quali influenze penetri la lingua entro la massa dei parlanti, quali problemi di adattamento presenti l'unificazione tra le spinte contrastanti dei vernacoli, spesso avvicinati forzatamente dalle migrazioni interne, dei dialetti e delle koiné, si potrà determinare solo con inchieste a largo raggio, e agguerrite tanto in senso linguistico quanto in senso sociologico: insomma facendo entrare in gioco non quelle astrazioni che sono vernacoli, dialetti ecc., ma quelle realtà che sono i raggruppamenti umani e i loro atteggiamenti ideali e pratici. È ciò che afferma con eccezionale competenza C. Grassi, *Comportamento linguistico e comportamento sociologico*, in « *Archivio Glottologico Italiano* », XLIX, 1964. Specialista in dialettologia, ma con un fardello di esperienze aziendali, il Grassi, che è allievo di Terracini, mostra come le impostazioni della linguistica storica siano tutt'altro che inadeguate ai nuovi problemi che si presentano oggi al ricercatore.

Entro questo panorama, può sorridere l'idea di fissare i tratti dei vari « italiani regionali », che sono, nonostante gli ultimi tentativi puristici, entità più consistenti dell'italiano letterario descritto dalle grammatiche e parlato (correttamente) da una minoranza di cittadini. Sta lavorando in questo senso un giovane strutturalista, G. C. Lepschy, che in alcuni articoli (*Fonematica veneziana*; *Morfologia veneziana*; *Note sulla fonetica italiana*, tutti in « *Italia Dialettale* », XXV, 1962, XXVI, 1963; XXVII, 1964) considera ovvia l'esistenza di vari « italiani regionali » e si sforza di darne un'analisi fonologica. La validità scientifica del tentativo sarà messa alla prova, penso, quando il Lepschy dovrà dare un quadro generale di questi « italiani regionali »: perché allora si vedrà se il rigore delle classificazioni fonologiche sia conciliabile con le esigenze d'una descrizione aderente a una realtà multiforme, frazionata orizzontalmente e verticalmente. Resta però indubbio che entro gli « italiani regionali » il sistema delle opposizioni e delle neutralizzazioni dell'italiano letterario viene profondamente mutato e vengono abbozzate strutture linguistiche del tutto nuove.

Quale possa essere l'avvenire della lingua è dunque difficile prevedere. Ma non credo si possa, né tanto meno si debba vagheggiare ancora un'Italia dove risuoni, dalle Alpi al Lilibeo, l'« idioma gentile » di deamicisiana memoria. Il primato linguistico di Firenze diventa, ogni giorno più chiaramente, un ricordo; né sarebbe « economico » tentare di restaurarlo, quando il patrimonio linguistico ereditario è sempre più compresso dai neologismi, quando la sintassi tende ad « europeizzarsi », quando politici e scrittori e giornalisti presentano, quasi proporzionalmente, la distribuzione regionale e la varietà di pronuncia degli abitanti d'Italia. Certo, in ambito didattico è difficile decidere una linea di condotta

coerente. Ma si prepara a molte delusioni chi, come Piero Fiorelli (anzi Pièro Fiorèlli), propone un suo *Córso di pronùncia italiana* (Pàdova, Ràdar, 1964) basato, a un dipresso, sulla pronuncia fiorentina, compresi i raddoppiamenti fonosintattici che nessun settentrionale oserebbe imitare salvo che per parodia. Eppure l'italiano — in questo secolo che ne vedrà senza dubbio la piena unificazione — in che modo, si vedrà — dovrà continuamente confrontarsi con la pronuncia (e soprattutto col sistema fonologico) della lingua letteraria, a base sostanzialmente fiorentina; e perciò merita gratitudine chi, come Fiorelli, ce ne ha fornito col suo *Córso* una descrizione esatta. Solo, confrontarsi non vuol dire adeguarsi o imitare; il punto d'incontro sarà a mezza strada.

Il Fiorelli (come il Castellani, col quale ha lavorato di concerto) indica l'esatta pronuncia, oltre che con un congruo numero di accenti gravi e acuti e di dieresi, con segni differenti per le sibilanti sorde e sonore, e con lumette sotto il rigo tra le parole unite dalla fonetica sintattica (il Castellani usa invece l'accento circonflesso). Egli ci offre dunque l'ultimo esempio (per ora) di riforma ortografica, che va ad aggiungersi a una serie lunghissima, secolare. Si risale infatti, nell'ambito della nostra lingua, sino alla « grammaticchetta vaticana » attribuita ora a Lorenzo de' Medici, ora a Cristoforo Landino, ora a L. B. Alberti. Ne ha dato recentemente una riproduzione fotografica e una trascrizione con commento interpretativo C. Grayson (L. B. Alberti, *La prima grammatica della lingua volgare*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1964). Il Grayson elenca nell'introduzione i motivi che porterebbero ad accogliere l'attribuzione all'Alberti: che hanno avuto una conferma definitiva ad opera di Carmela Colombo (L. B. Alberti e la prima grammatica italiana, in « *Studi Linguistici Italiani* », III, 1962). La Colombo ha infatti trovato, in un codice di scritti albertiani, una pagina autografa contenente la tabella del sistema grafico propugnato nella « grammaticchetta » (sistema che è pure adottato dall'Alberti, saltuariamente e con qualche variante, in altri suoi autografi). Lo sforzo di regolarizzazione grammaticale, a partire dalle grafie, rientrava per l'Alberti nella polemica in difesa del volgare, non in quella, ch'era già alle porte, sulla preminenza del toscano rispetto agli altri dialetti italiani; il successivo prevalere della seconda sulla prima spiega perché la riforma albertiana abbia avuto così scarsa eco.

Indicando nelle riforme ortografiche dell'Alberti e di Fiorelli due estremi d'una stessa catena, ci siamo già portati su una linea storica. E le ricerche storiche sono spesso illuminanti anche per il presente. Un caso, quasi aneddótico. La traduzione italiana del Bally ha fatto conoscere l'esistenza del linguista svizzero alle cerchie dei non linguisti. Qualcuno s'è domandato se per caso la perdita del congiuntivo nelle proposizioni dipendenti da verbi come « credere » e simili, notata per il francese dal Bally in confronto con altre lingue, non stia per diventare normale anche in italiano. Domanda legittima, ma troppo fiduciosa nei rivolgimenti linguistici improvvisi. La concorrenza tra congiuntivo e indicativo in questi contesti risale invece sino ai primi secoli della lingua, come si dimostra in un capitolo (VIII) dello splendido volume di Franca Ageno, *Il verbo nell'italiano antico*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964. Non dunque un rivoluzionario e inatteso mutamento sintattico, ma il riaffiorare

d'una lunga lotta in cui sinora hanno prevalso le tendenze classicheggianti e « prospettiche », che non è poi detto debbano essere definitivamente sconfitte.

Esempi come questo — se ne potrebbero dare tanti — mostrano quanto sia artificiosa la discriminazione tra storici della lingua e osservatori della lingua viva. S'aggiunga, per la completezza del quadro, che le ricerche dei primi sono svolte in rapporto con l'indagine sui testi, sono concepite insomma come un momento dell'attività filologica. Il sullodato volume dell'Agno s'impone infatti anzitutto per la ricchezza di documentazione sulla sintassi antica, così poco studiata da noi: nessun commentatore di opere letterarie dei primi secoli potrà più prescindere. In questa ricchezza la Agno si muove sicura: i fatti si allineano con coerenza, la loro genesi viene attentamente messa in luce, i loro rapporti sono riportati alle strutture linguistiche del cui gioco essi partecipano.

Fatto si è che gli effetti della storia linguistica sono rappresentati con fedeltà dai testi stessi, in cui essi si depositano. Resta invece aleatorio, anche se affascinante, il tentativo di afferrare questa storia mentre si svolge, prima che si svolga. È un tentativo per il quale, s'è visto sopra, si stanno mettendo a punto metodi e strumenti. Ciò non toglie che ognuno di noi avverta, anche nella lettura più casuale e nella conversazione più banale, i segni di movimenti linguistici forse, qualche volta, decisivi. Chi ebbe in alto grado questa sensibilità fu un filologo classico morto da più di dieci anni, ma sempre vivo, come in una leggenda: Giorgio Pasquali. Di lui G. Folena ha raccolto tutti gli scritti sull'italiano non ancora apparsi in volume, col titolo *Lingua nuova e antica* (Firenze, Le Monnier, 1964), e vi ha premesso un parlante e acuto ritratto dell'autore. L'attenzione linguistica di Pasquali è tutta rivolta all'oggi: segno di un'inesausta curiosità verso gli uomini e la società circostante. Con l'asistematicità che gli era concessa dal fatto di non essere, a stretto rigore, del mestiere, egli portava in queste osservazioni non solo una cultura sterminata e un'intelligenza rara, ma esperienze linguistiche vissute intensamente (confronto continuo tra lingue classiche e moderne, tra italiano e tedesco, tra romanesco e toscano). Di qui forse il rilievo che acquistano nei suoi scritti certi temi trascurati alquanto dagli specialisti, come quello della struttura sintattica dell'italiano moderno e quello dei contatti tra l'italiano e le lingue straniere. Il periodo a cui la maggioranza di questi scritti risale è quello a cavallo dell'ultima guerra: vi hanno perciò gran parte le innovazioni lessicali, e quel ch'è peggio toponomastiche, imposte dal fascismo. Di queste parla con equilibrio, e spesso con felice ironia, il Pasquali. E tuttavia il segno dei tempi è sensibile. Colpisce, nell'intervento sul *Vocabolario dell'Accademia d'Italia*, il ricorso stilistico: « Benito Mussolini commetteva alla classe di lettere dell'Accademia d'Italia un vocabolario completo e aggiornato della lingua italiana... Benito Mussolini chiedeva un vocabolario completo a aggiornato... Mussolini ha voluto che l'Italia avesse finalmente un tale vocabolario... »; colpisce l'interesse portato ai bollettini di guerra tedeschi e alle loro traduzioni, tanto più quando questi lasciano improvvisamente il posto a quelli alleati... Osservazioni che non potevo tacere, perché danno in parte il tono e il gusto del volumetto, ma che vanno fatte senza malignità; perché anche un grande studioso come il Pasquali può essere stato, fu (lo attesta nell'introduzione il Folena stesso) ingenuo e disarmato su certi argomenti. Lo sdegno va riservato ad altri studiosi, anche di gran nome, per la loro viltà, o piaggeria, o complicità.

CESARE SEGRE

## UNA DISPUTA SULLA LINGUA

Un processo di unificazione linguistica è sicuramente in corso. Tutti gli elementi che fanno della società moderna (idee, valori, rapporti, costumi della società moderna) una realtà profondamente nuova rispetto a tutto il passato vi concorrono in quanto fondamentalmente unificatori: in questo senso il fenomeno riguarda il mondo intero e non soltanto l'Italia. L'Italia ne è interessata di riflesso e con ritardo. I cento anni della sua unità sono stati cento anni di unità quasi soltanto amministrativa. Quindi la situazione, per ora, è questa: c'è l'aristocratico nucleo linguistico dell'espressione letteraria e della comunicazione intellettuale (di cui sappiamo tutto il bene e tutto il male...) e poi c'è l'italiano nazionale, cioè, dice giustamente Calvino, quell'antilingua inesistente nella quale gli italiani si esprimono quando prendono contatto con le infrastrutture della società: l'anagrafe o il commissariato, il distretto o l'ufficio delle tasse. Per il rimanente, cioè per la vita vera, i bisogni più profondi e i più intensi sentimenti gli italiani li esprimono o in gergo o in dialetto. Dalla guerra in poi, tuttavia, il paese compie una serie di esperienze nuove. La democrazia e una forte accelerazione della vita economica; un'accresciuta mobilità sociale, l'allargamento del discorso culturale e ideologico e la sorprendente penetrazione dei *mass media*; questi sono tutti fenomeni che postulano, e quindi finiscono per creare, una base linguistica unitaria. Sono i fenomeni tipici della civiltà dei consumi. L'industria suscita i bisogni per soddisfarli; e i bisogni devono essere uniformi; rientra nella logica delle civiltà fondate sulla produzione industriale la formazione di sistemi unitari, che hanno anche il loro aspetto linguistico, ove sia possibile rilevare, esprimere e soddisfare i bisogni. (Peraltro, i processi di unificazione linguistica sono estremamente lenti, mentre l'industria ha fretta, i suoi bilanci non aspettano: perciò la grande industria occidentale si costruisce la sua lingua strumentale internazionale col linguaggio figurato e simbolico della pubblicità).

Tutto questo non avviene a caso, e neppure per decisioni politiche, per scelte ideologiche o altro; avviene e si spiega come sviluppo di un corso storico, è l'aspetto economico-sociale del sistema culturale dominante, quello fondato sulla scienza. La scienza, dice Julian Huxley, «aspira ad unificare le esperienze»: nessun fenomeno (neppure quelli apparentemente imponderabili e astratti, come i valori) sfugge al suo possesso, tutti i fenomeni sono riconducibili alle sue leggi. E aspira a comporre in una visione complessiva, in un sistema generale, tutte le sue conoscenze: «Quanto sia irresistibile la tendenza a costruire un quadro scientifico unitario e generale di tutta l'esperienza umana, scrive Huxley, si vede chiaramente se si considera la storia della scienza. Dagli albori della rivoluzione scientifica, circa trecentocinquanta anni fa, la scienza non ha fatto altro che invadere sempre nuovi campi. Innanzitutto la meccanica, l'astrologia, la fisica; poi la chimica e la scienza naturale; seguirono la geologia, la fisiologia e l'embriologia, e poi la biologia sperimentale ed evoluzionistica;

quindi fu la volta dell'etnologia, della psicologia, della sociologia. Non contenta, la scienza procedette a porre un piede in nuovi territori come l'economia, l'archeologia e l'antropologia sociale, e stabilì dei rapporti fra varie discipline gettando dei ponti fra scienze come la biochimica, la psicologia sociale, l'epigenetica e l'astrofisica. E oggi noi stiamo assistendo all'invasione, da parte della scienza, del campo dei fenomeni psicosociali». Non è certo che sia propriamente così (Huxley professa notoriamente, da evoluzionista, una fede ottimistica nel cammino progrediente dell'umanità): una forte obiezione contro la scienza, correlata ad una frustrazione tipica della nostra epoca, riguarda appunto la sua impotenza a surrogare la visione unitaria e globale della realtà che era viceversa la prerogativa delle religioni. È certo però che questo è il nostro rischio, è l'avventura che ci tocca di correre.

L'unificazione linguistica è dunque la conseguenza fatale del movimento di unificazione che interessa le strutture del mondo moderno. Tuttavia, come il processo si svolga, come di fatto e in particolare interessi l'italiano, in quale misura innovi sui termini dell'antichissima « questione », quali forme selezioni a preferenza di altre, quale *trend* generale contenga e lasci trasparire ecc., sono temi del tutto inadatti ad essere svolti in interventi di giornale o nel corso di dispute letterarie. Non sono più tempi da dialoghi sulla lingua. « La linguistique est aujourd'hui, de toutes les disciplines anthropologiques, de loin la plus avancée... Les linguistes ont été les premiers à réfléchir sur un certain nombre de grands problèmes méthodologiques dont la portée dépasse le cadre d'une discipline particulière... ».

Viene dalla linguistica il concetto, fondamentale oggi in tutte le scienze umane, della dualità di struttura e storia, sistema e processo, « que l'on retrouve sous des noms variés: parole-langue (Saussure), message-code (Jakobson), usage-schéma (Hjelmslev), et, chez Lévi-Strauss, ordre de l'événement et ordre de la structure — dualité qui correspond à l'opposition du vécu et du conçu ». (Queste citazioni sono desunte da un saggio di Nicolas Ruwet uscito in un numero di « Esprit », novembre 1963, interamente dedicato allo strutturalismo). Sono metodologie, modelli e strumenti che ormai riducono a zero la legittimità di ogni discorso di tipo emotivo sull'argomento. Perciò le uniche opinioni che sarebbe utile conoscere sono quelle di coloro che si occupano della lingua in qualità di scienziati: i quali però non esprimono opinioni o giudizi di valore, ma danno conto di ricerche scientifiche; e le sole ipotesi che enunciano sono ipotesi di lavoro. Il che spiega come le uniche persone rimaste a far tappezzeria nel gran ballo linguistico in cui volteggia l'intera Italia letteraria siano appunto i linguisti.

Pasolini parla di un « nuovo italiano nazionale », attraverso il quale si manifesta l'incontro tra la *mens* tecnologica e tutti i precedenti strati storici dell'italiano. Benissimo. Che Pasolini abbia fatto questo discorso sullo stato dei suoi pensieri intorno alla lingua è del tutto normale. L'immediata concettualizzazione è da sempre il suo modo prediletto di prender coscienza di qualche cambiamento nella realtà che lo circonda; e il sistema di concetti della linguistica (a cui Pasolini arriva sconfinando dalla critica letteraria e stilistica: quindi

con forte accentuazione dell'elemento parole, message, usage sull'altro) è tra quelli a lui più familiari. Del resto, non solo queste questioni lo interessano in sé, ma hanno anche una funzione chiaramente stimolatrice di paralleli processi creativi: com'è stato negli anni degli studi e della passione dialettali. Ciò detto, però, va subito aggiunto che il fondo del discorso di Pasolini non è linguistico, ma socio-politico, come lui stesso riconosce (in uno degli interventi sul «Giorno»); ed è, in lui, una questione personale di rapporti con la realtà dopo la crisi del rapporto istituzionalizzato in termini di ideologia negli anni cinquanta; lo stesso tema esplose traumaticamente nei versi: «Nessuno dei problemi degli anni cinquanta mi importa più! Tradisco i lividi moralisti che hanno fatto del socialismo un cattolicesimo ugualmente noioso! Ah ah la provincia impegnata! Ah ah la gara a essere uno più poeta razionale dell'altro, la droga, per professori poveri, dell'ideologia!». Nel buio furore della poesia, balugina, come possibile futuro, una vaga, improbabile «nuova preistoria»; l'approccio linguistico riporta viceversa in contatto con la storia, e gli sparsi, impregiudicati reperti, pescati qua e là da un discorso di Moro o da un romanzo di Ottieri, comunicano, come i rami d'albero e i ciuffi d'erba a Cristoforo Colombo, che c'è una terra vicina, e che non si tratta di accettarla o no, ma sbarcarci, entrarci, esplorarla, darle un nome, capirla.

Il problema è dunque precisamente (e su questo io sono d'accordo con Pasolini contro tutte le tentazioni o tendenze evasive che la cultura letteraria continua a covare e a manifestare in Italia) quello di affrontare la nuova realtà in termini razionali, imparando quello che c'è da imparare (che è molto), leggendo i libri che vanno letti, facendo tutto quello che va fatto per liberarsi dagli schemi che non funzionano più e per sottrarre alla sfera mitologica le realtà che appartengono da un pezzo a quella della conoscenza scientifica. Già rischiano di assumere caratteri mitici nozioni come: civiltà tecnologica, tecnocrazia, cultura industriale, neocapitalismo. Se ne parla infatti come se fossero definite e inequivoche entità concettuali, e inoltre come se esistessero, in Italia, in una incontrastata, monolitica, archetipica pienezza; quando invece tanti segni (non esclusa l'intera fenomenologia della congiuntura) dimostrano propriamente il contrario: che esistono forse, che esistono magari ma non senza contraddizioni, che esistono ma in uno stato così velleitario, incerto ed embrionale da far coabitare col neocapitalismo le forme del più arcaico paleocapitalismo: altro che neocapitalismo *tout court*, altro che trionfo incontrastato dell'organizzazione scientifica del lavoro... Il fenomeno di certe uniformazioni nomenclatorie (un pezzo di ricambio ha il suo nome, e soltanto quello, a qualsiasi latitudine, e viene identificato in lingua e non in dialetto: mi pare che l'osservazione sia ancora di Calvino) può essere puramente meccanico: e risulta del tutto irrilevante se confrontato alle permanenti difformità di altri fenomeni che riguardano il terreno etico, quello religioso, quello economico, quello politico. È abbastanza facile figurarsi l'Italia (che in parte è già così) coperta di cartelloni pubblicitari e persino di prodotti veri: non dissimili da quelli che coprono l'Olanda e la Svizzera, la Francia e il Lussemburgo. A suo modo, anche questa è un'unificazione linguistica: ma lo è al livello a

cui l'Europa si può considerare come un mercato, un solo e omogeneo mercato; perché, per il resto, tra la Calabria e la Renania, tra gli Abruzzi e l'Oberland bernese, qualche sensibile differenza rimane.

Il problema dunque è di vedere che cosa è contenuto di fatto, storicamente, cioè moralmente, economicamente, politicamente, in quelle nozioni; che cos'è da noi, dove ci porta, di che cultura si alimenta la civiltà moderna delle macchine, della produzione e del consumo. Credo che sia questo il discorso da fare: almeno da tentar di fare.

ANGELO ROMANÒ

## ROBBE-GRILLET E IL «NOUVEAU ROMAN»

*Col titolo Il nouveau roman, l'editore Sugar pubblica una raccolta di scritti teorici di Alain Robbe-Grillet, la cui traduzione è stata curata da Luciano De Maria e da Marcello Militello. Al De Maria si deve anche un'introduzione critica che è cosa rara per onestà d'impostazione e chiarezza di giudizio: ma su di essa avremo occasione di tornare in seguito.*

*Il corpus di questi saggi, sia pure in una redazione e in una sistemazione alquanto diverse, era già noto al pubblico italiano: si ricordi Una via per il romanzo futuro, che apparve presso Rusconi e Paolazzi nel 1961, a cura di Renato Barilli. Quelle pagine hanno trovato oggi una forma che possiamo considerare definitiva, e pertanto anche il peso della loro responsabilità si è andato precisando. Il che facilita altresì il discorso che ci proponiamo di fare.*

*Cominciamo col dire che Robbe-Grillet ha le idee chiare; il fatto è che non sempre le idee più chiare sono le più giuste. I fatti, troppo spesso, sono assai più complessi delle idee, e le idee, anziché semplificarli, valgono solo a schematizzarli, alterando o falsando la situazione di base. Il primo elemento di perplessità ci è offerto dalla stessa descrizione degli schieramenti critici che Robbe-Grillet propone, o meglio ipotizza, all'inizio del suo discorso, ma che torna per altro come un punto fisso di tutta la sua polemica. La critica dunque — quella che va per la maggiore e che si preoccupa solo di essere la depositaria dei luoghi comuni accettati dalla tradizione — avrebbe rimproverato all'autore della Jalousie di aver perduto il contatto coi «grandi romanzieri del passato»: quei romanzi che ogni volta «venivano considerati il modello su cui il giovane scrittore doveva appuntare lo sguardo». Poco più oltre Robbe-Grillet se la prende con coloro che «lodano uno scrittore d'oggi perché scrive come Stendhal». Ancora quei critici, sempre secondo il nostro autore, sono legati a un'idea del tutto romantica dell'arte, coll'aggravante, talora, di un rozzo determinismo positivista. Lo scrittore può creare opere di genio, ma non ha il diritto né la capacità di discuterle: «Anche qui si constata che i miti del XIX secolo conservano tutto il loro potere: il grande romanziero, il genio, è una sorta di mostro incosciente, irresponsabile e fatale, nonché lievemente imbecille, dal quale partono messaggi che solo il lettore deve decifrare... L'alcoolismo, la sventura, la droga, la passione mistica, la follia hanno a tal punto gravato sulle bio-*

grafie più o meno romanizzate degli artisti che appare ormai del tutto naturale scorgere in essi le necessità essenziali della loro triste condizione e vedere, in ogni caso, un'antinomia tra creazione e coscienza». Finalmente, a guisa di compendio, si arriva a questa constatazione: «La sola concezione romanzesca che abbia corso oggi è, di fatto, quella di Balzac». L'esemplificazione potrebbe essere arricchita a piacere: quel che ci colpisce in un simile tipo di discorso — che costituisce del resto la fragile premessa di tutta una costruzione teorica — è l'aspezzazione davvero eccessiva di un'impostazione problematica caratteristica dell'avanguardia. Sembra — ma non è — superfluo osservare che un'avanguardia degna di tal nome dovrebbe giustificare la propria funzione storica soprattutto nei riguardi di un fronte medio della letteratura, non di una vieta e banale retroguardia. Passando a un fatto corrispondente nel quadro italiano, non si capisce che interesse abbiano i nostri avanguardisti a proporre il caso di Cassola come quello di un dozzinale manipolatore di romanzetti rosa, anziché come un esempio, ad altissimo livello, di stile e di scrittura, mantenuto sì nell'ambito di un linguaggio domestico, ma ricco di implicazioni che lo pongono al sicuro da ogni rischio di naturalismo. Altrimenti, che avanguardia sarebbe mai questa? L'ambizione di essere avanti e di agire virtualmente nel futuro si ridurrebbe a un presente di stretta misura.

Ma si diceva altresì che in Robbe-Grillet questo atteggiamento equivoco e di troppo semplicistica polemica è addirittura esasperato. Robbe-Grillet non parte dalla situazione com'è, ma da come gli farebbe comodo che fosse. Secondo lui, lo status della critica è ancora ipotecato dallo slogan «genio e sregolatezza». I critici consiglierebbero l'imitazione di Stendhal; dopo Joyce e dopo i fiumi d'inchiostro che si sono versati a illustrazione della sua opera, dopo Musil e Broch (ecco una tradizione del romanzo moderno — e così profondamente sovvertitrice di ogni punto di partenza ottocentesco — di cui Robbe-Grillet non tiene nessun conto) si sarebbe ancora restati al Père Goriot!

«Il problema dello stile non sarà mai dibattuto. Si elogerà il romanziere soltanto per il fatto di esprimersi in forma corretta, in maniera garbata...»: è facile aver ragione ipotizzando un avversario così docilmente e utilmente idiota. Che sul fronte della retroguardia o della pratica giornalistica si diano posizioni siffatte è innegabile; ma è perlomeno strano che come partenza polemica si tenga conto solo di quelle posizioni. Ma passiamo ad altro ed occupiamoci più da vicino delle idee di Robbe-Grillet. Uno dei testi-chiave delle sue posizioni teoriche deve essere considerato quello che s'intitola *Natura, umanesimo, tragedia*, del 1958. L'autore aggredisce il punto di vista umanistico che vizierebbe e ridurrebbe a una misura letteraria ormai logora ed esaurita qualsiasi opera di narrativa tuttora aderente al tipo di romanzo codificato da Balzac. Gli umanisti si ostinano a dire: «Il mondo è l'uomo», cioè a riassumere sotto la categoria dell'onnipresenza dell'uomo nel mondo ogni oggetto esterno alla coscienza, problematizzandolo e facendone appunto oggetto di coscienza. Robbe-Grillet oppone a questo atteggiamento tradizionale un divorzio assoluto: «Le cose sono le cose, e l'uomo non è che l'uomo». Così l'uomo di Robbe-Grillet si accontenta di prendere le misure delle cose, «e la sua passione, allo stesso modo, si ferma alla loro superficie, senza voler penetrarle poiché non c'è niente all'interno, senza fingere il più piccolo richiamo, perché esse non risponderebbero».

Potrebbe sembrare che una letteratura intonata a quest'idea altro non facesse che insistere su quel

concetto di crisi, di estraneità dell'uomo nel mondo, che è alla base dell'opera di Camus. Ma Robbe-Grillet ci spiega che Sartre, nella *Nausée*, pur ponendo le cose come altro dall'uomo, non è riuscito a superare un rapporto « tragico » tra i due termini, e che la rinuncia a una visione antropomorfa della realtà da parte di Camus è più intenzionale che attuata. Nel sistema della visività pura consisterebbe invece la possibilità di superare l'indice di tragedia di tanta letteratura contemporanea. Robbe-Grillet cita in proposito Roland Barthes: « La tragedia non è che un mezzo di raccogliere l'infelicità umana, di sussumerla quindi, per giustificarla sotto forma d'una necessità, d'una saggezza, d'una purificazione: rifiutare un tale recupero e ricercare i mezzi tecnici per non soccombervi proditoriamente (niente è più insidioso della tragedia) è oggi un'impresa necessaria ». Nella tragedia il vecchio umanesimo avrebbe tentato appunto la sua estrema rivincita: una vittoria che s'identifica, come dice Robbe-Grillet, nel riconoscimento di essere vinti, di essere cioè vittime di una « volontà deliberata » che noi crediamo di smascherare nella nostra opera di « tragicizzazione sistematica dell'universo ». Ora, il narratore puramente visivo che veda le cose come cose e l'uomo nient'altro che come uomo, che non ammetta più di poter attribuire o trasmettere alla natura la propria umanità — secondo la quale un paesaggio è triste, il sole spietato, il bagliore di una lama freddo e crudele — avrebbe superato la tragedia e con tale superamento farebbe un passo avanti rispetto al concetto di estraneità, fondando nello stesso tempo il nuovo romanzo e l'uomo nuovo.

A tale idea vittoriosa si può opporre una facile obiezione. Quando il romanzo del futuro (e in parte del presente) si sia limitato a dare una pura misurazione visiva delle cose, forse con questo la tragedia sarà eliminata o non sarà piuttosto semplicemente passata sotto silenzio? Come non basta nominare l'isola perfettamente beata perché essa esista, così non basta tacere l'isola infelice perché essa non esista. Non si proporrà, così facendo, una letteratura d'evasione? Robbe-Grillet respinge con decisione ogni accusa di formalismo. Formalisti, egli dice riprendendo un argomento di Nathalie Sarraute, si dovrebbero chiamare piuttosto quei narratori di tradizione che si servono di forme ormai congelate ed esaurite. In realtà si tratta di un giuoco di parole per sfuggire a una responsabilità precisa. L'evasione — e quindi il formalismo — sta nel fatto che, pur ammettendo la coesistenza dei due termini (la natura e l'uomo), si nega il rapporto tra di essi. Sarebbe come registrare l'intensità elettrica di un fulmine e non tener conto delle conseguenze che la sua scarica produce addosso a un malcapitato. Ignorare quel rapporto, nel quale Camus poneva l'assurdo, è veramente un atto di « mutilazione gratuita »: tale l'accusa di François Mauriac che Robbe-Grillet si propone invano di confutare. Che il sole sia spietato può essere un'espressione discutibile, in quanto la carica metaforica in essa implicita appare notevolmente consumata; ma dubitare in termini generali della legittimità di ogni metaforizzazione equivale a dire che le cose sono sì le cose e che l'uomo non è più niente. Fornire la misurazione in gradi del raggio d'incidenza del sole sulla superficie terrestre non eliminerà mai il fatto che un cammelliere possa morire di sete e di caldo nel deserto.

Lo stesso Robbe-Grillet ha d'altra parte dimostrato di avvertire che quell'apparente divorzio non portava ad altro che all'eliminazione di un termine della questione: vale a dire l'uomo. In un saggio del 1961, *Romanzo nuovo, uomo nuovo*, egli corre ai ripari, reagendo così all'accusa di avere

eliminato l'elemento umano dai suoi romanzi: « Anche se vi si trovano molti oggetti, e descritti con minuzia, c'è sempre e innanzitutto l'occhio che li vede, il pensiero che li rivede, la passione che li deforma ». E ancora: « Non solamente è un uomo quello che... descrive ogni cosa, ma si tratta del meno neutro, del meno imparziale degli uomini: sempre impegnato invece in un'avventura passionale fra le più ossessionanti, al punto da deformare spesso la sua visione e da produrre in sé delle immagini vicine al delirio ». Come possano accordarsi queste asserzioni col mero proposito di prendere le misure delle cose, lo sa soltanto Robbe-Grillet. In realtà siamo di fronte a un'evidente contraddizione, che potrà essere feconda di risultati sul piano dell'opera d'arte, ma che resta inerte su quello della teoria. Certo possiamo rallegrarci del fatto che l'uomo cacciato dalla porta rientri dalla finestra, ma s'egli vi deve rientrare attraverso il cavallo di Troia del surrealismo, come nell'Année dernière à Marienbad, conviene riconoscere che l'acquisto e il riscatto non siano sensazionali. Robbe-Grillet arriva a parlare di deformazione e di delirio: la sua battaglia contro la tragedia è fallita. Ma non facciamoci illusioni: quella era prima di tutto una battaglia contro l'uomo. Almeno sul piano teorico, ben lungi dal proporre una deformazione umana della realtà, egli evita perfino di descriverne le forme; la sua è piuttosto un'astrazione di quelle forme: la scatola che si riduce a un parallelepipedo.

E qui, in quest'assenza di forme, è anche il suo più vero formalismo, il suo furore velleitario, il suo mondo totalmente sterilizzato. Tutto ciò potrà essere una soluzione personale, una confessione di poetica; ma non mai una teoria generale della letteratura. L'aneddoto che Robbe-Grillet riferisce, dell'ippopotamo che indica una zebra a un altro ippopotamo, esclamando: « Guarda, ecco il formalismo », è divertente, ma può essere facilmente arrovesciato. È vero che la zebra esiste come realtà di natura; ma anche l'ippopotamo esiste e sarebbe altrettanto assurdo sostenere che esso rappresenta il contenutismo. A meno che non si pretenda che la zebra sia più bella dell'ippopotamo: ed ecco che la proclamata aseità dell'arte finisce per diventare estetismo. E infatti Robbe-Grillet non sembra accorgersi minimamente dei rischi a cui si presta la sua posizione di rigido autonomismo: « ... l'opera d'arte non contiene nulla, nel senso stretto del termine... L'arte non è un involucro dai colori più o meno splendenti, destinato ad adornare il messaggio dell'autore, una carta dorata attorno a un pacchetto di biscotti, un intonaco su un muro, una salsa che accompagna il pesce. L'arte non soggiace a nessuna servitù di questo genere, né d'altra parte a nessun'altra funzione prestabilita. Non poggia su nessuna verità preesistente; e si può dire che non esprime null'altro che se stessa ». Non solo ci troviamo ancora una volta di fronte al comodo sistema d'ipotizzare come attuale un antagonista che non esiste più, ma conviene dire altresì che Robbe-Grillet stesso non superi il livello speculativo di quell'antagonista del tutto ipotetico. Affermare che questi sono punti di vista crociani, significherebbe avere di Croce un'idea rozza e schematica e non tenere nessun conto della complessità del suo svolgimento di pensiero. È strano: ma Robbe-Grillet, il quale si ostina a ritenere come uno dei punti più urgenti del discorso sull'arte il superamento dell'antinomia tra forma e contenuto, in realtà non fa che riproporre quell'antinomia, ritenendo che l'eticità dell'arte — quello che si chiama il mondo di uno scrittore (sia esso Mauriac o Beckett) e che non s'identifica affatto in un contenuto pratico — sia qualcosa di più o di meno rispetto all'arte medesima.

Veramente consolatorio sarà a questo punto un ritorno alle pagine introduttive di Luciano De

*Maria, il quale entra in medias res denunciando subito l'insufficienza e l'inadeguatezza delle idee teoriche di Robbe-Grillet. Tutto il discorso di De Maria tende ad allontanare il più possibile due termini che da altri erano stati identificati: la poetica e l'opera narrativa dello scrittore francese. Quella divergenza, quello jato misurano esattamente le possibilità di salvezza dell'opera. Naturalmente ciò equivale a scegliere una lettura scomoda dei romanzi di Robbe-Grillet, rinunciando al « topos critico » che li pone come « l'equivalente letterario dell'indirizzo fenomenologico in filosofia ». Comodo sarebbe stato invece leggerli punto contro punto, applicando « metodi di ricerca pseudo-scientifici » alla pseudo-scienza di quei testi. Ma De Maria mostra di non credere alla critica « di gruppo », e pensa al contrario (e ci conforta molto questa sua convinzione) che sia « la sensibilità e il bagaglio culturale dell'interprete a fungere da rivelatore e a far sì che attraverso la soggettività... si giunga a validi risultati oggettivi ».*

*L'operazione di De Maria è consistita dunque nel sottrarre l'opera di Robbe-Grillet al dominio husserliano per trasferirla in un ambito di problematica lukaasiana; e a noi essa sembra perfettamente riuscita: anche perché De Maria, grazie ad un autentico senso storico, è ben vaccinato contro ogni marxismo di tipo deterministico. Ma qui si aprirebbe un nuovo discorso, troppo eccedente i limiti che ci siamo prefissi.*

LUIGI BALDACCI

## LE LINGUE PIAGATE

**N**on esito ad affermare che la carenza più forte nella poesia contemporanea (intendo in quella che si va producendo in questi ultimissimi anni) è di ordine ideologico. Mi parrebbe quindi, per questo aspetto, di consentire con quanto viene sostenuto dalla quasi totalità dei critici e dei poeti che si occupano di una problematica del genere; senonché, mi sento poi diviso da molti di loro per una differente concezione della sostanza ideologica della poesia, per me così individuata ed insostituibile.

Tutti d'accordo, infatti, sulla necessità che la poesia venga « dissacrata », quando il vocabolo si pieghi a significare una nostra opposizione al poeta che si fa personaggio della specie retorica che, un po' ingenuamente nell'epoca romantica, con minor innocenza in seguito, ha stampato della sua ombra esosa l'area della creazione letteraria. Ma quando, con analoghi intenti, si è cercato di dar effetto alle conclamate demistificazione e demitizzazione della poesia, purtroppo è accaduto questo: la perdita non, com'era opportuno, del predetto cascame oratorio; bensì dell'essenza medesima della poesia, cioè del *mito*. E, con esito forse contrario all'intenzione depuratrice, eccoti in faccia cinque, dieci, innumeri poeti, ciascuno destinato (secondo ipotesi benigna) a imprimersi nella memoria del lettore in ciò che di lui è più caduco e meno schiettamente personale: o il residuo autobiografico che non ha conosciuto alcun filtro, o la grezza attitudine protestataria, o motivi consimili. Dalla pagina

poetica, dunque, non balza più l'individualità, ma traspaiono elementi che testimoniano una condizione tendente all'impersonalità, meglio all'anonimità, dello scrittore.

Il mito, pertanto, increato o sottrattone, si palesa in queste circostanze per il vero argomento qualificante e condizionatore della poesia. Che specie di mito? Ora, limitandoci pure alle generazioni post-romantiche, se si ripercorre la catena dei miti portanti delle loro esperienze poetiche, anche dopo Leopardi, ne ravviseremo uno (nei vetri ribollenti delle illazioni simbolistiche — cristalli in Mallarmé —; nel mancato titanismo decadente che la delusione appesantisce di pose e scorie; nell'uggiato capochino dei crepuscolari, come nella proposta gridata al vuoto dai futuristi; fin dentro, per noi, alle consapevoli vertigini di Ungaretti giovane e ai rilievi mesti del primo Montale; e poi ancora avanti), uno almeno che accomuna quelle divergenti, anche, considerazioni vitali; una favola che, in quanto è di tutti, e nei più intensissima, si traduce, idea palpitante, in un terreno come storico, di storia ben altro che circoscritta ad un'unica persona. Si tratta, penso, di un senso di solitudine che, agonistica o quietamente subita, livella a un certo segno comune le varie vicende poetiche, oltre cui v'è lo sfaccettarsi vario della detta solitudine, amori guerra stelle diversificazione e circostanziandone il rapporto con l'arte, nell'arte, a seconda della natura umana su cui raggiano: e sono i miti ulteriori.

Su questo istintivo se non istantaneo rapporto, chi, con fini più o meno scoperti, ha inteso precipitare la carica di un suo *credo* ideologico, sociale e politico, si è visto corrispondere da risultati fallimentari quando l'ideologia della specie menzionata è rimasta nella sua veste primitiva, calata come frase giustapposta alle trame sentimentali generalmente pre-ideologiche; ma un felice arricchimento dell'energia stilistica ha ottenuto quanto il contributo ideologico si è compenetrato a quel sostrato, imponendosi sulla pagina, tuttavia, con sembianze di mito. L'ideologia, sì, ha trovato la sua ragione d'influenza: ma in quanto disposta, o costretta, a mitizzarsi. Da ideologia, dunque, a questa sorta di *mitologia*: il concetto poetico è una favola densa di implicazioni di tante indoli diverse. La trasfigurazione dell'ideologia, il suo farsi poeticamente più persuasiva ed efficace, dovrebbe essere un punto sentito particolarmente, in queste stagioni, mentre le complicazioni analitiche fanno perder di vista il non dimenticabile traguardo, che vuole pur essere sempre una sintesi, anche nei procedimenti della poesia.

E la questione, entro certi confini, è sentita. Di fronte alla necessità di vestire il mito perenne dei contenuti ideologici, o sia pure latamente ideali, peculiari dei nostri anni, i poeti delle generazioni nuovissime non si sono posti a occhi chiusi. Ma, rilevato e accolto come proprio l'infittito sempreverde della solitudine, da parte loro se ne sono indagate le radici possibili: che non erano chiare. Così, quasi un dogma, si è assunta come struttura insopprimibile del mondo contemporaneo l'antichiarazza, la confusione: si è voluto ampliare a caratteristica universale un rapido fastidio di *élite*. Le radici erano ben molteplici: non era possibile trovare un sol viso d'antenato che riflettesse in sé l'anima dei moderni, facile

e precisa. E si è giunti all'elaborazione di un altro labilissimo argomento, anziché cercare la somma delle radici, la complessività delle origini. Si è fissata, ribattuta, la favola della spersonalizzazione, della dispersione, dell'uomo contemporaneo, quasi che ognuno, e in ogni tempo, non avesse avuto ad affrontar la fatica di combinare in una sintesi, laboriosa, i cocci nei quali, al nascer della coscienza, si trovò diviso. Di questo passo, può impiantarsi, altresì, il discorso sull'uomo ridotto a meccanismo, automa: ma questo potrà accadere ogniqualvolta l'antimeccanica facoltà raziocinante ceda a un giudizio di scarsa lealtà, volto a deformare l'aspetto concepito della realtà, a sforzare in una curva drammatica un giro del tutto, invece, normale d'esistenza a cui l'uomo, oggi, si vede votato, e che s'incarnerebbe, di sua natura, in passioni di medio calore, né astrali né abissali.

Spersonalizzazione, pertanto, e simili, si presentano come gli odierni miti fittizi, mossi da una generazione in traccia di quel fervido dramma che invidia ad altre mentre non le sussiste nell'intimo. Con ciò, tuttavia, non si nega la legittimità di tale sovrapposizione; le vicende poetiche, anzi, di ciascun tempo si punteggiano di motivi originati da un volitivo « arbitrio » artistico, teso a comporre coi primitivi sensi emozionali un contenuto artefatto: e la resa stilistica di una composizione di questa sorta corrisponde ai testi della maggior poesia che si conosce. Sicché, per principio, noi accettiamo come buone e plausibili le esigenze, mostrate da tante voci tra le ultime, di foggarsi dei fantasmi che assolvano a una loro parte nella schermaglia dialettica della vita e di ciò ch'essa poi restituisce in forma d'arte. I fantasmi hanno bene la figura colma e grave, la figura del mito, quando chi li ha tolti da un nulla apparente li nomina con ardore, vi crede con la fiducia che sola si ripone in ciò a cui ha dato movimento la nostra fantasia. Il dubbio sorge bensì quando si passa da considerazioni generiche a concreti rilievi (la lettura dei testi in cui dovrebbero svilupparsi le tendenze innovatrici), di fronte insomma allo spirito di questi miti « ausiliari » correnti, così come sono fermati nelle pagine di certi libri in versi che si sono letti (e rilette) negli ultimi mesi. Più degli altri, precisando, rivelano la propria caratteristica — di agglomerato di favole posticce, false — quattro come le *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli, la *Lezione di fisica* di Elio Pagliarani, il *Triperuno* di Edoardo Sanguineti, e, di Carlo Villa, *Siamo esseri antichi*. Il lettore assiduo saprà di un'accoglienza particolarmente positiva che hanno ricevuto i testi succitati e inoltre del peso ideologico di cui, nella valutazione di parecchi critici, essi sono stati gratificati. Per noi, invece, valgono ad accreditare impressioni di tutta altra specie, a renderle meno provvisorie ed astratte, a farci da spie acute di un vizio diffuso, che se avrà spiegazioni storiche non ha certo giustificazioni operative.

L'intenzionale — ma da noi convalidata — ipotizzazione di uno stato di cose amaro e ruinante a travolgere, cancellandoli, i bagliori della mente, ha provocato negli ancor giovani scrittori un impulso alla autoeroicizzazione (è la sopraccennata nostalgia del « dramma ») che si estrinseca in un velleitario ulissismo, di cui essi danno concorde prova, sebbene di loro uno s'immagini con Circe, un altro sogni di giustiziare Proci. Invero sono Ulissi che

galleggiano in un breve perimetro d'acqua già utilizzato da altri; quando, piuttosto, contemporaneamente all'iperbole di se stessi, doveva sbocciare l'idea figurata del mare in cui fosse dato loro di navigare e patire, l'avventura che s'inferisce dalle teorie, dai postulati del molo.

Ma non è un caso, la mancata invenzione di quel « mare »: non può infatti averlo contemplato nella sua vasta, diciamo pure, desolazione chi non ha mai pensato di sollevarsi dalla presa di conoscenza empirica, scòrte le cose nella loro fenomenicità, per palesarle in un vero noumenico di più sostanziata e faticata verità. In altri termini, e fuor di metafora, scrivevo altrove, a proposito del libro di Villa, che per dipingere il gelo d'un ambiente o la dispersione delle umane forze, nessuno vorrà persuaderci che lo strumento espressivo adeguato sia una parola fredda, una parola dispersiva. Ebbene, ogni Ulisse si rende eroe nell'attrito fra la purezza della sua avventura e i veleni e le insidie dei fati violenti; laddove troppe poesie recenti si rivelano materiate della medesima argilla che forma l'area esistenziale di cui esse tentano le crepe: lo scrittore porta sulla lingua la stessa piaga che sembra inteso a descrivere, e perciò non riesce, naturalmente, ad assolvere alla pienezza del compito assunto, non soddisfa l'originaria istanza conoscitiva, denunciataria e quindi di positiva rivelazione, se non nei termini ridotti del proprio atterrito orizzonte, nell'eloquenza dimezzata di un balbettio. L'autore non si soccorre con una religiosa ansia romantica e al contempo difetta dell'abilità di recupero umano naturalistica; altre vie di rappresentazione, di cui non si esclude la validità eventuale, qui non si lasciano intravedere, prossime o distanti. A questo punto ci s'avvede di quanto sia, anche socialmente, negativo il carattere di una simile visione del mondo. Se, lecitamente, si rifiuta la figura costruita secondo i canoni tradizionali, alla sapiente anzianità della stessa vien sottentrando una frammentaria lista di argomenti, capziosi perché non tendono all'unità espressiva (la sola che può render conto di una quale che sia frammentarietà): non se ne evidenzia alcuna vera propensione costruttiva, né in essi spicca l'ingenuità maledetta della frecciata giovanile, se chi frequenta le storie letterarie non perde la memoria. Viene da rimpiangere, per paradosso, il manifesto politico in versi, quando talvolta s'innervava nella pianta di aurorali ingenuità.

I poeti nuovi, chiamiamoli così, giustamente stanchi di appigliarsi alle generiche propaggini del male del mondo e dell'uomo di pena, danno essi l'involontaria ma pregnante immagine del male estremo, dell'estrema pena: non perché la loro indagine poetica abbia saputo andare più di sempre nel profondo della coscienza, bensì perché essi hanno depresso le armi intellettuali e fantastiche della ricerca, dell'invenzione. Resta un vuoto: spigolandovi ormai oziosamente, forniscono la misura di quell'impotenza ad agire, a edificare, cui si sono concessi: in una condizione spirituale, peraltro, altrove evocata dagli scrittori autentici così potentemente e allora restituita in veste positiva. Ma oggi serpeggia la poetica della effettiva disfatta: se il poeta si è ridotto al grado di oggetto, non c'è che aspettare in altro tempo la poesia, nel recupero dell'intelligenza creatrice. La poesia, che in quanto è

avventura è contrasto, non sussiste al punto in cui il cercatore si confonde con la cosa cercata come un Gurdulù calviniano.

Fin troppo facile è discorrere di scritture traumatiche, oniriche e così via, per giustificare le carenze etiche e immaginative. Se si riconosce in teoria la vitalità irrinunciabile dell'idea che si fa mito e si prova la costante della solitudine, si saprà certo che nella solitudine dei poeti è sempre insito un che d'esultanza, il segno della rivincita che la poesia si prende sull'aspra « prosa » del vivere, che la condiziona, non la soffoca. Purtroppo una tale « prosa » pare situazione connaturata, totale, eterna, degli ultimi autori. Il loro verso stentato indica la strada tronca di un'indole che ha tentato in fretta la rappresentazione di un qualcosa piuttosto lambito che conosciuto, restando prigioniera dell'effimero delle cose e pretendendo poi di basare l'idea della realtà sulla sola presenza intraveduta, quella dell'effimero, del frammento a cui si concede la dignità di un'interezza né posseduta né vivamente desiderata. Il segno negativo, in ogni accezione, nella ragion poetica di queste voci consiste quanto meno nell'aver assunto a modello d'umanità una pretestuosa creazione caratterizzata da cecità, da acrisià. Ma questo è un tipo umano utile solo ad avvalorare una concezione del mondo e del tempo pretestuosa, miope. Consola che oltre il gesto automatico di questo fantoccio, e di chi banalmente s'induce ad assomigliarlo, si tenda la realtà, più complessa e inesauribile, dell'umanità com'è e di chi ne scrive, per miti sofferti, la poesia della fondata esperienza.

SILVIO RAMAT

# Documenti

## QUATTRO INCONTRI

### da L'APPRODO RADIOFONICO

L'Approdo RF ha in corso da tempo una serie di interviste con le più notevoli personalità delle lettere e delle arti: che vanno in onda sotto il titolo di «Incontri con gli scrittori, i pittori, gli scultori, i musicisti, ecc...».

Quelle che, con il consenso degli interessati vengono qui pubblicate, sono state direttamente riprese dalle bobine di registrazione scegliendole tra le più recenti e altresì più interessanti sia per le notizie che offrono intorno al lavoro e alle intenzioni degli intervistati, sia per l'importanza e l'attualità degli argomenti in esse trattati.

### ALBERTO MORAVIA

intervistato da Carla Marzi.

Da L'APPRODO dell'11 gennaio 1965.

MARZI - *Buona sera ad Alberto Moravia; allo scrittore italiano contemporaneo più tradotto nel mondo: sono 29 infatti le lingue in cui vengono tradotti i suoi libri. Buona sera anche all'autore le cui opere costituiscono il maggior successo letterario di questo dopoguerra; al critico cinematografico del settimanale « L'Espresso », e buona sera allo scrittore che alla pubblicazione di ogni libro vede la critica divisa in due fazioni irriducibili: da una parte gli sdegnati difensori della morale che lo accusano di riservare al sesso troppa importanza nella sua problematica di scrittore impegnato; dall'altra, invece, i sostenitori che gli riconoscono il merito di interpretare realisticamente la condizione dell'uomo moderno nella società moderna.*

*Dal lontano esordio, nel 1927, con « Gli indifferenti », il libro che lo impose immediatamente come grande scrittore, alla più recente opera « L'uomo come fine » che raccoglie i suoi saggi, attraverso i significativi successi dei « Racconti Romani », della « Ciociara », della « Romana », di « Agostino », del « Diprezzo », della « Noia », opere che anche il cinema ha contribuito a*

far conoscere, Moravia continua ad alimentare il suo discorso di inquieto giudice della nostra civiltà. Definito ora realista, ora decadente, ora scrittore di fantasia, ora ideologo, egli vuole essere, ed è piuttosto, una coscienza chiarificatrice il cui impegno più sofferto è la lucidità per crudele che sia.

Oggi ha quasi pronto nel suo cassetto un nuovo capitolo di questo discorso, un nuovo romanzo che sta per uscire da Bompiani, come altre sue opere, e sul quale, cercando di forzare il geloso cassetto, vorremmo porgli qualche domanda.

Caro Alberto, sulla stampa compaiono sempre più frequenti le indiscrezioni sull'imminente pubblicazione del tuo nuovo romanzo, anche se le notizie sulla data d'uscita, sul suo contenuto, sui personaggi, che hai reso pubbliche, sono scarse. Vuoi dirci qualcosa di più?

MORAVIA - Il mio nuovo romanzo probabilmente sarà pubblicato in primavera. Il titolo sarà « L'attenzione ». Quanto al contenuto e ai personaggi è molto difficile per me parlarne, anzi impossibile, perché per rendere ragione di queste cose bisognerebbe leggere il romanzo. Tutt'al più posso dire una cosa sola, che il protagonista è un romanziere, che il soggetto è un romanzo; cioè, in altri termini, si tratta di un romanzo del romanzo raccontato in un romanzo; o, se si preferisce, la storia di un romanziere che è alle prese con le difficoltà proprie del genere.

MARZI - Non posso dire veramente che questa risposta che tu hai dato sia molto chiara, per cui cercherò di aggirare un poco l'ostacolo e ti chiederò: come indicheresti il tema di questo nuovo romanzo, qual è il suo asse ideologico?

MORAVIA - Il suo asse ideologico, o meglio il suo tema, è questo: il romanzo non come genere letterario ma come modo di considerare la vita, o come maniera di intendere il rapporto con la realtà; cioè il romanzo come coscienza.

MARZI - E come situeresti questo romanzo rispetto agli altri due — intendo « Gli indifferenti » e « La noia » — che per diverse ragioni rappresentano due tappe importanti del tuo cammino di scrittore?

MORAVIA - È un libro molto diverso da questi due, e dagli altri che ho scritto, anche tecnicamente. Non più una narrazione continua e coerente, al passato remoto; bensì un diario, al passato prossimo. Non rassomiglia ad alcun altro mio libro. Forse soltanto alla « Noia ».

MARZI - Tu hai dichiarato di essere giunto alla quinta stesura di questo nuovo libro. Perché, questo, in particolare, ti ha offerto tante difficoltà? « La noia », mi pare, l'hai riscritta tre volte. Posso chiederti quali sono le difficoltà che hai incontrato?

MORAVIA - Ho incontrato non tanto delle difficoltà quanto delle complessità; cioè, in altri termini, prima ho scritto il romanzo, poi ho scritto il romanzo del romanzo. Perciò il lavoro si è diviso in due parti: la prima parte ha riguardato ciò che avviene realmente nel romanzo; la seconda

parte, il modo tenuto dal romanziere, che è il protagonista, per scrivere il romanzo, ossia ciò che avviene nella mente del romanziere. Perciò, in un certo modo, ho scritto due romanzi, sovrapposti l'uno all'altro.

MARZI - *Otto anni fa tu proponesti con la tua rivista « Nuovi Argomenti » una discussione che riuscì molto ampia e significativa sul romanzo e sulla crisi del romanzo. La tua testimonianza di narratore oltre che di saggista mi sembra molto utile. Otto anni sono pochi per lo sviluppo di un genere letterario, ma costituiscono anche un termine che consente una visione prospettica. Cosa pensi, oggi, delle possibilità del romanzo?*

MORAVIA - *Io penso che esista la crisi di un certo romanzo, non del genere in sé; ossia la crisi dell'ultimo romanzo, cioè del romanzo ottocentesco. Penso che una delle ragioni della crisi di questo romanzo sia il cinema, il quale ha rubato al romanzo molti territori tradizionali. Per esempio il romanzo di azione, il romanzo di descrizione sono stati resi impossibili dal cinema il quale descrive più rapidamente e più precisamente la realtà oggettiva, e al tempo stesso ci introduce meglio del romanzo nell'azione in quanto il cinema è, per definizione, azione. Perciò molti romanzi non sono più possibili, o se sono possibili, non sono più nuovi, né interessanti. Al contrario il cinema riesce difficilmente a tradurre in immagini le idee. Sarà sempre molto arduo per il cinema fare opera analoga a quella di un Proust, di un Musil, di un Dostojewsky. In altri termini io credo nella possibilità del romanzo di idee; come, in una direzione completamente diversa, credo nel romanzo di avanguardia, sperimentale. Questi sono i due generi di romanzo che penso abbiano una vitalità e un avvenire.*

MARZI - *Tu hai parlato di avanguardia, e il tema della crisi del romanzo ci porta naturalmente alle discussioni che su di esso imposta l'avanguardia; per intenderci, quella identificata sotto il nome di « gruppo 63 ». Prescindendo dalle polemiche che anche tu hai avuto con i suoi esponenti, e prescindendo anche dal fatto che questo gruppo non ha prodotto opere di rilievo, come giudichi le sue posizioni teoriche?*

MORAVIA - *Non le giudico, non sono un giudice in alcun campo. Penso che il « gruppo 63 », e comunque quella che si autodefinisce, l'« avanguardia », in Italia, abbia soprattutto importanza nel campo critico-saggistico. In altri termini, l'avanguardia ha promosso una discussione che non ha mancato di essere utile. Sono state esposte idee che forse non erano nuove in Europa, ma che era bene divulgare in Italia. Gli scrittori dell'avanguardia, secondo me, hanno in prevalenza un assetto critico piuttosto che creativo. Mi pare infatti che ci sia in loro, e nei confronti della letteratura come della realtà, un atteggiamento più critico che poetico. Non direi che non sono state create delle opere di avanguardia, ma non tante né tali da cambiare quella che è l'atmosfera della letteratura italiana in senso creativo: almeno per adesso.*

MARZI - *Per te il racconto, della cui crisi non si è giustamente mai parlato, ha migliori possibilità di sviluppo? Perché?*

MORAVIA - *Tra il racconto e il romanzo c'è una differenza notevole. Il romanzo mira al recupero totale della realtà, perciò, per forza di cose, deve avere un'ideologia, magari un'ideologia che nega le ideologie ma purtuttavia una ideologia. Il racconto, invece, piuttosto che alla resa totale della realtà mira a darcene un estratto, una essenza; in altri termini il racconto è più lirico, meno oggettivo, meno ideologico. Ora è evidente che ci troviamo in un momento non tanto favorevole alle ideologie e soprattutto a quelle che una volta, e tuttora oggi, cercano di captare la realtà intera, di darcela nella sua totalità. Perciò il racconto, secondo me, è un genere letterario molto moderno in cui si fondono oggettività narrativa ed esigenze liriche. Io ho scritto molti racconti — ne ho scritti più di duecento — è un genere che mi piace molto; oltretutto il racconto ha possibilità di scorcio e di condensamento che mi attraggono. Secondo me anche i romanzi dovrebbero essere brevi; è difficile oggi scrivere un romanzo lungo. Il racconto poi è la composizione per eccellenza breve; esso va dunque incontro all'esigenza di purezza e di essenzialità che è propria della letteratura moderna, la quale rifugge dai generi compositi e mira piuttosto all'autenticità. Il romanzo è o meglio era un genere composito, impuro, in cui entrava un po' di tutto: filosofia, sociologia, ideologia, poesia, letteratura, teatro, rappresentazione, informazione. Il racconto invece si potrebbe chiamare una forma narrativa pura.*

MARZI - *Come saggista, e mi rivolgo all'autore de « L'uomo come fine », vorrei sapere da te come pensi che vada giudicata la realtà del presente (quella alienante, come la chiami tu), e qual è la risposta che a questa realtà può dare l'arte?*

MORAVIA - *Io sono fautore di un'arte che abbia valore e fini di conoscenza. Ma, evidentemente, ci sono anche altri modi e probabilmente tra questi c'è anche quello della registrazione pura e semplice del disordine che è proprio della nostra civiltà.*

MARZI - *A te, che sei il candidato italiano da anni ormai del Nobel, vorremmo chiedere che cosa pensi del rifiuto di Sartre a questo Premio.*

MORAVIA - *Penso che il rifiuto di Sartre è valido, in quanto egli ha dato delle ragioni valide per questo suo rifiuto. In altri termini, penso che per Sartre, accettare il Nobel, sarebbe stato una contraddizione. Egli ha evitato la contraddizione.*

MARZI - *Ma tu lo accetteresti?*

MORAVIA - *Non mi è stato proposto e non sono stato neanche mai candidato perché non si è candidati al Premio Nobel. Comunque, appunto, perché non mi è stato proposto, la questione non si pone.*

MARZI - *Una domanda, alla quale tu puoi anche non rispondere, è questa: secondo te, quale sarebbe la definizione più breve e moderna del termine cultura?*

MORAVIA - *Ma è difficile dirlo. La parola stessa lo indica, no? Cioè, una condizione diversa da quella naturale.*

## ELIO VITTORINI

intervistato da Carla Marzi.

Da L'APPRODO del 25 gennaio 1965.

MARZI - *Buona sera a Elio Vittorini, lo scrittore più discusso di questi anni, perché prende posizioni polemiche contro la generazione a cui lui stesso appartiene nel dibattito sull'avanguardia, perché non pubblica da anni eppure si sa che scrive, perché preferisce riscrivere i suoi libri.*

*Siracusano di nascita, operaio da ragazzo, preziosa scoperta della fiorentina «Solaria» nel '27, autore di «Conversazione in Sicilia» nel '41, «Uomini e no» nel '45, «Enrica e i suoi fratelli», «Il Sempione strizza l'occhio al Frejus» del '47, «Le donne di Messina» del '49, «Il garofano rosso», fondatore e direttore nel dopoguerra della rivista «Il Politecnico» e oggi direttore, con Calvino, della rivista «Il Menabò». Ha diretto la einaudiana Collana di Narrativa «I gettoni» che ha costituito il più importante banco di prova di tutta, praticamente, la più qualificata giovane narrativa italiana. Tra i suoi meriti è quello, (che ricordiamo qui fuggacemente e che divide con Pavese), di aver introdotto in Italia le correnti principali della letteratura americana contemporanea.*

*A Vittorini, che già dà segni di impazienza per questa pur frettolosa elencazione delle tappe del suo «curriculum» letterario, cominciamo a rivolgere qualche domanda.*

*Attualmente si sta facendo un gran chiasso per la presentazione di una versione nuova delle «Donne di Messina», il libro che, come abbiamo ricordato prima, uscì nel '49 ed ebbe molto successo. La domanda preliminare ed inevitabile davanti a questo romanzo è: perché ha voluto pubblicarne una nuova stesura? Quali erano le cause della sua insoddisfazione per la stesura precedente?*

VITTORINI - *La mia insoddisfazione per la stesura precedente delle «Donne di Messina» riguardava gli sbagli che vedevo di aver commesso all'interno di quello che il libro voleva essere. C'era, per esempio, nella seconda metà del libro tutta una faccenda introversa di espiazione e di volontà di espiazione, di presa di coscienza attraverso la espiazione, la quale non quadrava*

per niente con l'indirizzo storico della realtà popolare entro cui l'emergenza epico-lirica dei miei mezzi di allora mi aveva portato a scegliere gli elementi di una narrazione. Io, perciò, sentivo il libro mancato, lo sentivo falso; e avere qualcosa di falso dietro le spalle mi dava tanta noia nelle mie stesse ricerche verso un lavoro di tipo nuovo che ho dovuto applicarmi a cercare di migliorarlo. Questo, in rapporto al suo genere e al suo momento, alla sua appartenenza. Il libro era nato partecipe della vecchia letteratura, di quella letteratura che tiene in conto di acquisite per sempre le strutture autoritarie del romanzo ottocentesco e non avrebbe mai potuto, comunque lo correggessi, non rimanere connotato di vecchio.

MARZI - *Ciò che è il letterariamente vecchio può però essere autentico e può essere valido. Perché lei lo considera inaccettabile?*

VITTORINI - *Non è in linea di principio che io considero inaccettabile il letterariamente vecchio. Tutt'altro. Vi sono autori del passato che restano validi e di utile lettura anche al momento in cui viviamo; ma bisogna che siano stati profondamente contemporanei, in quello che dicevano, al momento in cui lo dicevano. La letteratura è già così poca cosa. A che può servire se non sa rivelarci, attraverso le sue stesse forme, di che specie di mondo siamo contemporanei? È ormai quasi un secolo che lo andava dicendo Arthur Rimbaud: ciò che occorre anzitutto è di riuscire ad essere contemporanei. Questo, anche perché la letteratura ha perso da molti secoli, per fortuna del genere umano, la funzione consacratrice che aveva all'origine; e perché è solo se sa essere contemporanea che essa può cominciare ad avere qualche probabilità di svolgere veramente la funzione contestatrice verso cui punta dall'inizio dell'età moderna.*

MARZI - *Lei crede che i tentativi che stanno compiendo in Italia gli esponenti dell'avanguardia letteraria, ad esempio quelli appartenenti al « Gruppo 63 », muovano in una direzione capace di soddisfare alle esigenze che ci ha ora indicato?*

VITTORINI - *Quello che io credo al riguardo è che gli esponenti dell'avanguardia letteraria italiana, appartengano o no al « Gruppo 63 », sono persone degne di rispetto. Si presume che essi non facciano che ripetere quanto già fece in molti Paesi europei e in America l'avanguardia del primo '900. Io ho sul loro conto un'opinione un pochino più positiva; ma anche se fosse davvero come si dice, il loro lavoro varrebbe in ogni caso a testimoniare l'irreversibilità di fondo della operazione compiuta dall'avanguardia di cinquant'anni or sono. E ciò è di per sé molto importante in una letteratura che ha girato al largo dai problemi posti con quell'esperienza e che ancora evita nel suo grosso di prenderne coscienza e di affrontarli.*

MARZI - *L'argomento dominante di ogni dibattito letterario è la crisi del romanzo; c'è chi parla addirittura di una crisi della crisi; chi, come Moravia, nel corso della nostra ultima intervista, auspica una soluzione attraverso il romanzo ideologico e nei tentativi puramente sperimentali. Qual è la sua opinione; e quali altre strade proporrebbe a questa alternativa?*

VITTORINI - *Al riguardo, io direi solo: ma perché preoccuparci tanto del romanzo? Se riesce a sopravvivere, è bene; e se no, pace all'anima sua! Il romanzo è solo una struttura storica, che la letteratura ha generato sotto l'influenza di una certa società, a un certo preciso momento; e che la letteratura stessa può, quindi, rimangiarsi se quel momento e quella società sono finite. Quello che a noi importa non è di salvare il romanzo, ma di salvare la letteratura in sé, o meglio, di ridarle una funzione che le consenta di essere ancora operativa.*

MARZI - *Tornando alle « Donne di Messina » vorrei chiederle se lei, scrivendolo, si proponesse di offrire il modello di una comunità capace di riassumere le aspirazioni, gli ideali, i bisogni del nostro Paese uscito dalla guerra e dal fascismo. Vorrei anche domandarle se la critica, a suo giudizio, è riuscita a cogliere le intenzioni del suo libro allorché uscì la prima stesura.*

VITTORINI - *Debbo purtroppo dire che la critica, quando uscì la prima edizione di questo libro, non entrò minimamente nel merito delle mie intenzioni. Tranne due o tre cenni di critici, allora molto giovani, essa parlò di qualità e di difetti senza preoccuparsi di metterli in rapporto con quello che avevo voluto fare. Era un momento in cui la critica aveva molta furia, e così io non ho avuto da valermi nella revisione del libro di nessun consiglio o suggerimento che la critica mi abbia allora dato. Ho potuto lavorare, in effetti, come se il mio libro non fosse ancora stato giudicato.*

MARZI - *Discutendo del suo libro, i critici hanno avuto la tentazione di rimproverarle di non aver provato a scrivere in modo letterariamente nuovo le « Donne di Messina ». Che cosa risponderebbe a chi le ponesse questa domanda?*

VITTORINI - *Ma per avere un risultato letterario del tutto nuovo io non avrei dovuto servirmi di niente che il libro già contenesse nella sua prima stesura; neanche dei personaggi, neanche dei rapporti da personaggio a personaggio, o dei rapporti da personaggio a situazione; neanche, cioè, della situazione stessa, neanche del tema. Allora il mio lavoro non sarebbe stato di rimozione e di sostituzione come ho voluto che fosse; io, adesso, avrei, sì, un libro tutto di oggi, ma il vecchio libro odiato mi sarebbe rimasto sul gobbo e lo avrei tuttora a fare smorfie dietro di me, dal mio passato.*

MARZI - *Vuole farci conoscere qualcosa, ora, dei suoi programmi di lavoro per il futuro?*

VITTORINI - *Be', un libro a cui sto lavorando, ce l'ho. L'ho cominciato prima che mi applicassi, lo scorso inverno, a concludere la revisione delle « Donne di Messina ». Anzi, è stato per amore di questo libro, appena cominciato, per potervi lavorare senza più nubi sul capo, che ho saputo impegnarmi a chiudere la partita con le « Donne di Messina ». È un libro con dentro gente che si muove e parla; è un libro in prospettiva di narrativa. Ma questo è tutto quello che posso dirvene, perché può anche accadermi di dover cambiare l'angolo visuale da cui ora lo tratto.*

## FRANCIS PONGE

intervistato da Carla Marzi.

Da L'APPRODO dell'8 marzo 1965.

MARZI - Buona sera a Francis Ponge, il poeta francese considerato in patria, dagli artisti d'avanguardia, un maestro assoluto.

Nato a Montpellier nel 1899, Ponge ha trascorso quasi tutta la sua vita in Francia, se si eccettuano un lungo soggiorno in Algeria, dei brevi viaggi in Olanda, Belgio, Germania, Inghilterra, e nel nostro Paese, al quale è legato da profondi vincoli affettivi. Ama e conosce la nostra poesia più di quanto non voglia far credere, ed è a lui che l'opera di Ungaretti deve la sua migliore voce francese. Attualmente vive a Parigi dove lavora come professore all'Alleanza francese.

Nel 1919 esordì con la « Passeggiata nelle nostre serre », e pubblicò per la prima volta nella edizione dell'N.R.F, nel 1926, un libretto: « 12 scritti brevi ». La sua opera fondamentale è il libro « Le parti pris des Choses ». Solo nel 1962 fu raccolta la parte più significativa dei suoi scritti in tre volumi, « Le grand recueil » editi dalla N.R.F, « Lyres » che comprende i suoi versi e le sue prose liriche, « Pièces » che contiene le sue opere teatrali e « Méthodes » che raccoglie le sue opere in prosa. Dobbiamo però avvisare che questa partizione non soddisferebbe Francis Ponge, perché egli non vede confini tra questi generi letterari, e per sé non accetta che per rassegnata convenienza l'attributo di poeta.

Questo tardivo riconoscimento di un'opera che aveva conquistato i più alti diritti di cittadinanza nella storia delle lettere francesi, di un'opera che Breton aveva ammirato, che Braque aveva voluto commentare con i suoi disegni, corrisponde esattamente alla trascuratezza ed al silenzio che ingiustamente puniscono il genio di Malherbe, l'uomo al quale Ponge consacra ostinatamente la sua fatica di commentatore.

Questi sono, molto schematicamente e sommariamente, i suoi dati bio-bibliografici, ma più difficile è racchiudere in una definizione breve, quale quella che ci è concessa in questa sede, il carattere e il significato della sua poesia. Una definizione questa, che ha tentato Sartre, e molti altri critici illustri, e che altri non cessano di tentare.

Philippe Sollers parla dell'insieme dell'opera di Ponge come di qualcosa che è « complessa e difficile, per la sua singolare chiarezza ». E aldilà del « bon mot » racchiuso in questa definizione, è vero che la difficoltà di intendere quest'opera è nella sua disarmante semplicità, nella sua tutta solare evidenza apparente, dietro la quale si celano una vibrazione lirica ed una profondità che non hanno riscontro con i più alti esempi della poesia contemporanea.

Non diremmo come dice ancora Sollers che non può esserci miglior commentatore di Ponge che

*Ponge stesso, ma è certo che il rivoluzionario impegno di purificazione della lingua che Ponge ha compiuto, rende malsicure le parole che non siano passate per la sua radicale revisione.*

*Del resto è forse vero che una poesia non si definisce, si comprende oppure... no.*

*Signor Ponge, attualmente la poesia, tra tutte le manifestazioni dell'animo umano, è la più discussa quando non è la più ignorata. I tradizionalisti e gli avanguardisti la condannano e la esaltano con eguale impegno. Lei crede che nel nostro mondo, così freddo, così razionale, la poesia abbia ancora una sua funzione da svolgere, o quantomeno la possibilità di continuare ad esistere? In altri termini, cosa intende lei, oggi, per poesia?*

PONGE - *Le pare veramente così freddo, così razionale il mondo in cui viviamo? Personalmente devo confessare che non lo sento così, ma piuttosto come un caos indicibile, e un baccano infernale. Lo stesso disordine, lo stesso baccano, la stessa infernale precipitazione e incoerenza, sono tanto nello spirito di ogni uomo che nelle sue manifestazioni, siano queste d'ordine verbale o altre. Noi viviamo in una frenesia vociferante. Nel braciere, nel fracasso, e nelle loro scorie. Ogni persona un po' sensibile, si trova nella condizione della Monica Vitti del « Deserto rosso » di Antonioni.*

*Gli artisti, poeti o altri, sono persone affette da questo genere di sensibilità, ma hanno la possibilità di non impazzire veramente, perché possono creare per se stessi, rinchiudendosi nel loro mezzo espressivo, un ordine, un'armonia, entro cui sia loro possibile vivere: respirare e vivere.*

*Il mezzo d'espressione degli scrittori è la parola. Il disordine e il frastuono attuali sono tali che non importa quale armonia, quale ordine, messi nella parola — quale che sia l'occasione di questa parola, quale che sia il suo pretesto, il suo soggetto — merita il nome di poesia.*

*Voglio dire che il mio proposito non è di fare della poesia, ma di vivere, perché non posso vivere nell'inferno attuale se non mettendo un po' d'ordine e d'armonia nelle mie parole. Proprio quello che non sto facendo ora (parlando come parlo), e quello che tento di fare quando sono solo davanti ad una pagina bianca.*

MARZI - *Jean Paul Sartre celebra in lei il poeta che ha saputo liberare le parole dall'imperio delle cose. Vuol dirci qual è il rinvio che ha inteso apportare lei alla poesia?*

PONGE - *Ma no, mi scusi, Sartre non s'è felicitato con me per avere io liberato la parola dall'imperio delle cose, ma piuttosto per avere, come ha scritto lui, « gettato le basi di una fenomenologia della natura ».*

*Il suo saggio, certamente molto importante (e che ha fatto molto per la mia non grande notorietà), ne ha provocati molti altri. Dopo il mirabile studio del mio caro Piero Bigongiari apparso nel primo numero letterario di Paragone e di recente completato con due testi nell'Approdo, e in Tel Quel, il più soddisfacente è di certo per me quello di Philippe Sollers (nel suo libro su di me pubblicato dall'editore Seghers) che mi ricolloca nella mia posizione vera: la letteratura, l'arte della parola (come tale), non la filosofia. D'altra parte io non m'interesso tanto alla poesia, nella comune accezione del termine, quanto alla parola come*

*tale, e beninteso alla parola francese, che è il mio mezzo espressivo. E non cerco tanto di rinnovarla quanto di rigenerarla.*

MARZI - *Qual è il suo giudizio sulla nuova generazione poetica francese? Quali sono i suoi maestri, i suoi indirizzi?*

PONGE - *Io non sono né un maestro né un allievo. Rispetto alla scuola (voglio dire ai maestri e agli allievi), sono piuttosto un cattivo allievo. Ho deciso di non dare lezioni, ma esempi. Ma quali esempi? Esempi di non conformismo e d'arbitrarietà, ma rigorosi e svariati, per quanto è possibile. Non sono più molto giovane, e almeno due generazioni poetiche si sono succedute alla mia. La prima ha dato André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin. La seconda, vale a dire la più recente, quella attuale dei Sollers, Thibaut, Playnet, Denis Roche, suscita in me la più viva ammirazione. Quale gioia essere così sicuri che lo spirito al più alto livello continua! Che gioia vedere il «bastone», come si dice nelle corse a staffetta, ripreso da mani così ferme, e vederlo allontanarsi rapidamente, in avanti, verso il giorno, verso il nostro avvenire.*

MARZI - *Quali sono oggi, in Francia, le riviste letterarie che hanno maggior influenza sul pubblico, o quelle che si assumono la funzione di determinare gli indirizzi attuali?*

PONGE - *Cosa posso dire delle riviste letterarie? Eh bien, per parlare concretamente: La Nouvelle Revue Française continua a decadere. Le Mercure de France ha una certa tendenza a migliorare. Les Temps Modernes mi sembra sempre più primitiva e noiosa. No, la rivista migliore (non ce n'è che una!) è quella che pubblica gli scritti di Senil, Sollers, Playnet e dei loro amici, e si chiama Tel Quel.*

MARZI - *Una delle più dibattute questioni del mondo letterario contemporaneo è quella che riguarda la critica e le sue funzioni. Qual è il suo giudizio sulla critica francese? È soddisfatto di come assolve il suo compito?*

PONGE - *Io lascerei assolutamente da parte la critica giornalistica, la critica immediata, quella dei quotidiani e dei settimanali, perché quella critica non vale niente, non ha alcuna giustificazione, non sa neppure leggere né legge, non rende conto assolutamente di ciò che realmente avviene, di quello che realmente capita. Non si tratta che di «niente» (al singolare) e di «riens» (au pluriel) come diciamo noi in Francia, cioè di niente anche al plurale. Ma ci sono alcuni scrittori, alcuni saggisti di grande valore che, dal loro punto di vista, molto particolare, trattano talvolta con serietà delle opere letterarie contemporanee. Citerei Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, ad esempio.*

MARZI - *Recentemente lei ha pubblicato un libro su Malherbe, il «riformatore del Parnaso francese», arbitro e maestro delle questioni di metrica, di stile e di lingua, che seppe imporre un modello di perfezione stilistica ai suoi successori. C'è un motivo particolare in questo suo interesse? Trova forse nella poesia di Malherbe un punto di contatto con la sua?*

PONGE - *Mi è assolutamente impossibile dire in poche parole le ragioni della mia ammirazione per Malherbe, e perché ho lavorato su di lui. Il libro che è appena uscito non è altro che la raccolta*

delle mie riflessioni a questo proposito, pubblicate senza speranza, perché non sono riuscito fin qui a fare quello che volevo, per la mancanza di un editore che accetti di pubblicarla: voglio dire un'edizione dell'opera completa di Malherbe. E perché vorrei pubblicare Malherbe? Perché lo considero come il tronco della letteratura francese, perché egli s'è trovato in una situazione un poco paragonabile alla nostra, in presenza di un disordine, di un frastuono e di un caos e ha dato, non delle regole, ma degli esempi, dei modelli dello scrivere bene, dunque del pensare bene, e del vivere bene.

Ma tutto questo, detto così, è terribilmente insufficiente. Converrà piuttosto rifarsi al mio libro, e non è certamente ancora esauriente!

MARZI - I suoi saggi sul rapporto tra la pittura e la letteratura sono molto noti, e nessuno meglio di lei che fu amico di Braque e di Fautrier, può scrivere con maggior competenza sulla questione. Le pare che questi rapporti, nel secondo dopoguerra, si siano modificati? E in che senso?

PONGE - I pittori si sono trovati nella stessa situazione dei poeti, di fronte allo stesso caos, agli stessi problemi fondamentali. È un fenomeno contemporaneo, questo, di cui non esiste un altro esempio nella storia del mondo occidentale.

Questa crisi ha cominciato a prodursi verso il 1870, nel momento in cui tutto, per l'uomo, è cambiato nella concezione del mondo. Io lo indico generalmente spiegando che le figure della retorica (ellissi, parabole, iperboli, ecc.) sono anche delle figure della geometria euclidea. È che la geometria ha cessato d'essere euclidea. Dunque che la retorica ha cessato anch'essa d'esserlo. Che il mondo attuale, che lo spazio attuale non possono più essere rappresentati secondo quelle figure.

Poeti e pittori si sono trovati insieme nell'atelier contemporaneo.

Hanno sentito (se non compreso) la loro fraternità. Lavorano insieme a cambiare il mondo (e sono certamente più capaci di cambiarlo loro degli ideologi, o degli economisti, o dei politici, o dei militari).

I poeti precedono le istituzioni. I pittori dipingono le bandiere dell'offensiva condotte nella notte dai poeti.

Marciano insieme e portano i colori della civiltà dell'avvenire, di cui non abbiamo, né gli uni né gli altri, alcuna idea. Che non sarà certamente quello di cui ci parlano i Teorici della economia o della politica. Noi marciamo dietro le bandiere che sono i quadri di Braque di Fautrier e di qualche altro. Ma sono le nostre armi logiche che trascineranno il movimento, evidentemente, e io non inclino ad abbandonare la mia convinzione che l'arte della parola è l'arte suprema, la poesia la scienza suprema.

MARZI - Attualmente lei sta compiendo un giro attraverso la nostra penisola, e nel corso delle conferenze che viene tenendo nelle varie città italiane si trova a contatto con le forze nuove della nostra letteratura. Come definirebbe il rapporto tra la letteratura italiana e quella francese contemporanea?

PONGE - Ma no, non creda a questo. Innanzi tutto il mio viaggio attuale non mi ha portato in tutte

le grandi città italiane. Non sono stato per esempio a Firenze, né a Venezia, né a Bologna, né a Padova, né a Torino.

E purtroppo non conosco abbastanza la letteratura italiana contemporanea per parlarne decentemente.

C'è solo una cosa di cui sono certo, e cioè che voi avete in Ungaretti il più grande poeta attualmente vivente.

So che la giovane letteratura italiana è estremamente divisa e molto polemica. Bene, molto bene! I miei amici e io facciamo quello che possiamo per tenerci al corrente. Continuiamo i nostri scambi! Venite in Francia. Inviatemi i vostri libri e le vostre riviste.

MARZI - Quali sono le sue impressioni sul suo viaggio in Italia, e particolarmente sulla Sicilia?

PONGE - Eh bien! Ho trovato un tempo detestabile in Sicilia, ma non è certo colpa della Sicilia! Tuttavia ho potuto vedere Segesta tra due tempeste e questo basterà a ripagare il nostro viaggio. Ho trovato dovunque un pubblico molto attento e molto intelligente (intelligent, in francese vuol dire che comprende rapidamente). In Sicilia sono stato colpito dalla vivacità dei miei ascoltatori, dal loro carattere sveglio e serio.

In breve, sono molto contento di essere venuto, e tutto mi ha fatto desiderare di tornare ancora (preferibilmente in un'altra stagione).

## RENATO GUTTUSO

intervistato da Carla Marzi.

Da L'APPRODO del 29 marzo 1965.

MARZI - Buona sera a Renato Guttuso. Non ha bisogno di presentazioni il pittore che, nel 1938 ispirandosi a Goya, ha dipinto « La fucilazione in campagna », dedicata a Federico Garcia Lorca; « La fuga dall'Etna » del '39; « La crocifissione » del '41; le tavole dei massacri nazisti, « Gott mit uns » del '43-'45, « La battaglia di Ponte Ammiraglio » del '51-'52, il « Boogie-Woogie » del '53, « La spiaggia » del '56, « La discussione » del '60, « Il comizio » del '63, e anche attualmente sta preparando le illustrazioni della Divina Commedia, di cui l'Inferno è già pronto; e questo solo per citare le sue opere più note fra le tante. Impossibile anche sarebbe ricordare qui tutti i riconoscimenti di cui è stato insignito, o tutti gli studi che sul piano internazionale, oltre che nazionale, si sono sviluppati e si sviluppano intorno alla sua pittura.

L'incontro con un pittore è però una cosa meno consueta in una rubrica radiofonica, né si giustificherebbe se non volessimo chiedere a Guttuso il frutto della sua riflessione di artista.

*C'è sempre, dietro l'espressione figurativa, qualcosa di meno immediatamente e direttamente significante. C'è tutto il mondo delle considerazioni sul significato e sul valore della propria opera, sul mondo delle idee contemporanee all'artista, sul rapporto della propria opera con quella degli altri artisti e letterati. C'è la riflessione sul rapporto tra la propria testimonianza artistica e quella della tradizione. Oggi più che mai angosciante è la consapevolezza dei fenomeni di crisi dell'arte. È su questo che rivolgeremo delle domande a Renato Guttuso; gli chiederemo, cioè, di darci con le parole le risposte che ci ha già dato con la sua pittura.*

*Caro Renato, il movimento artistico sorto nel primo decennio del secolo è rivoluzionario. È indubbio che le manifestazioni di un Cézanne, che testimoniano la sua aspirazione alla totale auto-espressione, quelle di Klee volto alla rinascita creativa, o il radicalismo di Mondrian, teso verso costruzioni geometriche, sono rivoluzionarie. La definizione dell'arte moderna come rivoluzionaria ha generato però molti equivoci, la rivoluzione artistica è stata identificata con quella sociale. Quale ritieni tu che sia il rapporto giusto tra le due rivoluzioni?*

**GUTTUSO** - *Certamente. L'avanguardia storica è stata rivoluzionaria, essa si è assunta il compito di rompere alcuni schemi, e lo ha fatto con totale rischio, affondando il suo scandaglio in differenti direzioni del reale. L'avanguardia ha sviluppato le sue ricerche parziali per appropriarsi del reale più profondamente. Quando alcuni valori entrano in crisi, la cultura e l'arte assumono aspetti di rottura che, ovviamente, possono anche apparire paradossali, abnormi. La radice rivoluzionaria è dunque la stessa, cioè all'esigenza che si sviluppa nella società, e parallelamente ad essa, o con qualche anticipo, o con qualche ritardo, perché queste non credo siano cose che si possano stabilire « a priori », e perciò si può dire, all'ingrosso, parallelamente, si sviluppano nell'arte, tesi rivoluzionarie, azioni di rinnovamento che investono i contenuti e il linguaggio. Tuttavia debbo dire che la rivoluzione, nel senso moderno della parola, e nel senso secondo me più giusto della parola, è essenzialmente costruttiva, e tra ciò che essa abbatte, tra ciò che distrugge e ciò che crea, il passo è, deve essere brevissimo, e deve essere colmato nel più breve spazio di tempo. Se noi dovessimo identificare i due processi, dato che l'avanguardia non si è fermata alla sua fase iniziale, storica, dell'inizio del secolo, ma ha ripreso ad agire nella cultura vivente come seconda avanguardia, come neo-avanguardia, e nella sua nuova fase attuale, se il parallelo dovesse continuare, noi dovremmo vedere in atto la « rivoluzione permanente » il che non solo non è, ma non è neppure rivoluzionario, è anzi controrivoluzionario. In realtà ciò che oggi si chiama « avanguardia » è fenomeno più complesso in cui entrano elementi nuovi accanto a residui e a metodi estetistici e non giustificati storicamente.*

**MARZI** - *Sì, io volevo chiederti quale ritenevi che fosse il giusto rapporto tra l'innovazione rivoluzionaria e la tradizione nel campo dell'arte, ma tu mi hai già risposto esaurientemente. Se hai qualcos'altro da aggiungere...*

**GUTTUSO** - *Ma naturalmente sono questioni su cui si può parlare molto più a lungo, se si vuole.*

**MARZI** - *Evidentemente. Allora ti farò un'altra domanda: una parte della critica, di fronte ai tuoi*

*quadri, ha parlato di tue concessioni espressionistiche; poiché tu sei un artista dichiaratamente marxista e l'espressionismo è pur sempre una manifestazione di decadentismo, cosa rispondi a questi rilievi?*

**GUTTUSO** - *Anzitutto, scusami, non capisco perché, anche se riferendo critiche altrui, tu parli di concessioni espressionistiche. Se c'è una componente espressionistica nel mio lavoro, c'è e basta; non è una concessione, non si tratta di sollecitazioni che io abbia ricevuto dalle poetiche espressioniste, alle quali di tanto in tanto cederei. Ma vorrei dire che, personalmente, non concordo con una lettura in chiave espressionistica del mio lavoro. Direi neppure di certi periodi del mio lavoro, nei quali accentuazioni di tipo espressionistico potrebbero giustificare questo giudizio. Credo che la mia natura mi porti ad accentuare, a presentare le immagini in modo diretto, in modo forse anche perentorio. E se dovessi dirti quello che è nelle mie intenzioni, direi che cerco di esprimere piuttosto la violenza delle cose, anziché una violenza da esercitare sulle cose. Il che è proprio carattere tipico dell'espressionismo. Il suo fondo decadentistico è appunto quello di fare violenza alle cose, di esprimere una soggettiva violenza sulle cose, anziché la violenza delle cose stesse. Questo è il problema che mi riguarda più da vicino, per lo meno quello a cui io vorrei accostarmi.*

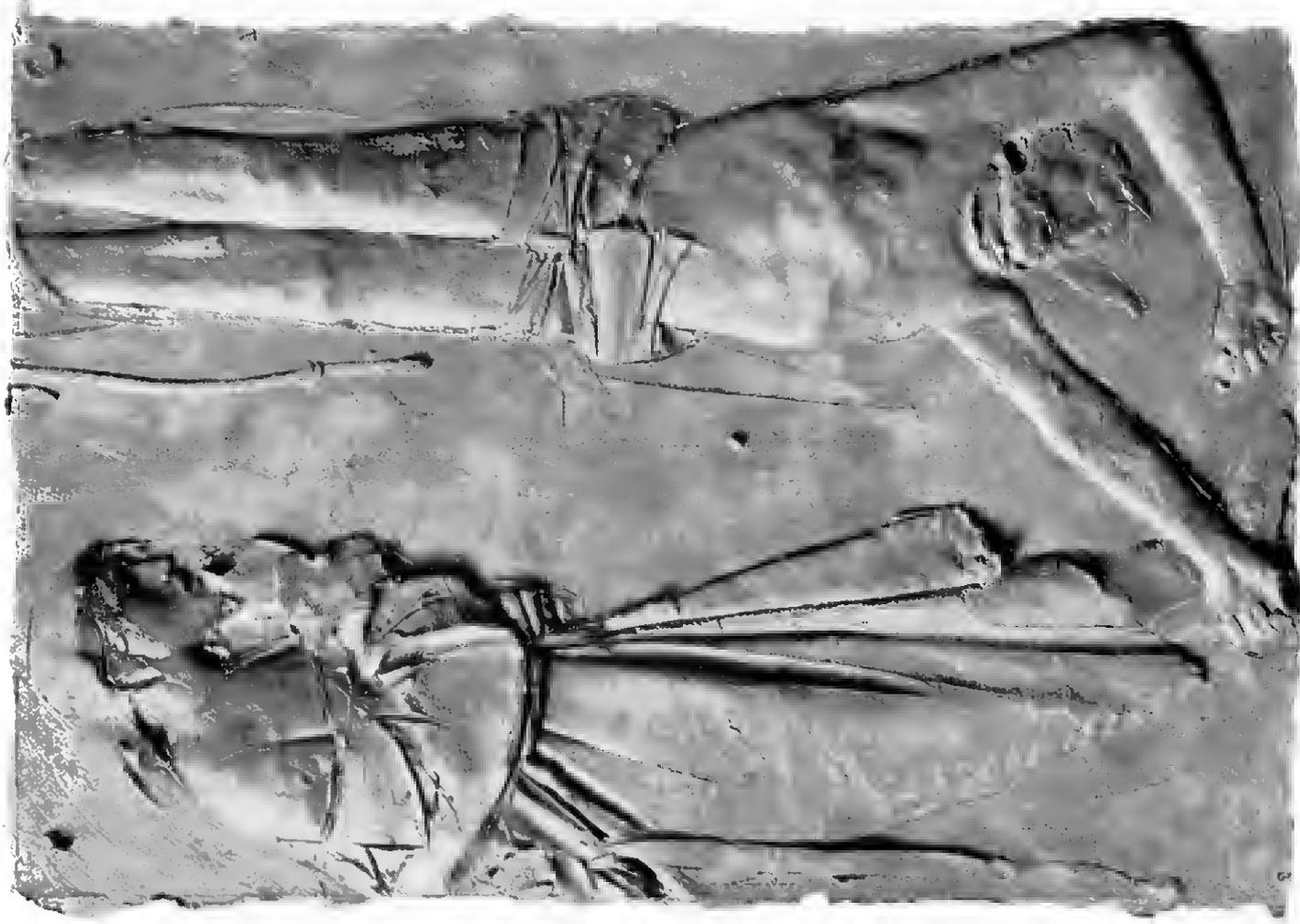
*Quanto alla posizione della critica marxista sull'espressionismo, io credo che più o meno concordi con quanto ho detto, benché recentemente negli ultimi sviluppi della giovane critica marxista ci sia una certa tenerezza nei confronti dell'espressionismo — et pour cause — ci sono infatti anche dei motivi oggettivi per questo. E non c'è dubbio che quello che viene chiamato il realismo critico contiene in sé obiettivamente degli elementi espressionisti.*

*Ma ripeto che rifiuto questa qualifica; per fare un esempio, ti dirò che non considero Picasso un espressionista, il che invece viene ripetuta largamente; e tra gli espressionisti il pittore che io amo di più è Beckmann, colui cioè che praticamente lo è meno, che è meno espressionista di tutti gli altri.*

**MARZI** - *In un tuo saggio, giustamente noto e importante, perché tu sei uno di quei pittori che scrivono, e la cosa non è molto consueta, vero?, dicevo appunto che in questo tuo saggio tu obietti all'arte sperimentale di oggi di non sperimentare affatto, di consegnare cioè dei prodotti finiti, staccati dalle esperienze precedenti e incapaci di generare delle esperienze future. Come spieghi questa sterilità degli attuali sperimentalisti?*

**GUTTUSO** - *Forse in quel mio saggio ero un po' troppo draconiano nel dire che la ricerca, lo sperimentalismo contemporaneo non sperimenta, perché consegna dei prodotti finiti. Indubbiamente c'è un elemento, una parte di esperimento e di ricerca vera e autentica anche nell'arte di oggi; però c'è la tendenza ad omologare tutto ciò che passa per la testa, tutto ciò che è curioso, che è o può sembrare interessante, può affascinare, è legato alla moda, è legato a particolari correnti di pensiero, ed omologarlo come ricerca e come sperimentalismo.*

*C'è poi anche un fatto, del quale non si può non tener conto, e cioè la presenza di un mercato il quale*



5 - Giacomo Manzù: *Studio per la porta di S. Pietro: Morte per la violenza (1963)*



6 - Giacomo Manzù: *La morte nello spazio* (1963)

assorbe dei prodotti e li smercia; e quindi le due cose, la ricerca e nello stesso tempo l'esigenza di consegnare un prodotto siglato, un prodotto chiuso, destinato ad un certo consumo, sono mescolate, e spesso molto difficili da dividere. Io non voglio fare esempi qua perché potrei dire delle cose forse non gradevoli per persone che per altri versi stimo; però indubbiamente questa tendenza a consegnare una serie di prodotti finiti, cioè a concludere la propria trovata, la propria ricerca (e perciò esaurirla), in qualche cosa di bell'e fatto, in qualchecosa di già chiuso, questa tendenza esiste. Ma indubbiamente quando un artista ha trovato una certa sigla, il mercato gli chiede di ripeterla, non che glielo chieda così alla lettera, ma in realtà vuole che si presenti sempre con una faccia; oppure chiede di poter presentare un'altra faccia dello stesso artista, la quale sia ugualmente incisiva nell'opinione dello spettatore, in modo da potersi di nuovo definire, Ferri, Uncini, Tappeti, qualcosa che si possa ricordare in una sigla (anche dispregiativa, questo al mercato non interessa molto).

MARZI - Ho capito. Ti ringrazio, Renato, la tua risposta è molto chiarificatrice sull'argomento. Ora vorrei chiederti: un tema intorno al quale si parla molto è quello dell'esaurimento delle arti figurative, o addirittura della fine dell'arte, identificando il nostro tempo come un periodo di crisi dei valori in cui il passato e il futuro sono incuneati uno nell'altro. Ora all'artista disorientato sfugge la dimensione dell'oggi, e le parole di Nietzsche: «Un artista non sopporta la vista della realtà, guarda altrove o indietro», sembrano di scottante attualità. Quale pensi tu che possa essere la funzione dell'arte per effettuare il recupero della nostra attuale dimensione, ammesso che tu lo ritenga possibile?

GUTTUSO - La tua domanda è estremamente complessa, intanto sono parecchie domande messe insieme, ed esigerebbe una trattazione e anche forse una preparazione per risponderti che io non ho così, all'improvviso, non credo di avere. Comunque mi pare che tu accenni alla morte dell'arte nella tua domanda, all'inizio. Questa faccenda della morte dell'arte è una questione di cui si è parlato a dritto e a rovescio, e sembra che il disegno della storia consista nel fare morire l'arte. In realtà questa è, presa così, una pura sciocchezza perché la morte dell'arte significa la morte dell'uomo; se si crede alla catastrofe, se si crede che a un certo momento la terra diventerà come la luna, fatta di polvere, allora naturalmente muore anche l'arte; fintantoché invece non si crede alla catastrofe e si cerca di opporsi a questa e quindi di salvare i valori anche se sono in crisi (perché crisi di valori non vuol dire catastrofe di valori, non vuol dire che i valori non esistono più; significa che alcuni valori sono in crisi e altri ne nascono. Se non c'è la dialettica all'interno della crisi, la crisi non è più crisi, ma è catastrofe, no?), allora «morte dell'arte» significherà morte di una funzione, di un certo tipo di rapporto, e nascita di nuove funzioni dell'arte, entro nuovi rapporti.

MARZI - Diventa crisi della crisi.

GUTTUSO - Diventa una catastrofe totale. Per risponderti sulla frase di Nietzsche, che cioè un artista

*non sopporta la vista della realtà e guarda altrove o indietro, non so e non credo sia da prendersi alla lettera: io credo che un artista non guarda né altrove né indietro, credo che un artista guardi dentro, solamente che questo è il modo più difficile di guardare, perché altrove o indietro puoi guardare con un movimento della testa. Per guardare dentro ci vuole un lungo esercizio, quell'esercizio che Leopardi diceva di « esplorazione del proprio petto », che in fondo è il più difficile e lento, per un uomo.*

MARZI - *Tu ti rendi conto che vorrei farti delle altre domande. Purtroppo però il tempo non me lo concede. Quindi dovrò limitarmi a chiederti quali sono i tuoi progetti per il futuro.*

GUTTUSO - *Io volevo solo dirti una cosa, tu mi pare hai accennato, in una di queste tue domande, ai rapporti col passato. Ci tenevo a risponderti su questo punto.*

MARZI - *Sì, sì, certo.*

GUTTUSO - *Ci tenevo a risponderti su questo punto. L'atteggiamento di un artista rivoluzionario non è di farla finita col passato. Credere che un artista rivoluzionario guardi al passato come a una negatività globale, una specie di mostro contro il quale combattere, è un errore. La rivoluzione non fa tabula rasa, la rivoluzione taglia, distrugge, però anche ricuce, aggiusta, aggiunge, rinnova; è storia, non è antistoria. Non si può continuare a rompere all'infinito. Questa è la mia posizione oggi nei confronti del passato e anche nei confronti di altre esperienze che avvengono da parte di artisti miei contemporanei. Io credo che non si possa continuare a rompere all'infinito. Ci sono dei momenti in cui rompere significa, e ci sono dei momenti in cui rompere non significa più niente, in cui cioè rompere non è rompere, perché una tale operazione sarebbe, entrerebbe in una specie di « prassi » culturale, di accademia essenzialmente conservatrice. Quindi non credo che essere un artista rivoluzionario significhi essere un professionista della rottura obbligatoria, tanto più quando le cose siano già state rotte.*

MARZI - *In realtà una domanda in termini così precisi io non te l'avevo posta. Ma era insita nel contesto di tutte le altre mie domande, cioè se l'artista impegnato voglia o meno ignorare i valori della tradizione. Comunque ti ringrazio per questa spiegazione supplementare, ma non puoi sottrarti ad un'altra risposta: cioè a quella della mia ultima domanda: mi devi dire che cosa hai intenzione di fare per il futuro, quali sono i tuoi progetti.*

GUTTUSO - *Progetti un artista ne ha molti e poi finisce per fare tutt'altro di ciò che progetta. Non so mai cosa farà domani. L'unica cosa che so e che posso dire è che continuerò a cercare di capire il mondo, a studiarlo e a lavorare, otto, nove, dieci ore al giorno come deve lavorare ogni galantuomo.*

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Scorciatoia per un ventennio di poesia

Proprio allo scadere del '64, per vie misteriose e casuali sono state riproposte alla nostra attenzione tre poeti che ebbero modo di impostare la loro voce in un clima post-crepuscolare per venire ad intersecare l'affermazione dell'ermetismo nell'immediato anteguerra, con un fermo tono di opposizione: Luigi Bartolini, Cesare Pavese e Antonia Pozzi. Del primo l'editore Rebellato ha pubblicato le *Poesie 1911-1963*, con prefazione del curatore Giacinto Spagnoletti (che già dal '53 aveva mostrato i suoi interessi bartoliniani con la raccolta provvisoria *Pianete*), del secondo Scheiwiller ha presentato alcune composizioni inedite presentate da E. Emanuelli (mentre il numero doppio 3/4 di «Sigma» ha fatto un esauriente bilancio della personalità paveseiana, sul fondamento anche di scritti inediti), della terza infine Mondadori presenta nello «Specchio» la quarta edizione di *Parole*, arricchita di diciassette inediti.

Non credo che Bartolini, Pavese e la Pozzi siano mai stati uniti nello stesso mazzo, tanto sono lontani i contenuti, il tono, le esperienze di vita e di cultura di questi tre poeti: eppure, a rileggerli insieme, si sente benissimo che una oscura affinità sotterranea li unisce, data dalla

disposizione con cui si mettevano di fronte alla pagina bianca e alla parola, per trasformare l'occasione della vita in ragione di stile. D'altra parte Bartolini e Pavese si uniscono fra loro (e si oppongono alla Pozzi) per due componenti essenziali delle loro rispettive poetiche: quella crepuscolare e quella classicheggiante.

Tanto l'uno quanto l'altro in un angariante «verso libero» lunghissimo tendevano alla poesia-racconto, alla confusione dei «generi» a vantaggio di una comunicabilità senza residui (dove inflessioni ironiche, litotiche, in chiave di difesa dal mondo e dalla propria passione vitale con la solita strategia dell'ininterrotta riduzione); ed anche avevano delle inclinazioni verso una metaforica classicità, se non fossero così divergenti per via del tono quotidiano e pieno di buon senso, tra Palazzeschi e Cardarelli, di Bartolini, contro le ambizioni scientifiche di Pavese maturate sui testi mitologici-etnologici di Kerényi, Eliade ecc. Ed ancora: Pavese e la Pozzi si uniscono fra loro opponendosi a Bartolini per quel tragico estetismo letterario, per cui l'aderenza del canto al Libro si spingeva fino alle ultime conseguenze, cioè a preferire la poesia che conduceva alla morte con stile piuttosto che la non-poesia che conduceva a vivere senza stile. Non per niente gli ultimi rintocchi della poesia di Antonia Pozzi richiamano con prepotenza un *Verrà la morte ed avrà*

*i tuoi occhi*, avanti lettera, come *Amor fati* del maggio 1937:

*Quando dal mio buio traboccherai  
di schianto  
in una cascata  
di sangue —  
navigherò con una rossa vela  
per orridi silenzi  
ai crateri  
della luce promessa*

In un certo senso la poesia di Bartolini, così poco selettiva, così svariata di tono, dallo scolastico composto alla sapida mossa invettivale, è una poesia senza stile, volutamente « minore », che giunge alle complicità dell'idioletto (« magalda ») e della glossa (cioè « maga salda »):

*Io, versi melliflui,  
graziosi, piacevoli,  
senza volerlo, soliti  
(quantunque Calligrammi,  
del caro Apollinaire;  
copiati dagli onirici  
testi antichi orientali)  
io non li voglio scrivere.*

In Bartolini non tocca ormai molto la nota paesistica, sia quella marchigiana struggentemente elegiaca sia quella più ferma altoatesina, ma toccano, eccome, quelli spifferi di umore scontroso ed intrattabile, che ci restituiscono uno dei pochi canzonieri d'amore di quegli anni (*Poesie per Anna Stikler*), che ci mettono in stretta vicinanza con un artista valido e un po' sfortunato, con un padre, con un amante dai sentimenti senza pudori, con un uomo che ama la vita ed ha paura di morire, per cui si abbandona ad inutili esorcismi nei suoi versi. Ma il suo segno più incisivo, anche se esile, Bartolini lo raggiunge in quelle poesie comparative a due termini (la colomba, i pesci fosforescenti, la vipera, l'agave ecc. e se stesso o la sua donna): soltanto che il primo polo oscilla sempre fra una volontà descrittiva autonoma e la funzione dell'imminente paragone, che d'altronde discende freddo e didascalico. Quanto dire che Bartolini non ha riflettuto ab-

bastanza alla possibilità che gli poteva offrire un'intenzione poetica da correlato oggettivo: cioè non  $A = B$ , ma  $AB$  una cosa sola, parlare d'uno per intendere l'altro, e viceversa. Questo il limite invalidato ed invalicabile della poesia di Bartolini, che per altro ha tutte le carte in regola per non essere dimenticato, come non viene dimenticata la Pozzi dai suoi amici e fedeli, fra i quali si annovera Montale.

Di fatto la Pozzi possedeva in grado eminente un orecchio desto agli accordi ed agli impasti delle parole: c'era in lei un senso orfico della poesia che la portava verso il sostantivo rutilante e l'aggettivo rituale, insomma un dono di canto suadente e smorzato, sorretto da un'enfasi ben controllata. Soprattutto in lei non si avverte peso di letteratura, nonostante qualche risaputo scarto metaforico, analogico e così via. Pur partita da premesse tanto diverse (e culturalmente tanto svantaggiate) la Pozzi stava dirigendosi nella stessa direzione di Pavese, con soavità e disimpegno intellettuale. E non può non stupirci, a distanza di anni, l'osservare come questo esercizio poetico s'impiantava in un ambito metastorico, proprio quando la storia premeva con i suoi eventi arroganti: allora non sarà da sottovalutare l'ipotesi che ad un'esistenza che si avviava a diventare tanto sciagurata si faceva argine con un senso d'inesistenza collettiva così massiccio. La tragedia poetica e vitale delle Pozzi, dei Pavese è in stretto rapporto anche con la società ed i tempi in cui vissero ed operarono: è forse un'ipotesi che manca di rispetto alla maestà del destino, ma non è da tacere che oggi come oggi con l'incomunicabilità, l'alienazione, la civiltà tecnologica ed integrata (con tutti gli emolumenti dell'industria culturale) e le loro fortune mondane, tutto si viene a situare in un'atmosfera più razionale e sdrammatizzata. Ma poi la Monroe si ammazza (e Miller ci ricava un dramma), ed ancora una volta i conti non tornano, come non sono mai tornati con Pavese, che sta sempre lì e ci angustia con la sua testimonianza, che questa volta ci ha intrigato insieme a quella della Pozzi e di Bartolini.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### Carlo Cassola « *Il cacciatore* »

L'impaccio che oggi, soprattutto nella narrativa, sfoga nell'irritazione e nell'impazienza delle polemiche, sembra colpire più direttamente gli scrittori affermatosi nell'immediato ultimo dopoguerra e dai quali forse più acutamente fu avvertito lo stimolo straordinario dei rivolgimenti d'allora. Ciò non toglie che potessero contare già su una esperienza originale. Del '42, infatti, i volumi *Alla periferia* e *La visita* di Cassola. Non meno decisamente lo stesso impaccio si fa sentire in chi aveva portato ancor prima del '40 a relativa maturità una propria esperienza artistica. Tuttavia nei primi, nei meno anziani, la fiducia in un rigore dei sentimenti li portò a consentire, sia sul piano di una realtà accettata come nuova, sia sul piano degli affetti intimi, a un'esperienza d'eccezione, senza, dunque, schermi e mediazioni, quali imponeva agli altri l'esplicito responsabile riferimento a quanto nella loro opera era già di analisi ed esame della società, d'un costume, fatti oggetto di denuncia e assunti come elemento determinante d'un proprio indirizzo artistico nella narrativa. Nella quale, inoltre, la difficoltà d'indicazioni originali non era un fatto nuovo, si era acuito e fatto capace, al tempo stesso, di proposte valide, nel decennio precedente il '40: anche allora, grigiore stilistico, umiltà cronachistica, in un periodo difficoltoso, in una battuta d'arresto, s'eran dimostrati gli strumenti più opportuni a provocare una lievitazione, lirica o fantastica, destinata a dimostrarsi valida soprattutto in chi la usò per aggredire fatti più complessi, in sede di costume o di mediazioni culturali. Potremmo ricordare Moravia, Vittorini, Pavese, Landolfi, ma è un fatto che interessa tutti gli scrittori di quegli anni. Si tratta di ricorrenti difficoltà, a cui corrispondono affinità di fondo, e che gettano un ponte tra narrativa dell'anteguerra e dell'immediato dopoguerra: conferma d'una simile affinità è nella simpatia e nella fiducia e consonanza con i giovani, di critici legati alle esperienze e al tipo di narrativa dell'anteguerra: Giuseppe De Robertis, di

Cassola: « S'è nominato innanzi alcuni tra i più belli esemplari del primo tempo: ma il Cassola, a parte, coltivò un suo gusto per certi "studi" o "caratteri", che anche per la misura rientrano in quel genere classico » (e di Calvino, sempre De Robertis: « è un narratore, come fu, sin dagli inizi, uno scrittore, capace di gustare, all'occorrenza, anche il valore d'una sillaba, per non dir altro »).

È un tempo d'incertezza e d'arresto, quello di oggi, ma connesso con difficoltà generali, della cultura, e degli avvenimenti pubblici, ed esposto nei meno anziani, come Cassola, al disagio conseguente sia alla violenza di esperienze politiche d'eccezione, sia al bisogno d'un controllo costante delle proprie più intime ragioni affettive. Le accuse mosse da più parti, e anche dall'interno, non tengono conto che nelle difficoltà e affinità indicate è da riconoscere lo strumento di scavo più autentico ed efficace messo in opera per rendere in termini di esperienza narrativa una situazione confusa e intricata ma ben riferibile ad aspetti non più di superficie della società italiana: pur nelle forme, solo apparentemente d'evasione, della favola, e dell'ironia, nelle quali una conferma veniva anche da scrittori più anziani, e di origine liberissima e diversa, da Palazzeschi a Bacchelli a Pea a Gadda. Le opposte tendenze, d'un impegno, e d'un controllo di ragioni affettive intime, Cassola ha protrato ora con l'affidarsi a una purezza di confessione, stilisticamente reperibile in brevi punte di « caratteri » e in secchi tagli di dialoghi, a gradazioni diverse di voci, quasi marezati dalla diversa indole dei parlanti, ora attraverso contingenti giustificazioni programmatiche, d'impegno ideologico. Ma contingenti, provvisorie (e in concomitanza con quanto di provvisorio residua proprio nell'alto livello d'esecuzione letteraria, formale, della narrativa del dopoguerra). Questi i precedenti che lo hanno portato, col nuovo romanzo *Il cacciatore* (edito da Einaudi), ad abbandonare, quasi con puntiglio, ogni impegno, per affidarsi alla parte più diretta e intima delle proprie esperienze: non intreccio, né significati generali, né costruzione romanzesca. Torna al racconto condotto sul filo d'un sostanziamiento

di fatti o cose normali, e da poco: ma vi passa a tratti un ventare del tempo, che alle ragioni e decisioni dei protagonisti sembra comunicare la durata, l'immobilità della natura nel fisso cerchio delle stagioni.

Il protagonista, Alfredo Bientinesi, è un giovane che la passione della caccia inclina a gustare la solitudine; anzi la caccia è un tratto della sua indole, della sua natura. Concorre, a staccarlo dagli altri, un vizio al cuore che lo esime dal servizio militare. Ma non veramente perché, correndo anni particolari, quelli della prima guerra mondiale, la posizione sua lo sponga a un pur vago, relativo risentimento da parte di chi ha lontani i propri cari, quanto perché anche un simile disagio sembra poter venire dal suo appartarsi di cacciatore, e favorirlo. È una scelta, alla quale pur il mal di cuore serve per giustificare un costume di vita, un rifiuto d'impegni, anche sentimentali. Fortuite le sue avventure, brevi le relazioni: una di queste ha appena un corso più continuo, non però diversa dalle altre nella conclusione. Nelly, avuto da Alfredo un figlio, sopporta con rassegnazione l'abbandono, e la difficile vita in famiglia. Poi si sposerà con altro uomo. È da notare che il rifiuto di motivazioni psicologiche all'indifferenza di Alfredo, e la passività di Nelly, si estendono agli incidenti e ai personaggi minori, accentuano la fissità dei luoghi in cui il cacciatore vive — il romanzo è ambientato tra Cecina e Corneto — e il passar quasi in sordina delle stagioni, degli anni. E in sordina gli avvenimenti più generali, la guerra. La condizione rappresentata nel *Cacciatore* vuole sciogliersi dall'incidenza in una o altra generazione, in uno od altro momento storico particolare. Mira a cogliere, nel gusto spontaneo e nell'assuefazione alla natura, tratti costanti e segreti dell'indole umana ove sottratta ai richiami della cronaca transitoria e rumorosa, ingombrante, alle convenzioni dei legami, all'ambiente, al costume: come nella docilità e passività, nella rassegnazione muta di Nelly, e nell'indole schiva di Alfredo.

Cassola ha avvertito da tempo limiti e difficoltà del rifarsi alle ideologie del recente passato e ha voluto sperimentare significati o, sul piano dei sentimenti, più semplici, naturali, quali caratteriz-

zano alcune sue eroine, o a più complesso grado di coscienza: anche nei romanzi e racconti della Resistenza cercava i suoi risultati su un piano che richiama ai racconti volti a scavare liberamente negli affetti, o a esprimerli in consonanza con la natura invece che nell'intreccio dei casi. I casi, i conflitti, le avventure, anche eccezionali, come la Resistenza, si arenano in schemi programmatici, in sensi ideologici, che impacciano, condizionano: ha cercato via via di liberar d'ogni impaccio la propria narrativa richiamandosi, non solo con *Un cuore arido*, del 1961, e ora con *Il cacciatore*, ma già con la crisi sottesa, ricorrente ne *La ragazza di Bube*, del 1960, al gusto di racconti come *Il taglio del bosco*, del 1949 (*Fausto e Anna*, del '52, precede la crisi pervenuta, con *Il cacciatore*, a polemica risolutiva consapevole). Far lievitare il fondo individuale e affettivo dei personaggi, rinunciare a sostanziarli d'alcunché d'obiettivo; lo studio del loro comportamento è guidato dalla scelta di quanto la coscienza dello scrittore avverte nativo. Piuttosto che comportamento dei personaggi, un consenso diretto, della coscienza dello scrittore, con essi, che mira a stabilirsi in termini costanti, cui serve il proiettarsi e riflettersi dei personaggi nella natura, dello scrittore in essi. Prende spicco di qui un taglio originale della narrativa di Cassola, una puntualità e nettezza espressiva, che s'accompagna a un fondo di disponibilità affettiva. Disponibilità, disimpegno, che passano, e sono documentabili, nel linguaggio, ma che, in particolare nel *Cacciatore*, interessano anche l'impianto, la struttura del romanzo. Cassola ci dà in questo libro un'esplorazione attenta ma relativa e indefinita, diretta, piuttosto che dalla convinzione d'un qualunque impegno, dalla coscienza critica dell'esperimento. Per quanto si precisi in dati, stilisticamente, tutti risolti, controllati con nettezza, l'esperimento è, in Cassola, un fatto di chiarificazione morale, non di strumentalità dei dati espressivi, o di impegno ideologico o letterario. Può apparire il più sperimentalmente avanzato in quanto tutto disponibile e nuovo; può scontentare invece chi identifichi lo sperimentalismo in una decisione e compromissione, d'uno o d'altro ordine. Al suo rifiuto d'impegno non

accompagna che un richiamo alla libertà di controlli strettamente intimi, affettivi.

Alfredo, il protagonista del romanzo, non ama le ciarle dei cacciatori: « Alfredo si annoiava a quei discorsi. Lui, non raccontava mai nulla; e se gli domandavano qualcosa, a fatica rispondeva ». L'ingenuità di Nelly è, soprattutto nella prima parte, sottolineata in osservazioni puerili della ragazza, svaganti chimericamente sulla natura: lo scrittore tende a dirigersi anche in questa forma verso sensazioni semplici, naturali, e per tale via, dei colloqui con se stessi, delle fantasie, se pur dall'esterno Nelly aiuta a intendere l'indole di Alfredo: « Il doccia precipitava nella pozza sottostante facendoci un buco... Alfredo si metteva lì, distraendosi a seguire le evoluzioni delle foglie che cadevano nella gora... Non era così anche la vita? Il caso, il caso soltanto ne determinava il corso. Non era forse un caso che lui fosse nato con quel difetto al cuore? ». Nelle ultime due pagine del romanzo, senza che il tono muti in nulla, folate d'anni son come sgombrate: Alfredo incontra il figlio avuto da Nelly, che gli si fa incontro per attaccar discorso sul cane, sulla caccia, le starne: la stessa sua passione, e in questa, come nei tratti del ragazzo, riconosce il passato, il rifiuto di scelte, in particolare, di quella responsabilità: un dato stilistico che è esempio dell'esperimento, avviato, di accordare una semplicità in quanto è più intimo, e individuale, e reale in un temperamento, fuori di qualunque rete di rapporti diversi, su un fondo che è pur base anche a quei rapporti: la natura, il tempo. Un esperimento già presente, in Cassola, qui più isolatamente esplorato: che non implica una rinuncia pur d'altri temi, piuttosto, un riesame che non sembra possa esser breve o di facile composizione.

### Gianna Manzini « *Album di ritratti* »

Ai narratori formati negli anni tra il '30 e il '40 fu dote comune una coscienza critica acuita dalla illimitata fiducia nel romanzo come struttura tecnica e strumento d'esplorazione della realtà: e se oggi, di tanta fiducia, poco o nulla sembra

trovar credito, viene da quella tuttavia l'animosità con cui tutto ora vien misurato in relazione a dati strumentali e tecniche nuove, e di là gli stessi rinfacci d'edonismo e d'esperienze solo private che colpiscono gli anziani. Ma Gianna Manzini meno dei suoi, per chiamarli così, compagni di strada, perché anche negli anni della sua formazione, dal primo romanzo *Tempo innamorato*, del 1928, attraverso le raccolte di racconti *Incontro col falco*, del '29, *Boscovivo*, del '32, *Un filo di brezza*, del '36, *Rive remote*, del '40, pur in una effettiva contemporaneità e concordanza di gusto e di tendenze culturali con gli altri narratori, si venne fortemente distinguendo, e la sua diversità si accentuava in ragione del dominio assoluto, in quelle raccolte, della sua diretta persona, assunta intenzionalmente come campo e strumento d'ogni ricerca, d'ogni progresso. Già, a confronto d'altri, più lentamente e più, soprattutto, cautamente pervenne a dar complessità e organico disegno di romanzo alle proprie ricerche, e, successivamente, si orientò verso una misura piuttosto di nuovo e più variato e aperto racconto, che di ulteriori aggressioni a un'idea di romanzo: da *Lettera all'Editore*, del '45, passando così a *Ho visto il tuo cuore*, del '50, *Il valzer del diavolo*, del '53, *La Sparviera*, del '56, *Un'altra cosa*, del '61 (editi tutti, come i volumi precedenti, da Mondadori). E ha continuato a riproporre gli stessi temi anche nella misura delle precedenti raccolte di racconti, anzi riordinando e ripresentando spesso, con cose nuove, altre già editte. In tutto quest'arco di attività si è sempre mantenuta stretta al dato, in certo modo naturale, della propria persona, con tutto il suo peso fisico, e i gravami sentimentali, in questi provocando una tensione eccezionale capace di trasformarli in uno strumento con cui leggere nella realtà confusa, oscura, da cui muove: strumento d'esplorazione o d'orientamento della realtà dell'intimo animo non meno che delle cose. Singolare, in un'artista violentemente critica, controllata, tesa ad una espressività stilistica a volte sottile e capziosa, non l'attenzione ai sensi, alla persona fisica pur nelle memorie o nei trasalimenti o negli inviti delle cose di fuori (che sarebbe una forma di dannunzianesimo o di pascolismo, e ripor-

terebbe a interessi culturali logori, esausti), né a una propria autobiografia o alla confessione, o a un ritratto — pur reperibili — ma appena come occasioni che han senso nel loro mutar sempre e riproporsi, insorgere e spostarsi: appunto, è singolare nella Manzini un intrecciarsi senza disegno e ordine e uniformità e definizione possibile, dei minimi dati naturali e di campi istantanei d'attenzione, in cui la realtà comune, naturale, e sommersa, è spiata come nei suoi vivi significati, che allargano la loro armonia alla realtà tutta, la illuminano come d'un consenso intimo affettivo, d'amore. Vocazione, di cui la scrittrice mira a farsi strumento, e che mette in opera per perpetuare quell'armonia, quanto è possibile, in un personaggio, in una storia: di sé, della propria persona, fa una ricerca di stile. Fuori, quindi, degli incidenti privati, e dei sensi. Ma assunta come occasione, volta a volta, la sua persona, d'un pregio sentito in partenza come trasporto verso la realtà, e strumento per chiarirne qualche termine, renderne qualche parziale figura.

È evidente che l'insistenza d'alcuni dati biografici, e il peso dei sensi, altri pericoli d'analogia natura, insidieranno il suo lavoro: del quale più conta osservare che dall'assillo delle combinazioni, e del sorprendere e svolgere i minuti richiami e sostanziare le occasioni istantanee, prende un carattere criticamente controllato, per cui spesso i racconti della Manzini hanno un taglio saggistico; o muovono da ritratti, di persone, o di animali, o da situazioni di fantasia. Altre volte sono variazioni su remoti ricordi, spesso combinazioni a un tempo stesso teoriche e inventive. Sempre la scrittrice, anche in sede apparentemente più staccata, di consapevolezza critica, parla di sé, e dei termini e dei limiti d'una ricerca strumentale quale essa la concepisce: con le difficoltà residue, e la fiducia di resistenze comunque vinte. Forse tale carattere è dato avvertire soprattutto nei racconti di questa nuova raccolta, *Album di ritratti*, edita da Mondadori: ma è di tutti i suoi volumi, attiene all'impianto così dei racconti che dei romanzi, riguarda la sua opera tutta. Delle tre parti di cui *Album di ritratti* si compone, forse la più sciolta, o, si dica, quella che raccoglie

invenzioni pure, è la seconda; più legata ad occasioni esterne, la prima: ma sono distinzioni marginali, ché in tutte l'invenzione si fa più sottile quanto più criticamente consapevole, e, a volte, rischiosa.

La Manzini ha accettato l'ingombro della propria persona, della « scottante prima-persona »: vale a dire, una partenza consapevolmente difficile, quale è di chi si sente legato alla propria origine, paese, ambiente, sentimenti, e con un fondo di sensualità aggressiva, o allarmata, e una necessità di penetrare negli elementi d'un ordine, della realtà, della vita, naturale. Da cui un'impazienza che dispone a portare in primo piano proprio quanto apparisce confuso, e chiede d'esser chiarito, sia nella realtà, che nella « prima-persona », nella « scottante prima-persona ». Da una partenza, della quale furono osservate le affinità con quella di Tozzi, pervenne presto a un polo opposto, quello del trasferimento assoluto, tanto della « prima-persona », che degli incontri di questa con la realtà, in un terzo elemento, in cui così i materiali individuali, privati, che quelli oggettivi o naturali sono usati come strumento di ricerca e combinazione, d'espressione stilistica. Strumento, la cui guida richiede una coscienza all'erta, e riserva la ricorrente sfiducia ch'è connessa con le insufficienze e gli abbagli d'ogni strumento, e l'abbaglio innanzi tutto dell'astratta esecuzione, gratuita, più facile e rischioso qui dove l'esercizio dello stile è diretto a fissare qualcosa il cui valore è sentito, e cercato, nella realtà: se pur, in questa, sempre fugace e confuso. Ma nella realtà, comunque. Nel mondo fisico, nella vita. Lì guarda, attratta sempre da un senso d'ordine, magari semplice, che però è confuso, coperto, nella natura come nei sentimenti: ed esso accosta o pareggia spontaneamente i due termini. Lo stile non le serve per se stesso, nonostante slittamenti naturali; non si compiace d'esso: è sentito nella materia, in cui apre come un sentiero una traccia di un ordine semplice, piano: relativo cioè, lo stile, alla confusa resistenza di ciò che è quotidiano, presupposto, o abitudinario, pigro, e in cui pur penetra e rende tangibile il raro e fuggevole valore ch'è lo spontaneo pregio dell'esperienza,

della realtà. Volta a volta, a sostegno, ha indicato precedenti, ed esempi: ora uno scrittore particolarmente amato; ora, invece, la tradizione. E ha potuto fissare tempi, e momenti: un prima, oggi certamente superato, d'un conforto, d'una solidarietà, da accattare coi sentimenti, e d'una confidenza fiduciosa nella tradizione, da cui un «agio contemplativo», e gli indugi favoriti dalle «piccole conquiste formali». Oggi invece punta sulla ricostruzione, pur libera, della realtà: «sentii che scrivere non era ciò che avevo creduto: significava piuttosto toccare, seguendo vie misteriose, labilissime, valide per una volta sola, una particolare confusione, dove l'esperienza non giova».

È il caso di insistere sulla tangibilità della resa a cui mira. Non stile come convenzione pratica, ma via a sorprese imprevedibili: «Quando parlo di sorprese, di miracoli quotidiani, di improvvisi, parlo di qualcosa che ha del magico; e la magia non si addomestica, altrimenti si ottengono effetti: e io sono un po' nemica dell'effetto» (ma vi incorre, e lo denuncia). Dalle difficoltà cui pur s'è votata viene anche il costituirsi d'una inclinazione per dati procedimenti, e per certi temi, in cui tende a chiudersi la disponibilità a trasferire lo strumento dello stile in un campo sempre nuovo e imprevedibile di casuali contatti con la realtà: quello strumento può farsi sentire allora come una prigioniera. Ne ha coscienza la scrittrice: forse, in questo volume più assiduamente, quando già insiste a distinguere un primo tempo, per la sua arte, di «consolazione», di «accompagnamento», rispetto all'ansia d'oggi di penetrar nelle cose senza residui di sentimento, o di prima-persona. Soprattutto però questo dato strumentale, in quanto accolto dalla realtà, separa dalle tendenze nuove la Manzini, pur verso tali tendenze tanto aperta, e senza nulla compromettere della propria originalità. Pancrazi osservò che «alla sensitiva nervosa Manzini giovano le forme chiuse del comporre: anche il suo stile trova lì i toni più sicuri». Ma ora essa ci avverte: «Nella narrazione, adesso, la verità entra, di volta in volta, di sorpresa, per vie imprevedibili, aeree o sotterranee. Forse tutto ciò esclude una unità tematica rigorosa», e cerca di spiegare il rifiuto

di quanto risulti *fabbricato*, la ricerca di qualcosa che resti misterioso e sconosciuto e si annunci come *maniera, accordo*, quindi il considerare lo stile come un fatto interno, e generale, una dote di coesione del tessuto narrativo tutto. Ora, dunque: «Per me, vita significa qualcosa di assai misterioso e sconosciuto». E vuol penetrarvi, *agguantare* i sentieri che vi conducono: *impervi e impraticabili*, ma resi *abbordabili* dallo strumento dello stile quale essa oggi lo concepisce. Un rapporto preciso, d'equilibrio, che esclude il consumarsi e perdersi d'una delle due parti, come è invece in una opzione per la sola oggettività, per un comportamento d'essa solo tecnicamente trascritto. In tale equilibrio è la risposta alle tendenze nuove nella narrativa, la natura e la portata del suo interesse per quelle tendenze, che è governato da un controllo critico, dalla coscienza del fertile campo di motivazioni spirituali da cui nasce la sua ricerca. Un sigillo, o un'eredità umanistica, quanto può apparire come riserva a un lasciarsi assorbire dall'esperienza o dai materiali tecnici.

Quanto s'è indicato qua sopra, spiega la presenza interessata e libera della Manzini in un momento d'intricarsi confuso di tendenze ed esplorazioni e ipotesi; introduce, insieme, alle invenzioni narrative di questo *Album di ritratti*, nelle quali il pretesto narrativo è liberato da implicazioni logiche, o *chiuse*, così da potersi esprimere come occasione soltanto, cristallizzando la portata affettiva o la sostanza di quell'occasione, e spesso con più chiara trasparenza, quanto più da punta di scavo serviranno osservazioni e riflessioni, piuttosto che le variazioni descrittive. È la via a una naturalezza, a una semplicità, che viene restituita in commovente bellezza di disegno e di significati: gli esempi sono soprattutto nella seconda e nella terza parte della raccolta, in *Un bambino*, in *Giovani*, in *Capelli biondi*, ne *La manicure*. Racconti, dei quali si sono indicati il tono, la misura. E racconti pur d'occasioni profondamente diverse l'una dall'altra: come lo sono le ragioni, volta a volta, della malinconia del piccolo protagonista di *Un bambino*, e della giovinetta di *Capelli biondi*; e in altra misura diverse dalla

ingenua disperazione della manicure. Una naturalezza sulla quale credo sia da spostare l'attenzione, quanto più ci dà essa la traccia delle attuali direzioni della sua arte.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### I classici italiani e il 1964

L'editore Mondadori ha iniziato, nell'anno testé trascorso, due imprese d'eccezione: la pubblicazione, nella collana dei « Classici Mondadori », di tutte le opere, filologicamente accertate e accuratamente commentate, del Boccaccio e dell'Ariosto. Presiedono rispettivamente alle due imprese gli specialisti Vittore Branca, con coadiutori della sua scuola padovana, e Cesare Segre, con collaboratori della sua scuola pavese. Per ora sono apparsi il secondo volume delle opere boccaccesche (BOCCACCIO, *Filistrato*, a cura di Vittore Branca; *Teseida*, a cura di Alberto Limentani; *Comedia delle Ninfe fiorentine*, a cura di Antonio Enzo Quaglio) e il primo delle opere ariostesche (ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre). Sono previsti dodici volumi per il Boccaccio e cinque per l'Ariosto. Essendo i lavori preparatori già a buon punto, il compimento delle due imprese dovrebbe avvenire nel giro di pochi anni. La collana degli « Scrittori d'Italia » di Laterza ha presentato, a sua volta, tre nuovi volumi, tutti eccellentemente allestiti: i discorsi di « poetica » di Torquato Tasso (T. TASSO, *Discorsi dell'Arte Poetica e del Poema Eroico*, a cura di Luigi Poma; cfr. *Approdo letterario*, XXVII, 1964, pp. 110-111), il secondo tomo dell'ampia raccolta di scritti dei « giacobini » italiani, con pagine di Bocalosi, Galdi, Pagano, Gioannetti, Martini, Piazza, Vivante, Brunetti, Ranza (*Giacobini italiani*, II, a cura di Delio Cantimori e Renzo De Felice), e le due redazioni delle *Memorie poetiche* del Tommaseo, pubblicate rispettivamente a Venezia nel 1838 e a Firenze nel 1858 (N. TOMMASEO, *Memorie poetiche*, a cura di Marco Pecoraro). Lo stesso editore Laterza ha pubblicato una nuova opera in tre volumi dell'altra sua colla-

na dei « Classici illustrati », con introduzione e chiose esplicative. Agli autori già apparsi negli anni 1961, 1962 e 1964 (Boccaccio, Machiavelli, Tasso, Galileo, Goldoni e Foscolo) s'è ora aggiunto un Dante, commentato da Carlo Ghabher e con disegni di T. Zancanaro (DANTE, *La Divina Commedia*).

Anche le altre collane di classici hanno regolarmente proseguito le loro pubblicazioni più o meno periodiche, più o meno accurate (da un massimo di rigore filologico a un minimo di divulgabilità commerciale). Quella dei « Classici Utet » s'è arricchita di una pregevole edizione del *Novellino* e di altri « conti » del Duecento e dei primi del Trecento, con introduzione critica e filologica e note di Sebastiano Lo Nigro (*Novellino e Conti del Duecento*). Sempre presso la stessa casa editrice s'è inaugurata la nuova collana dei « Classici della scienza », diretta da Ludovico Geymonat, con due grossi volumi dedicati alle opere di Galileo per le cure di Franz Brunetti (G. GALILEI, *Opere*). Continuando poi in una sua lodevolissima iniziativa, l'Utet ha anche quest'anno offerto agli studiosi ed amici una preziosa strenna letteraria: la riproduzione in facsimile dell'edizione originale anonima dell'operetta *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, stampata a Livorno, per cura di Giuseppe Aubert, coi torchi della tipografia Coltellini, tra la fine d'aprile e i primi di luglio 1764. L'esemplare prescelto è quello di cui il figlio del Beccaria, Giulio, si servì per trascrivervi nei margini le varianti degli autografi e le aggiunte introdotte nelle successive edizioni. L'impareggiabile Luigi Firpo ha anche questa volta prestato le sue cure all'eccezionale strenna (C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, Strenna Utet 1965). La collana Ricciardi ha presentato due nuove opere: una raccolta, pregevolissima e di grande utilità strumentale, di poeti latini del Quattrocento, con testi e traduzioni, per le cure concordi di Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia (si tratta degli umanisti Antonio Beccadelli, Francesco Filelfo, Giovanni Marrasio, Enea Silvio Piccolomini, Cristoforo Landino, Badinio da Parma, Tito Vespasiano Strozzi, Giovanni Gioviano Pontano, Giovannantonio Campano, Ugolino

Verino, Battista Spagnoli, Michele Marullo, Angelo Ambrogini, Iacopo Sannazzaro: *Poeti latini del Quattrocento*); e un'antologia molto ricca, in due tomi, degli scritti di Ludovico Antonio Muratori, tra cui una scelta doviziosa delle lettere, con uno studio introduttivo di Giorgio Falco e con annotazioni di Fiorenzo Forti (L. A. MURATORI, *Opere*). Lo stesso editore Ricciardi ha anche pubblicato nella collana « Documenti di filologia », le postille inedite del Manzoni ad un esemplare del vocabolario della Crusca a cura di Dante Isella (A. MANZONI, *Postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*; cfr. *Approdo letterario*, XXVII, 1964, pp. 3 e segg.). La collana dei « Classici Rizzoli » ha presentato altri due volumi delle opere del Tasso, sempre a cura di Bruno Maier, uno dei quali accoglie una sezione delle rime (e precisamente le rime « encomiastiche » degli ultimi anni e le rime « sacre »), il *Rinaldo* e il *Torrismondo*, mentre l'altro volume ci offre alcune opere minori (*Mondo creato*, *Rogo Amorofo*, *Genealogia della Casa Gonzaga*, *Le lacrime della Beata Vergine* e *Le lacrime di Cristo*) e una scelta dei dialoghi (T. TASSO, *Opere*, II e IV). La Sansoni, dal canto suo, ha il merito di avere dato alla luce uno dei frutti migliori della recente stagione filologica, e precisamente il primo volume dell'edizione critica (una volta tanto veramente « critica »!) del *De viris illustribus* del Petrarca a cui il competentissimo curatore, Guido Martellotti, lavorava da anni. Questo volume fa parte dell'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca (F. PETRARCA, *De viris illustribus*). La Sansoni ha inoltre mandato innanzi le ristampe fedeli, con nuove presentazioni, dei volumi della « carducciana ». La « seconda serie » di queste ristampe, ormai non lontana dal compimento, s'è infatti arricchita di tre nuovi volumi: OMERO, *Odissea*, tradotta da I. Pindemonte, a cura di V. Turri e con nuova presentazione di E. Faccioli; FOSCOLO, *Poesie, lettere e prose letterarie*, a cura di T. Casini e con nuova presentazione di S. Romagnoli; MAZZINI, *Scritti scelti*, a cura di J. White Mario e con nuova presentazione di C. F. Goffis. La « Commissione per i testi di lingua » di Bologna ha stampato due nuovi volumetti della sua « Scelta di curiosità let-

terarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX »: le *Prose* di Federico Della Valle, a cura di L. Firpo, e le *Lettere a J. J. Bodmer* di Pietro Calepio, a cura di R. Boldini; e il tomo 125 della sua « Collezione di opere inedite o rare » ovvero *La prima grammatica della lingua volgare* di Leon Battista Alberti, a cura di C. Greyson. Einaudi ha dato finalmente alla luce un'opera attesa da tempo, e che fa il paio per rigore filologico con il Petrarca sansoniano del Martellotti: le commedie di Carlo Maria Maggi, curate, illustrate e chiosate da Dante Isella (C. M. MAGGI, *Il teatro milanese*; cfr. *Approdo letterario*, XXVIII, 1965, pp. 136-137). Ha inoltre pubblicato, nella « Nuova Universale Einaudi » (NUE): *I Fioretti*, a cura di G. Davico Bonino (con un'appendice costituita dalla *Vita* e dai *Detti del beato Egidio* e dalla *Vita di frate Ginepro*), il *Canzoniere* del Petrarca, con il testo e l'introduzione a cura di Gianfranco Contini e le note di commento a cura di Daniele Ponchiroli (cfr. *Approdo letterario*, XXVI, 1964, pp. 154-155), le *Tragedie* del Manzoni, secondo la lezione della prima stampa, a cura di G. Bollati (con un'appendice che contiene una scelta di lettere riguardanti la genesi e la composizione delle tragedie, gli appunti per *Spartaco*, la *Lettere à M. Chauvet*, le correzioni introdotte nelle tragedie nel 1845). Sempre Einaudi ha pubblicato, nella nuova « Collezione di poesia », il *Quaderno di traduzioni* di Ippolito Nievo, a cura di Iginio De Luca; e nella « Collezione di teatro », diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri: la *Veneziana* di Ignoto veneto del Cinquecento, a cura di L. Zorzi, il *Candelaio* di Giordano Bruno, a cura di G. Barberi Squarotti, le *Baruffe chiozzotte* del Goldoni, a cura di G. Davico Bonino. Einaudi ha aggiunto infine una nuova opera al suo « Parnaso italiano », e precisamente due grossi tomi dedicati ai poeti del Seicento (*Poesie del Seicento*, a cura di C. Muscetta e di P. P. Ferrante). La sezione dei classici italiani della « Universale Feltrinelli » ha accolto opere di Pietro Verri e Carlo Porta (P. VERRI, *Del piacere e del dolore e altri scritti*, a cura di R. De Felice; C. PORTA, *Le poesie*, con traduzione a fronte, note e glossario, a cura di G. Barbarisi e C. Guarisco), mentre l'editore Zanichelli ha iniziato

una raccoltina, elegante ed economica insieme, in cui sono apparsi, tra l'altro: ARIOSTO, *Orlando furioso*, con una scelta di pagine ariostesche di Antonio Baldini, a cura di Gabriele Baldini; TASSO, *Gerusalemme liberata*, presentata da Ezio Raimondi; PARINI, *Poesie*, con una prefazione di Mario Fubini. Presso lo stesso Zanichelli è intanto apparso un nuovo volume delle poesie del Carducci interpretate e commentate (CARDUCCI, *Rime e ritmi*, a cura di M. Valgimigli e G. B. Salinari). Ottimi volumi presenta il nuovo editore Adelphi: oltre ad una ristampa del romanzo *Fede e Bellezza* del Tommaseo, secondo la prima edizione veneziana del 1840, per le cure di A. Borlenghi, e oltre ad una raccolta delle *Opere letterarie* del Machiavelli, allestita da L. Blasucci, figura infatti l'attesa edizione integrale delle celebri, quanto « clandestine », *Note azzurre* di Carlo Dossi, presentate da Dante Isella. Il nome del Dossi ci richiama all'interesse sempre vivo per il nostro Ottocento, e più precisamente ai due nuovi volumi della « Biblioteca dell'Ottocento italiano », diretta da Gaetano Mariani per l'editore bolognese Cappelli: *I poeti della Scuola romana dell'Ottocento*, a cura di F. Ulivi; E. CALANDRA, *A guerra aperta*, a cura di G. Petrocchi. Sempre di Calandra ha veduto recentemente la luce, presso l'editore Garzanti, il romanzo *La busfera*, mentre nella « Collezione in ventiquattresimo » dell'editore Le Monnier, diretta da Emilio Cecchi e Vittore Branca, sono apparse le molte pagine, biografiche e critiche, di Federico De Roberto su Verga (F. DE ROBERTO, *Casa Verga*, a cura di C. Musumarra). Ancora presso Le Monnier è uscito il primo volume degli scritti politici di Cattaneo (C. CATTANEO, *Scritti politici*, a cura di M. Boneschi); e infine, presso gli Editori Riuniti di Roma, Gabriele Baldini ha ristampato l'episodio della monaca di Monza, tratto dal *Fermo e Lucia*, che già il padre suo, Antonio, aveva pubblicato anni addietro (A. MANZONI, *La Signora di Monza*, prefazione di A. Baldini, con una nota testuale di G. Baldini).

Resterebbe da dire delle edizioni di Dante (più o meno voluminose, più o meno illustrate...) che già stanno invadendo il mercato librario italiano.

Ma sarà bene lasciare passare l'anno centenario per tracciare alla fine un consuntivo in proposito, sperando di potere segnalare qualche impresa degna di lode tra tanta carta sventatamente (o troppo accortamente!) stampata.

## Il moralismo di Lugli

Vittorio Lugli raccogliendo pagine sue, vecchie e nuove, ha costruito, con quell'elegante rigore che distingue ogni suo atto intellettuale e di vita, un libro tra i più belli dell'ultima stagione letteraria, un libro a cui andrebbe assegnato un pubblico riconoscimento ove coi premi si intendesse illustrare la dignità dello scrittore, la fedeltà al proprio mestiere, l'esercizio costante della libera intelligenza, la moralità praticata e suggerita con somma discrezione e finissimo tatto. È un libro di memorie, di fantasie e di letture critiche, una sorta di armonioso compendio del Lugli saggista, moralista e scrittore. Reca il titolo, sommessamente prustiano, di *Pagine ritrovate*; accoglie scritti già pubblicati in volume, oppure in riviste e giornali, tra il 1924 e il 1964, secondo un arco, dunque, di quarant'anni; è presentato da Einaudi nella sua rossa collana di « Saggi » (V. LUGLI, *Pagine ritrovate. Memorie, fantasie e letture*, Torino, Einaudi, 1964).

S'è detto che il lettore potrà trovare in questo libro memorie, fantasie e letture critiche, ma la distinzione, autorizzata dall'autore stesso nel sottotitolo dell'opera, riguarda più che altro l'occasione o il pretesto dei vari saggi, perché in realtà Lugli resta ovunque sempre se stesso, e cioè scrittore e critico insieme, memorialista e moralista ad un tempo, saggista insomma di penna attenta e, quando occorre, intimamente vibrante. Perciò ogni pagina di questo libro, scelta anche a caso come « campione », difficilmente rientra per intero in un'unica misura (autobiografica, inventiva o critica che sia), ma appare piuttosto come la felice combinazione, secondo un dosaggio estremamente vario, di elementi evocativi, meditativi e intellettuali, insomma come la sapiente armonizzazione di poesia e di verità che costituisce la connotazione più significativa della migliore saggistica italiana e, più ancora, francese ed inglese.

Il libro è sapientemente compartito in sette sezioni di sette « saggi » ciascuna, a cui fa seguito la ristampa di una vecchia quanto preziosa raccolta del Lugli: *Il posto nel tempo. Pagine degli anni quaranta*, che uscì a Torino nel 1930, presso i fratelli Buratti, e che è poi riapparsa, con aggiunte, nel 1947 per iniziativa dell'editore Bompiani. Nelle sette sezioni, come nelle pagine del *Posto nel tempo*, variamente si mescolano, e si raggruppano tra loro, ricordi delle prime letture ed esperienze, immagini e affetti, luoghi e persone dell'infanzia e dell'adolescenza, cronache del lungo cammino professorale, di sede in sede, impressioni e giudizi letterari e musicali, colloqui coi giovani, meditazioni sulla vecchiaia. E accanto alle note critiche ed evocative sul Carducci e sul Pascoli, sull'ambiente letterario bolognese del primo Novecento, accanto ai giudizi, sempre illuminanti, su testi francesi, spiccano le bellissime pagine dedicate a Svevo, dove l'intero arco dell'attività sveviana, da *Una Vita* alla *Coscienza di Zeno*, attraverso *Senilità*, è iscritto con rara acutezza nel segno di una costante e sempre più approfondita e intima meditazione sulla vecchiaia: prima intesa,

in *Una vita*, come stanchezza interiore del protagonista, rinuncia e negazione dunque della giovinezza; poi in *Senilità* come coscienza e ancora analisi del male interiore, della inettitudine a vivere, insomma come destino doloroso del protagonista Emilio Bertani; e infine nella *Coscienza di Zeno*, con distaccata ironia, come miseria comune, come inevitabile sorte di tutti gli uomini, da cui difendersi con sorridente sopportazione di sé e degli altri.

C'è in questa interpretazione sveviana del Lugli un dato autobiografico evidente, il riflesso del suo personale modo di affrontare la vecchiaia con animo disincantato e àlacre insieme, un modo forte e insieme gentile, raccolto ma non fiocamente elegiaco. Molte pagine di questo libro sono infatti dedicate alla vecchiaia, ai rimpianti che ad essa s'accompagnano, ma anche ai sapienti conforti che in essa si possono trovare. Qui direi che brilla, ancora più nitidamente, la delicata e pensosa umanità di Lugli, qui il moralista fa le sue prove migliori, e lo scrittore felicemente inventa toni, colori e sentimenti autunnali, quasi sereni e consolati presagi dell'inverno della vita.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA TEDESCA

### L'opera di Georg Heym

La grande edizione critica delle opere del poeta espressionista Georg Heym è giunta da poco quasi al suo compimento, dal punto di vista testuale, che è quello che conta di più, in quanto dei 4 volumi progettati ne sono usciti tre e il quarto conterrà commenti, varianti, bibliografia e tutto quel che può facilitare la lettura del testo, ma non porterà a questo un cambiamento sostanziale, né una aggiunta notevole. I volumi sono usciti a ritroso: il terzo *Tagebücher, Träume und Briefe* (Diari, sogni e lettere) nel 1960, il secondo *Prosa und Dramen* (Prosa e drammi) nel 1962, il terzo finalmente nel 1964 (alla fine dell'anno però)

col semplice titolo di *Lyrik* (Lirica), tutti presso la casa editrice Heinrich Bellermann (Amburgo e Monaco) a cura di diversi studiosi, tutti guidati da Karl Ludwig Schneider, professore di germanistica alla Università di Amburgo e noto esperto di poesia espressionista. Il lavoro è stato imponente, tanto più se si pensa che molte liriche di Heym sono rimaste allo stato di abbozzo. Era nell'abitudine dello scrittore, di fissare rapidamente in una grafia molto difficile (per un estraneo) uno spunto, di tornarci poi sopra dopo pochi giorni e di portarlo così a compimento.

Il destino di Heym, come di molti altri poeti e scrittori espressionisti, è stato tragico. Non si è però suicidato, né è morto in guerra come molti

altri suoi coetanei. Il 16 gennaio 1912 traversava coi pattini un lago ghiacciato, nelle vicinanze di Berlino, per passare da una riva all'altra insieme ad un amico. Nonostante la gelida temperatura, ad un certo punto la crosta si spezzò e l'amico cadde nel lago. Heym tornò indietro e dato che non c'era tempo da perdere, imprudentemente si deve essere avvicinato alla spaccatura nel ghiaccio per tentare di tirare su l'amico. Sia che questi, per il tuffo nell'acqua gelida costituisse un peso morto, sia che si aggrappasse a lui, fatto si è che anche Heym precipitò nell'acqua coll'amico. Però dopo essere in un primo momento affondati, tornarono su, ma non nel punto della spaccatura, che doveva essere relativamente piccola, ma là dove la crosta di ghiaccio era ancora dura, forse appena due metri più in là. Il colpo che ebbero nella testa li tramortì ambedue e li fece perciò morire insieme. Così almeno si è tentato di ricostruire la tragedia — non inconsueta nelle zone ove si trovano laghi e fiumi ghiacciati — attraverso le indagini svolte insieme a una spedizione di ricerca e di soccorso di questi due giovani. D'altra parte l'ipotesi di un suicidio non è avvalorata, in quel momento, da nessuna testimonianza precisa. Heym insieme all'amico si recava sull'altra riva per una specie di festa.

In vita Heym aveva pubblicato solo una quarantina di poesie in una raccolta intitolata *Der ewige Tag*. Dopo la sua morte la famiglia concesse a un comitato di cinque amici di raccogliere altre poesie che vennero pubblicate nel 1912 sotto il titolo di *Umbra vitae* e con questo nome circolarono per anni e anni, specialmente quando il pittore espressionista Ernst Ludwig Kirchner le ornò di ben 46 incisioni (in questa forma si trovano ancora nella nota collezione della *Insel-Bücherei* al n. 749, Lipsia e Francoforte s. Meno, 1962). Nei lavori di ricerca condotti sui manoscritti però si è potuto appurare che questo titolo era stato messo ad un'altra poesia che non figura in questa raccolta. Uno dei cinque amici di Heym pensò di cambiar posto al titolo e poi di imporlo a tutta la raccolta.

La nuova edizione mette tutte le cose al loro posto ed è particolarmente preziosa perché porta

un contributo nuovo alla conoscenza dell'opera poetica con 411 poesie e frammenti poetici in confronto alle 173 liriche che erano note sino a questo punto. Sicuro era comunque sin da prima il posto che Heym occupava ormai nella storia della letteratura tedesca e particolarmente dell'Espressionismo. Le prime liriche cosiddette giovanili (ma come si fa a parlare in questi termini di uno che è morto a 24 anni?) segnano anzi la lenta e profonda conquista espressiva che il poeta compì, si può dire da solo, sino ad essere considerato poi non un precursore, ma un autentico rappresentante, anzi uno dei maggiori dell'Espressionismo in poesia, insieme a Trakl, Stadler, Benn, Werfel e Becher e anche Stramm. Si è discusso molto, anche recentemente sulla datazione del movimento espressionista. Alcuni restano ancorati al decennio 1910-1920; nella pittura un anticipo (con Kokoschka, Barlach, Kirchner, Nolde e gli altri) è necessario, ma dalla precisa cronologia che si incontra in questo volume di liriche si rileva che alcune di loro, con chiari motivi espressionistici, sono state scritte prima del 1910. Certe datazioni devono essere prese dunque con una certa prudenza. L'opera poetica di Heym è quanto mai interessante perché, attentamente studiata, soprattutto nei frammenti e negli abbozzi non pubblicati, rivela motivi e forme espressioniste ancora contenuti, come del resto avviene spesso anche per Trakl, in schemi metrici tradizionali. Mentre i motivi sono completamente nuovi, in gran parte, colla accentuazione del macabro, e l'afflato universale, lontano da ogni forma di impressionismo come di esaltazione del singolo, Heym, che era un ammiratore di George, senza averlo mai conosciuto direttamente, rappresenta forse uno dei punti di congiunzione tra il mondo ottocentesco e il nuovo mondo. A distanza di tanti anni si vede che l'impegno rivoluzionario che risultava clamorosamente in primo piano all'apparire del movimento non veniva menomamente sminuito da questi « agganci » alla tradizione. Perfino certi motivi vengono ripresi con grande felicità da Heym. Penso per esempio a quella bellissima lirica intitolata *Letzte Wache* (Ultima veglia), che parla appunto dell'ultima veglia fatta all'amata,

un motivo che trova riscontro, sia pur svolto in tono molto diverso, in una poesia di Liliencron.

Il fatto che si sia pensato a una edizione critica di per sé dimostra che l'opera del giovane poeta espressionista può contare in Germania almeno sopra un fitto stuolo di ammiratori. Tanto è vero che nel 1962 in un'altra collezione divulgativa, a poco prezzo, è uscita una raccolta di poesie e di prose (G. Heym *Gedichte und Prosa*, Fischer Bücherei, Francoforte s. Meno) rapidamente andata verso l'esaurimento. Da noi invece, Heym è, si può dire, ancora uno sconosciuto, salvo naturalmente per gli specialisti. Ma non esiste ancora una traduzione pur parziale della sua opera, anche se, a quanto mi risulta, è stata intrapresa recentissimamente da una nota casa editrice. Il gran pubblico ignora completamente questo grande poeta espressionista, mentre gli sono noti Trakl, Werfel e fuor di misura Benn e, non precisamente per la sua poesia, Becher. In una uguale nebbia oscura rimangono Stadler e Stramm, ambedue caduti durante la prima guerra mondiale; c'è da dire che le difficoltà di traduzione per quest'ultimo, che è senza dubbio uno dei più interessanti per la forma di linguaggio nuovo da lui creato, sono grandissime, tali da scoraggiare il più esperto dei conoscitori dell'Espressionismo. Ma Heym pur essendo un autore difficile, per la pregnanza dell'espressione, non rappresenta un problema insolubile per un traduttore e meritava di esser conosciuto almeno come Trakl. Per dare un'idea del successo che questo poeta espressionista ancora sconosciuto da noi ha in Germania, c'è la conferma di un volumone, relativamente recente di Kurt Mautz (*Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*, Casa editrice Athenäum, Francoforte e Bonn, 1961) un lavoro di più di 350 pagine in ottavo, ove i rapporti tra una « mitologia » intesa naturalmente in senso lato e la « società » vengono precisati con molta attenzione, tenendo presente, come esempio, l'Espressionismo e in particolare l'opera di Heym, che viene sottoposta quindi ad una indagine non di carattere strettamente letterario, stilistico, ma piuttosto sociale e filosofico. Il volume, corredato da una ampia bibliografia, nella sua perfezione

analitica, nell'accentuazione di concetti, nell'affermazione, molto discutibile, che la poesia di Heym sia in diretto rapporto col cosiddetto *Jugendstil*, risulta per un lettore comune italiano un po' pesante, ma non per questo vanno misconosciuti l'impegno e la serietà del lavoro. Vogliamo sperare che questa modesta segnalazione di tutta l'opera di Heym e della critica che già corre da tempo su di lui possa preparare il terreno a una diffusione della conoscenza della sua lirica, per tanti aspetti così nuova e interessante.

### Schnitzler e Hofmannsthal

Il carteggio di Hofmannsthal si viene via via arricchendo sempre più di nuovi contributi importanti. Oggi è stampato al completo quello tra di lui e Arthur Schnitzler, il medico-scrittore viennese, a cui compete veramente il merito di aver « scoperto » il talento di Hugo von Hofmannsthal. A dir la verità ci saremmo aspettati che questo carteggio fosse pubblicato prima di tutti gli altri. Ma ci si è messa di mezzo la guerra e il dopoguerra. Gli archivi contenenti le lettere dell'uno e dell'altro hanno compiuto viaggi lunghissimi. Prima di raccogliere in una forma sicura tutte le testimonianze dei due scrittori sono passati più di vent'anni. Si deve all'impegno di Heinrich Schnitzler, figlio di Arthur e alla sua collaboratrice Therese Nickl se finalmente questo carteggio è stato stampato (Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, S. Fischer, editore, Francoforte s. Meno, 1964, pagg. 7-411). Per uno strano destino il numero delle lettere del poeta sono più di quattro volte quelle del medico-drammaturgo. La ragione è questa: mentre Schnitzler conservava accuratamente la sua corrispondenza (cioè le lettere ricevute da altri), e annotava anche certi incontri e certi scambi di idee sopra un diario che è stato ritrovato, Hofmannsthal spesso non datava neanche le lettere, ci metteva al più il nome del giorno, senza indicazione del mese e dell'anno. Di qui la impossibilità, qualche volta, di una datazione precisa, ma solo di una approssimativa, spesso desunta da

fonti indirette (diari, lettere di altri amici e così via). Lo scarso numero delle lettere di Schnitzler conservate dal poeta è dovuto a un certo disordine, per cui, spesso credeva di avere ancora documenti e lettere che invece aveva cestinati, non per antipatia, ma forse per sbrigare la sua scrivania, per liberarsi da tutta una quantità di carte, che nel loro complesso finivano per dargli noia. Se si aggiunge che Hofmannsthal non teneva regolarmente un diario e, semmai, non ci metteva nessuna data, si può comprendere l'imbarazzo in cui si sono trovati i due curatori del carteggio.

Ma quel che conta è che ci sia. Non si può dimenticare che fu proprio Arthur Schnitzler, un temperamento di scrittore sostanzialmente abbastanza lontano da Hofmannsthal, per giunta più vecchio di lui, a rendersi subito conto del talento, che si manifestava nelle liriche, che quello studente di liceo gli aveva mostrato per averne un giudizio. Erano cose che, a quell'epoca, avvenivano giornalmente. Anche futuri medici, avvocati, notai, militari, quando erano ancora al liceo, sentivano come il dovere di provarsi in una qualsiasi forma poetica, dopo aver studiato tanto i classici e averne assorbito lo spirito. Quella volta lo studente liceale stupì il suo critico occasionale. Ne rimase così impressionato da provvedere senz'altro alla stampa di alcune di queste liriche da lui ritenute migliori. Ma Hofmannsthal non aveva ancora 21 anni e perciò le poesie vennero stampate sotto lo pseudonimo di Loris. Ad un uomo che aveva

intuito subito il suo genio, questi non poteva non essere riconoscente per tutta la vita. Se si pensa che i due scrittori sono stati in continua corrispondenza per quasi 40 anni (più precisamente dal 1891 al 1929) è logico che qualche volta ci sieno stati anche dei malintesi. Ma questi venivano subito eliminati con uno spirito di amicizia reciproca che val la pena di rilevare. Così Hofmannsthal, in pieno successo, scrisse una volta a Schnitzler nel 1910 che aveva lasciato « un po' per caso, un po' di proposito » in uno scompartimento di un treno un romanzo di Schnitzler perché non gli andava di leggerlo, che perciò (il fatto era avvenuto due anni prima) gli mandasse un secondo esemplare dell'opera. Con molto tatto il medico-drammaturgo rispose che se di una copia con dedica si era ricordato solo dopo due anni, non valeva la pena che si scomodasse con quel tono di sufficienza a chiederne un'altra copia. Hofmannsthal sentì subito di aver mancato e la lettera successiva (v. pag. 255-57) è piena di un sincero dispiacere; è una lettera riboccante di affetto e di stima, a cui Schnitzler non fu davvero insensibile. « Le sue buone parole avrebbero scusato anche qualcosa di peggio! » scriveva Schnitzler il 10 novembre 1910 al suo celebre amico. Questo episodio è uno dei tanti che dimostra quanto profonda era l'amicizia tra i due scrittori e quanto interessante, sia dal lato letterario che da quello umano, sia questo carteggio, che vedremo volentieri in veste italiana.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### César Vallejo

La leggenda umana e poetica del peruviano César Vallejo è ampiamente raccontata ed esemplificata dal giovane ispanista Roberto Paoli in un considerevole tomo, *Poesie di César Vallejo*, dell'Editore Lerici, che è il 16° dell'eccellente collana *Poeti Europei*.

Nacque Vallejo il 1892 nella *sierra* peruviana di sangue indio-spagnolo e crebbe nell'ambiente pastorale e familiare del *cholo*, precocemente esperto, nel cuore e nella mente, dei violenti contrasti economici e sociali, che sono stati la radice della protesta e della rivolta nella prassi artistica ispanoamericana e specialmente peruviana. Insegnante diplomato e partecipe delle giovanili avan-

guardie tra Lima e Trujillo, fu messo in prigione il '19 nella nativa Santiago de Chuco, vittima di lotte tra fazioni paesane, primo atto di una miserrima e accanita vicenda mortale di nera indigenza, infermità, persecuzione politica, peregrinazione, distruzione e strazio del focolare e delle memorie domestiche; vicenda esasperata dal temperamento introvertito e nevrotico, quanto più profonda era la bontà naturale e innocenza dell'uomo, quanto più alto l'ideale etico-religioso e sociale perennemente frustrato e risorto. Sono gli anni europei dal '23 al '38 tra Parigi, Madrid e Mosca, fervido militante del partito comunista e più dello « spirito comunista » in intima e personale accezione cristiana e comunitaria, interamente votato alla causa della Repubblica spagnola, di cui fu il più grande e assoluto cantore. La pietà di amici devoti tentò di alleviarne la pena: Cassou, Bergamín, Lorca, González Prada; e con essi Georgette, la fedele compagna che ne divide ogni traversia. Ma nulla del dolore di Vallejo fu arbitrario e romantico: questa l'impressione generale, che ci deriva dalla interpretazione di Paoli, il cui lungo studio integra puntualmente tutti i dati della vita e della opera, del carattere e dell'intelletto, dell'ideologia e dello stile, della prosa e della lirica, in una visione critica unitaria e globale del tutto rara ai nostri tempi di secche anatomie.

Questo dolore vallejian — puro nel mitico desiderio di realtà dell'ideale sognato e tragicamente umano in ciascuno stadio della Passione cristiano-marxista — è il significato costante, che il critico insegue nel ventennio della poesia di Vallejo dal '19 al '37, attraverso le quattro tappe di un'ascesa mistico-eroica: *Gli araldi bruni*, *Trilce*, *Poemi umani* e *Spagna, allontana da me questo calice*. Nel primo libro si disegnano larve idilliche della terra abbandonata, linee icone della famiglia patriarcale peruviana, alle origini paleocristiane del comunitarismo francescano e coloniale, in una struttura di perfette risposdenze umano-religiose: il focolare-Chiesa, la madre-Vergine Addolorata, il pane-àgape, il poeta-Cristo, e già con l'inversione poetica, non eretica, dell'uomo fattosi Cristo, non del Dio fattosi uomo. Quindi, Paoli ha la chiave per aprire il libro più difficile ed

ermetico del Novecento: *Trilce*. Nell'itinerario cristiano-comunista *Trilce* rappresenta il momento biblico della cacciata e della maledizione, donde il rimpianto per il focolare perduto, le viscere della madre claustrale che spartisce se stessa in ostie ai figli mendichi, lo scrutare avidamente la felicità altrui, la monelleria che interroga il proprio ombelico. La parte più ermetica del libro sta dove l'intellettuale poeta si sente ed è prigioniero nel presente irrelato della sua memoria, e allora l'esistenza si configura in assurde ed enigmatiche cifre del simbolismo orficopitagorico e incaico, nell'espressione nevrotica e nell'ossessione del numerico. Infine, nei *Poemi umani* si compie la *fabula* religiosa e cristologica della conversione dell'infelicità individuale (della fisicità cadaverica nel peccato sociale e nella selva borghese) alla condizione interumana di un mondo interamente rivelato e redento in Massa solidale e fraterna. Sulla seconda parte profetica e apocalittica dei possibili marxisti cristianamente realizzati s'innesta il poema *Spagna*, cui Paoli dedica le sue pagine migliori, dove mostra l'ispanizzazione vallejian del materialismo storico su piano di trasfigurazione poetica e rievoca le incarnazioni dell'ideale umano di Vallejo nella figurata e plastica, picassiana tregenda della Guerra Civile.

Non c'era altra via per adire la verità umana di Vallejo se non questa strutturale e dialettica, e Paoli coraggiosamente si è impegnato fino in fondo, sacrificando i rapporti con le avanguardie, qua e là ripetendosi faticosamente, rischiando interpretazioni razziste, eccedendo nei riferimenti biblici. Ma è certa criticamente la figura unitaria dell'uomo e del poeta, l'ipostasi della società ideale cristiano-marxista esemplata sulla casa india delle origini, la gravidanza materica dei mitici eroi, operai e contadini, della redenzione, e soprattutto la fine analisi delle variazioni e articolazioni formali e stilistiche dell'artista Vallejo nei gradi della sua ascesi.

In un accesissimo clima epico-eroico, di storificazione poetica di fatti e uomini direttamente visti e vissuti, Vallejo si compenetra e si distacca, vitalmente e letterariamente: questo è il punto più delicato e riuscito dell'analisi di Paoli, il rap-

porto tra mito e poesia. La poesia non è uccisa dal mito, l'artista trasfigura, ma non si trasfigura, si sente povero e inadeguato innanzi agli eroi che egli crea. Insomma Vallejo non miticizza se stesso, ma crea miti oggettivi, perché l'umiltà derelitta è l'etere abbracciante l'artista e le sue creature. Quanta analogia con Blok e Essenin agli estremi di un'Europa protocristiana e senza tempo! Il libro è massacrato; Guernica si difende con la debolezza che *picchia* e *picchiano* anche i morti dei cimiteri bombardati; il cadavere di Pedro Rojas, col suo cucchiaino e il dito grande, è pieno di mondo; si ergono nella polvere il bifolco Ramón Collar e Ernesto Zúñiga nella sua pompa popolare e picaresca; come Lazzaro, il cadavere del caduto soltanto alla fine, esortato dalla Massa, s'alza e s'avvia a combattere ancora: è un balletto proletario e miracoloso, interamente saturo, da cui il poeta, come intellettuale, si sente escluso, e si vergogna davanti all'*uomo di Estremadura* che porta l'universo alla nuova misura di umanità. Partecipazione al dolore e immiserimento di sé, fino a un brivido (*escalofrío*) di pietà nello spirito e nelle ossa, che è la sensazione direi fisica del verso vallejiano, quasi insopportabile, anche esteticamente, tanto la lingua poetica è interamente inventata, solinga e assoluta.

Dubito sulla fortuna (specie in Italia) di Vallejo, proprio in questi tempi di politicizzazione diletantesca del dialogo tra varie fedi e ideologie, di cui egli fu profeta con ben altro spirito e innocenza di cuore. Non fu «poeta morale» come Brecht, né la sua «impazienza» e la sua «speranza» sono quelle di Brecht, ancorché il poeta bavarese sia l'unico da ascoltare dopo Vallejo, dopo quel 1937, nella stessa temperie cristiano-marxista di sapienza inerme, «insufficienza della poesia», «nostalgia del futuro» (prefazione di Fortini a *Poesie e canzoni*, Einaudi). Gli è che l'istanza eroica di Vallejo non è retorica momentanea, ma abolizione totale dell'ermetismo negativo di *Trilce*, di ogni «angoscia» e «nera bile» dell'intellettuale europeo, ancora ben vivo o morto, anche sotto la maschera dei suoi nuovi formalismi tecnicistici. Fare i conti con Vallejo: questo il «dovere poetico» delle nuove generazioni; ma non alla lettera, imitandone i miti, il che sarebbe assurdo e grottesco; c'è un punto dello studio di Paoli, dove l'«indianizzazione del mondo» ha significato equivoco: è l'anima precolombiana del *sora* e il pathos resistenziale del gandhismo; Vallejo aveva esaurito in sé, religiosamente e liricamente, tutte le risorse della debolezza e inermità evangeliche.

ORESTE MACRÌ

## LETTERATURA AMERICANA

### Un Cooper ritrovato

Di James Fenimore Cooper, forse perché si è parlato molto dando per scontati luoghi comuni e dannose superficialità, si è detto in realtà assai poco. La sua fama rimane impalpabile quanto può sembrare vasta; certo le mancano di recente serie e giustificate motivazioni. Cosicché l'amarezza che lo scrittore travagliò per buona parte della sua esistenza si giustifica forse ancor più oggi, a posteriori, di quanto non sembrasse cento anni or sono, quando la si attribuiva in genere agli umori di un uomo tanto ispido e risentito.

Per nostra fortuna il momento del ripensamento è giunto, trovando al lavoro uno studioso serio e agguerrito quale il Beard, il quale ci offre oggi un contributo di importanza risolutiva con la pubblicazione del secondo e del terzo volume della corrispondenza e delle carte dello scrittore (*The Letters and Journals of James Fenimore Cooper*, edited by James Franklin Beard, voll. III e IV, Harvard University Press, 1964). I primi due volumi avevano visto la luce nel '60, dandoci subito l'idea dell'impegno e della rara importanza dell'opera del Beard, e facendoci desiderare con ansia il seguito che ora è venuto, per non par-

lare della biografia cooperiana alla quale il professor Beard sta lavorando. La sua ricerca lo ha costretto a riscontri, a indagini, a vere e proprie cacce al manoscritto inimmaginabili per chi si trovi dinanzi la splendida edizione che li ha coronati; dobbiamo dire che ne valeva davvero la pena.

Il periodo di tempo coperto dai due nuovi volumi ha un richiamo tutto particolare per chi voglia riproporre il problema chiave del Cooper maturo, con le sue ambiguità e le sue non poche contraddizioni. Andiamo dal 1833 al 1839 nel terzo, e dal 1840 al 1844 (lo scrittore morì nel 1851) nel quarto: anni cruciali non soltanto per lui, naturalmente, e che vedono il consolidamento della democrazia di Jackson, i suoi travagli interni e le sue lotte contro nemici esterni, per non parlare della terribile crisi del 1837, il primo grande terremoto economico e finanziario della storia americana, che Cooper aveva a suo modo previsto nei due romanzi che proprio allora stava scrivendo (*Homeward Bound* e *Home As Found*, ma soprattutto il secondo) e che vennero pubblicati nel 1838. Ma ancora del '38 è il fondamentale libretto *The American Democrat*; due anni prima, con insuccesso clamoroso, Cooper aveva dato alle stampe il romanzo satirico *The Monikins*, nel quale affioravano le tesi ormai recisamente conservatrici che testimoniavano del suo caratteristico *rappel à l'ordre* politico. Non solo: nel '40 e nel '41 lo scrittore completava il suo memorabile ciclo di «Leather-Stocking» con *The Pathfinder* e *The Deerslayer*; nel '43 pubblicava forse il meno letto dei suoi libri, il singolarissimo e per molti versi sorprendente *pamphlet* che si intitola *The Autobiography of A Pocket-Handkerchief*, accingendosi alla monumentale trilogia dei cosiddetti *Littlepage Manuscripts*. Come ha rilevato acutamente Henry Nash Smith, che sta preparando un ampio studio sul capitalista come personaggio nella letteratura americana, Cooper abbandonava gradualmente il paesaggio favorito della frontiera e della marcia verso il West per affrontare la realtà scottante della nascente società industriale degli Stati Uniti.

Esiste una interna contraddizione nello sviluppo della problematica di Cooper? Si può davvero, e in che misura, parlare di una involuzione dello

scrittore, del suo avviarsi a una forma inevitabile di autodistruzione, secondo l'itinerario che più volte è stato tracciato non solo per Cooper, e che Hemingway con ironia soltanto apparente ha ripreso in alcune pagine famose di *Verdi colline d'Africa*? Intanto, proprio lo Smith faceva notare non molti anni or sono che fin dalle origini si coglie nell'arte di Cooper una «tensione» che potremmo lecitamente chiamare anche contraddizione, o, forse meglio, ambiguità, come ambiguità risulta parola chiave per aiutare a definire la posizione ideologica tanto di Hawthorne che di Melville (il quale ultimo, non lo si dimentichi, se ne servi nel sottotitolo esplicito di uno dei suoi libri più importanti). Scriveva lo Smith nel 1950, nel corso della sua esemplare prefazione a una edizione di *The Prairie* di Cooper pubblicata dall'editore Rinehart, che la tensione insita nello scrittore si articola sostanzialmente su due punti: il primo, per cui l'avanzata a occidente della frontiera agricola è un male, in quanto l'ascia del pioniere abbatte le foreste vergini, annullando la solitudine e il fascino della natura primitiva per sostituirvi la devastazione e gli equivoci della società civile, in una antinomia tra la natura, che è bene, e la civiltà, che è appunto male; il secondo, che la stessa avanzata è bene, giacché porta innanzi il progresso sociale e si pone quindi come una marcia positiva della civiltà verso nuovi stanziamenti e nuovi, positivi rapporti comunitari. Anche il Beard, curatore della corrispondenza e dei diari cooperiani di cui stiamo parlando, in una postilla all'edizione di *The Last of the Mohicans* pubblicata nella collana popolare dei «Signet Classics» nel 1962, non mancava di insistere sull'alternativa ambigua tra bene e male che si coglie persino nel più popolare e nel meno discusso dei romanzi di Cooper, poiché, egli scriveva, «l'uomo, come Cooper e tutti gli scrittori tragici lo considerano, è ambiguamente dotato». L'armonia apparente che sembra ristabilirsi alla fine del libro, aggiungeva il Beard, è in realtà diseguale e a frantumi; se, infatti, Mague e i suoi Hurons — realizzazione evidente del male — vengono distrutti, Cora e Uncas, e dunque il loro difficile amore, vengono distrutti essi pure, al punto che il lettore

accetta la inevitabilità della loro morte senza peraltro comprenderne la ragione. In verità di ragioni non ve ne sono: qui Cooper compie un passo indietro rispetto alle sue preferite fonti settecentesche (il Condorcet dell'*Esquisse*, per rimanere alla più nota e più ovvia) rimettendo in gioco le dottrine secondo cui l'evoluzione sociale, in termini di progresso, procede gradualmente una tappa dopo l'altra, e la civiltà raggiunge a grado a grado livelli sempre più alti e complessi.

L'ultima fase dell'opera di Cooper si salda alle precedenti, dunque, senza soprassalti e senza soluzione di continuità; egli stesso, nelle sue lettere e nei documenti privati, pone in rilievo il fatto che un romanzo come *Homeward Bound*, con la sua attenzione rivolta alla buona società di New York, alla borghesia americana, costituisce in realtà il seguito dei *Pioneers*. Ma, alla vigilia di tale fase, e dunque degli anni coperti dal secondo e terzo volume della corrispondenza presentati ora dal Beard, sta un risolutivo viaggio in Europa. Il Beard rammenta che, quando nel 1826 Cooper era partito da New York manifestando il desiderio di rimanere all'estero cinque anni, gli era stato detto: «Non tornerete mai». E rifacendosi all'aneddoto, Cooper replicava polemicamente nel 1837 nei *Gleanings from Europe*: «È stato un falso profeta; io sono tornato!». Ma in effetti egli era tornato diverso. Per seguire ancora il Beard, egli si era abituato in Europa, fosse pure l'Europa monarchica conosciuta in Francia e in Inghilterra, «a un grado di libertà personale e intellettuale che i suoi concittadini, ad onta delle loro istituzioni repubblicane, potevano a malapena concepire. Egli sentì tutta la forza del paradosso». Per converso, nella democratica America di Jackson, ben diversa da quella che egli aveva lasciato, pareva un controsenso pretendere di godere di uno *status* al quale già aveva ambito il padre: quello, cioè, del gentiluomo di campagna, il cui simbolo è la casa, la dimora borghese costruita senza economie e di gusto solidamente passatista, e che conduce una vita in cui manca l'urgenza pragmatica tipicamente americana del produrre, del darsi da fare, mentre gli è lecito invece concedersi lunghi e goduti *loisirs*.

Che molte cose siano mutate in America durante la sua assenza, Cooper lo sperimenta così di persona, ai danni appunto di quel simbolo della sua ritrovata condizione — dopo tanti e dolorosi travagli — che è la dimora di Cooperstown, il possedimento che porta il suo nome e dove il padre aveva investito i propri averi. Le autorità della vicina Otsego rivendicano il possesso di alcune parti che giudicano di pubblico interesse; pescatori e cacciatori invadono le terre di Cooper senza essere perseguiti; lo scrittore è vittima a suo giudizio, come scrive il 16 agosto 1837, di «una procedura indegna ed illegale». Non così egli aveva inteso la funzione della democrazia: si comprende che egli risalga facilmente dal caso personale ai grandi problemi allora sul tappeto. Gli americani, nella loro concezione pragmatica dei rapporti umani, dimenticano i «principi» nel nome delle «cose». Bisogna esser vissuti a lungo all'estero, egli scriveva a Micah Sterling nel 1834, per capire quanto l'America non sappia tenere il passo con le proprie fortune. «In Europa l'opinione precede i fatti, in America i fatti precedono l'opinione». Si pensi a quel che Cooper scrive nell'*American Democrat* quando si domanda che diritto un democratico abbia di rivendicarsi tale se egli «tollererà di lasciarsi imporre quelle consuetudini sulle quali né la legge né la morale hanno diritto di imporsi», mentre invece «riconoscendo il diritto di tutti a partecipare del potere... manterrà orgogliosamente la propria indipendenza rispetto al dominio del volgo», mostrando «la stessa virile fierezza che lo indurrebbe a deporre un despota regio e che lo indurrà a resistere a un tiranno espresso dal volgo» (aggiriamo così la difficoltà di tradurre il termine *vulgar*).

Cooper si illude di essere rimasto un buon democratico, nel senso che le istituzioni del suo paese gli sembrano le migliori e tali da fornire le più ampie opportunità; le idee espresse anni prima in *Notions of the Americans* non sono mutate. Egli critica l'Inghilterra; della Francia scrive, in una lettera del dicembre 1834, che «è ansiosa di avere, al tempo stesso, un governo monarchico e la pretesa di un governo libero». Ma gli sembra che la classe politica americana tradisca ormai i principi

stessi della costituzione. « Non mi importa un fico secco » ha scritto nell'ottobre dello stesso 1834, « di Jackson, di Van Buren o di chiunque altro, detesto la politica dei partiti, non ho né ho mai avuto la minima inclinazione a cariche politiche... *Au reste*, sono un democratico — non un democratico di partito, ma un democratico vero — con la convinzione che è la miglior forma di governo per tutti i paesi che sono sufficientemente illuminati da sostenerla ». Senonché la democrazia americana sta avviandosi a una forma di abuso di potere; così nel marzo 1835 scriverà: « È un principio della natura umana che il potere venga deviato dai suoi veri scopi. È anche una verità assai ovvia legata a questo fatto che dove risiede il maggior potere, là dobbiamo cercare il maggiore abuso di potere... Abbiamo di fronte a noi l'effetto disonorevole e deplorabile della irresponsabilità legislativa, nella condizione indifesa del paese che è, in questo momento, della più assoluta gravità ».

Tale l'aspetto della democrazia americana al vertice, secondo Cooper; un vertice che non sa resistere alle pressioni che vengono dalla base e che rischia di portare il paese alla progressiva frantumazione. Ma vi è un altro aspetto che disgusta Cooper, e va ricercato nella rapida scalata al potere economico che i gruppi finanziari ed economici stanno compiendo. Già lo fece notare Lewis Leary nella prefazione della ristampa di *Home As Found* pubblicata nel 1961, aggiungendo che Cooper continuava a ritenere che il nucleo e la forza della democrazia americana risiedesse nella sua popolazione rurale. I governi fondati sul commercio — e nel termine si comprendeva allora anche l'industria o la finanza — sono sfociati sempre nell'aristocrazia e nella tirannia, aveva dichiarato Cooper in *The Monikins*. Un pericolo simile, in ossequio alle premesse federalistiche secondo le quali si era formato, egli lo vedeva ormai alle porte, né era il solo a pensarla in quei termini. Singolarmente, egli finiva per richiamarsi da un lato agli anatemi puritani contro l'affarismo e il culto del danaro e agli ideali agrari dei teorici del Sud. Ma, va aggiunto, nelle sue allarmate previsioni Cooper

significativamente anticipa o tende la mano al Tocqueville della *Démocratie en Amérique*, apparso, come si sa, tra il '35 e il '40.

In questo senso Cooper appare coerente con se stesso, ma si comprende pure che paia sorpassato a molti suoi contemporanei. Nel momento stesso in cui Balzac lo recensisce con entusiasmo in Europa, la fortuna dello scrittore declina in America, ed egli si trova coinvolto in polemiche senza fine. Molta stampa interessata lo attacca; egli si ingolfa in dispute giudiziarie interminabili, rimanendone assillato e angosciato sino alla mania, come confermano decine di lettere, di messe a punto, di rivendicazioni. Anche qui, però, Cooper si sposta dalle disavventure personali a una serie di considerazioni più ampie e generali, che rivelano l'acutezza di parecchie diagnosi. Scorrendo i disconoscimenti di paternità spesso oziosi che si incontrano, quando Cooper insiste nel negare alcun legame diretto tra i suoi personaggi e se stesso e la propria famiglia, il lettore deve intendere quanto gli stesse a cuore difendere non tanto la propria reputazione, ma il significato oggettivo della sua opera, il suo tentativo di scrivere avendo a mente soprattutto gli universali. Non solo: Cooper ci appare come uno dei primi, se non il primo, a mettere in luce la condizione equivoca dell'intellettuale americano, costretto a divenire merce o strumento in una gretta società degli affari. E se si dimentica il margine di risentimento personale che lo induce alla denuncia, non si può fare a meno di constatare con quanta precisione e quanta risolutezza egli colpisca il bersaglio.

« Ho perso molto del mio interesse per il paese », scrive il 6 febbraio 1841, « anche se auguro ogni bene ai suoi artisti. Essi hanno relativamente più meriti di ogni altra classe della società americana, mentre ottengono i minori riconoscimenti ». E pochi mesi più tardi, nel novembre: « Questo è l'unico paese in cui ho scoperto che essere uno scrittore è di sicuro uno svantaggio personale... ». Ancor più drammaticamente Cooper si esprimerà in una lettera al romanziere del Sud — e in certo modo suo discepolo — William Gilmore Simms scritta nel gennaio del 1844: « Certo, se io fossi giovane o mi trasferirei in una parte del mondo

in cui la letteratura ha qualche diritto ed è onorata, o getterei addirittura la penna. Questa non è certo una nazione adatta per impegnarsi in alcuna intrapresa nella quale non si venga sostenuti dalla massa, e meno di tutte in alcuna intrapresa intellettuale... Se avessi anche soltanto dieci anni di meno, me ne andrei in Europa sull'istante... ».

Documento, questo, davvero significativo, solo che si pensi alla scelta che, alcuni decenni più tardi, Henry James doveva fare, nel solco proprio di una simile, aspra premessa. Non meno rivelatrici le puntate di Cooper contro la fortuna di ciò che oggi si chiamerebbe cultura di massa o letteratura industriale. In una lettera a Richard Henry Dana, uno degli scrittori minori più notevoli del tempo, Cooper scriveva nell'ottobre del '41: « Che la vostra letteratura non renda, è abbastanza naturale... La Bibbia sarebbe un fallimento totale, con tutta la sua saggezza e la sua poesia, se non fosse per il sentimento religioso... Solo il piacere governa l'oro, e quanto pochi trovano piacere in una cosa che istruisca! Provate non i libri umoristici ».

Il travaglio degli ultimi anni di Cooper non va dunque ascritto soltanto agli umori personali, quelli che lo inducevano a portare in tribunale i suoi avversari veri o supposti e a confidare agli

amici il proprio disappunto. La raccolta del Beard va giudicata a questo proposito davvero illuminante. Purtroppo, Cooper tace sui problemi di fondo che dovrebbero interessare lo scrittore: questioni di struttura, di gusti letterari, di linguaggio narrativo, che qui si cercherebbero invano, discussi o anche soltanto introdotti. Ma noi tocchiamo con mano una limitazione di fondo dello scrittore, e non ne proviamo meraviglia. La sperimentazione non rientrava nei suoi programmi; da questo punto di vista il suo ciclo si era ormai chiuso da tempo, e ritornano alla mente le *boundaries* cattive ma non certo infondate di Mark Twain sulle « offese letterarie » di James Fenimore Cooper.

Eppure, il materiale riprodotto e in molti casi letteralmente dissotterrato dal Beard ci restituisce in una prospettiva più ricca e completa il dramma sofferto e autentico di uno dei primi scrittori davvero americani. Con documenti del genere, che correggono molte distorsioni e gettano luce nuova su ampie zone d'ombra, sarà possibile lavorare meglio d'ora innanzi e dissipare vari equivoci. Questo Cooper ritrovato ci aiuta a ridiscutere e ci invita a riscrivere tutto un capitolo essenziale della cultura americana del secolo scorso.

CLAUDIO GORLIER

## ARTI FIGURATIVE

### La Genesis delle porte di Manzù

Sarà un segno del tempo (ma dei più vitali, da approfondire e chiarire) che le due maggiori opere d'arte ispirate dal Cristianesimo apparse in Italia nel 1964, siano dovute ad artisti ideologicamente eterodossi: dico la porta di S. Pietro di Manzù e il « Vangelo secondo Matteo » di Pasolini.

In entrambe un inestricabile nodo spirituale lega umanità e religiosità, senso della vita e sentimento della morte; in entrambe, da un lato la violenza poetica e l'ansia verso il divino sono state scambiate per misticismo, dall'altro l'adesione diretta

alla realtà e l'amore doloroso, profondo per l'uomo sono stati scambiati per laicismo. E ci potranno forse essere, miracolosamente conviventi, frammenti di misticismo, brani di laicismo; ma più c'è in esse una grandiosa coscienza della sostanza spirituale e morale dell'animo umano, e il senso quasi carnale del dolore nell'esistenza, e la proclamazione di una necessità quotidiana ed eterna di lotta contro la sopraffazione, la violenza, il fari-seismo. Non è un caso che entrambe siano state create nel nome di Giovanni XXIII.

È stato proprio negli anni di pontificato di Giovanni XXIII, tra il '59 e il '63, che Giacomo

Manzù ha ripreso con nuovo fervore il lavoro per la creazione della porta di S. Pietro, già commissionatagli fin dal 1952. E la Biennale di Venezia ha documentato le fasi interne di tale lavoro, esponendo, in una mostra eccezionale, tutti i bozzetti preparatori scolpiti dall'artista in quegli anni.

Si vede così come la porta sia nata da un'onda di ispirazione che ha sconvolto le idee precedenti e ha tenuto il lavoro dell'artista in uno stato di ininterrotta tensione.

È invece in alcune idee più antiche che si può riconoscere il primo manifestarsi di quella fantasia e di quell'ispirazione, dispiegate poi con tanta sublime sicurezza sui battenti della porta: le due « Crocifissioni » del 1939 indicano, nella storia di Manzù, il punto in cui la ricerca formale e luministica, il nitore delle superfici imbibite di luce, la vita privata dei ritratti, si trasformano nella palpazione drammatica dello stiacciato, nella pietà umana dei corpi, nel sentimento universale del sacrificio e della morte. In questo punto comincia quella meditazione che, ora manifesta nelle opere era latente per sotterranei percorsi, prenderà nuova accensione, sotto lo stimolo di nuovi pensieri, nei quattro anni di lavoro per la porta. Era allora un dialogo drammatico con i tempi, una protesta morale, così intensi e provocanti da non poter avere corso pubblico; anche oggi sul bronzo luminoso della porta Manzù iscrive un dialogo drammatico con i tempi, ancora lancia una protesta morale, ma così maturi e sublimati e purificati da scorie emotive ora, da poter essere eretti davanti agli occhi di tutti.

È una strada, questa che dalle piccole lastre del '39 porta ai grandi pannelli del '63, tutta segnata di opere bellissime: la « Deposizione con cardinale » del 1941, la « Crocifissione » del 1941 con una scena di violenza che potrebbe essere già una morte di Abele, la « Deposizione con prelato » del 1942 e la « Crocifissione » col soldato tedesco come aguzzino del 1942; ancora una « Crocifissione » nel '49 e una « Deposizione » nel '51, fino alla scena di « Morte del partigiano » nel 1956. E che sia la strada giusta, dico quella che conduce alla porta, è dimostrato dai primi bozzetti, ideati nel 1947, che, per essere fuori da questa linea,

infittiti di figure, squisitamente decorativi, spazialmente inerti, non hanno potuto costituirsi in stimolo sufficiente alla loro traduzione nel grande formato definitivo.

Ecco invece, tra il '60 e il '61, sul filo di quella ispirazione, sotto l'impulso di avvenimenti emozionanti, la nuova grandiosa concezione della porta: e anzitutto la geniale invenzione del tema unico che scorre da un pannello all'altro, ed è il più emozionante e vivo che un uomo moderno possa concepire: il tema della morte; poi la creazione di una spazialità interna alla porta stessa per cui, come dice assai bene Brandi, essa « non è più diaframma: è la soglia, nella sua autonoma figuratività e come simbolo, di un altro mondo »; infine la nuova agitazione formale che drammatizza, con una forza espressiva che conosce pochi altri esempi nella scultura moderna, lo stile di Manzù.

Il lavoro ha inizio in tono pacato nel 1960 con i due bassorilievi dei simboli eucaristici: i tralci di vite e le spighe di frumento, condotti con fortissima icasticità ed evidenza naturalistica, grandi mazzi appesi ed abbandonati. Continua nel 1961, ancora sul tono pacificato dell'avvio, con i due bozzetti della « Morte di Abramo » (che però non apparirà nella porta) e di « Gregorio VII », in cui la morte è solo un trapasso misterioso e pacato, un addormentarsi appena doloroso. Ma nell'anno successivo, 1962, cresce la fiamma violenta della ispirazione, comincia ad agitarsi la drammaticità del tema: appaiono i primi bozzetti dei due pannelli maggiori, la « Morte di Maria » e la « Morte di Cristo ». Tutto risolto il primo nell'accartocciarsi drammatico dei panni che definiscono le figure portate da un vento non più terreno; frantumato il secondo nella forma indefinita, carica di una umana dolorosa gravezza, un'immagine, tra le più tragiche e commoventi della scultura di oggi. La foga del lavoro raggiunge il suo culmine nell'anno '63: atti di furore, crudeltà, degradazione e miseria dell'uomo nella « Morte di Abele », « Morte di Stefano », « Morte per violenza »; poi la pausa sublime della « Morte di Giovanni XXIII » che è una morte nella pace;

e infine le invenzioni straordinarie, pungenti di mistero e di realtà, della « Morte nello spazio » e « Morte sulla terra ».

Il progredire dell'ispirazione, il risponderci degli episodi, il crearsi sempre più approfondito dell'immagine, che si possono così bene seguire nella mostra di Venezia, andranno poi a placarsi in un'armonia tutta unita, a coagularsi nella grande emozione poetica che brilla ora incontaminata nello splendore della porta.

## I sessant'anni della pittura fauve

Cade quest'anno il sessantesimo anniversario del Salon d'Automne nel quale apparve la sala famosa dei Fauves. Ma tutto il 1905 fu determinante per lo sviluppo di quel movimento che sta alle origini dell'arte contemporanea. E non è male cominciare le cronache artistiche di questo 1965 con un ricordo che forse non è solo di rievocazione artistica ma può contenere rapporti con una situazione molto attuale.

Leggiamo intanto una pagina di Hofmannsthal, tratta dalla lettera stupenda su « I Colori »; mi sembra molto adatta per entrare subito nel vivo della questione Fauves:

« Hai mai sentito il nome di Rama Krishna? Non importa. Era un bramano, un penitente, uno dei grandi santi indiani, uno degli ultimi, perché è morto solo intorno all'ottanta, e quando arrivai in Asia il suo nome era ancora vivo dappertutto. So varie cose della sua vita, ma nulla che mi tocchi più del breve racconto di come avvenne la sua illuminazione, o il suo risveglio, l'avvenimento insomma che lo separò dagli altri uomini e ne fece un santo. Non fu che questo; se ne andava per i campi, ragazzo di sedici anni, e alzò lo sguardo al cielo e vide uno stormo di aironi bianchi attraversare il cielo a grande altezza e non altro che questo, non altro che il bianco di quelle ali vive sul cielo azzurro, non altro che questi due colori l'uno contro l'altro, questa cosa eterna e senza nome, penetrò in quell'attimo nella sua anima e sciolse quanto era legato, e legò quanto era sciolto, così che cadde come morto,

e quando si rialzò non era più lo stesso uomo che era stramazato ».

Hoffmansthal continua poco dopo: « Perché i colori sono un linguaggio in cui si concede l'ineffabile, l'eterno, il prodigioso, un linguaggio più elevato dei suoni perché prorompe di colpo dalla muta esistenza come una fiamma d'eterno e ci rinnova l'anima ». Hofmannsthal era entrato per caso in una galleria dove erano esposti quadri di Van Gogh e aveva avuto questa folgorante illuminazione sul significato dei colori; nell'anno 1907; lo stesso che vedeva giungere al suo culmine la forza creatrice e la notorietà dei Fauves. Non so se i Fauves fossero arrivati a una coscienza così approfondita, da diventare quasi mistica, di ciò che i loro accordi di colori puri potevano esprimere (« due colori l'uno contro l'altro, questa cosa eterna e senza nome »); ma è certo che il senso vero della loro novità stava proprio nel caricare il colore in sé di un significato e di una espressività, che potevano solamente modificarsi sul variare degli accordi e delle reciproche influenze cromatiche e di tono.

Come non ricordare anche il « petit pan de mur jaune » di Proust? Ma Ver Meer era troppo sublime e distaccato. Van Gogh invece stava alla origine anche delle loro scoperte: i suoi cieli rutilanti come girandole colorate, il suo naturalismo panico, il suo modo di costruire con tocchi ravvicinati di colore imbibito di luce nella purezza del tono, fino ad arrivare a quello straordinario « Quatorze Juillet » della collezione Hahnloser, che è un quadro già fauve nel 1886. Continuava con lui quella « liberazione del colore » iniziata poco prima dagli Impressionisti e, iniziata allo stesso modo, continuava a prendere valore e realtà la parte viva, immediata, istintiva della coscienza, che si riversava nell'opera in un contatto bruciante e diretto. Tutte cose che i Fauves portarono ad una estrema e completa definizione, facendone anzi lo scopo esclusivo del loro lavoro, caricandole cioè di significati totali, assoluti, abbraccianti il giro intero della vita.

Si rifacevano anche a Gauguin e al neo-impressionismo di Seurat e Signac.

Gauguin aveva scritto: « In natura non ci sono

buchi. Tutti i toni, anche i più violenti, si fondono in essa con invariabile armonia. I buchi si trovano nei quadri. Sono i valori che distruggono l'armonia dei toni con l'introduzione di elementi estranei al colore e derivanti dal chiaroscuro». Di Gauguin i Fauves ritenevano solo questi insegnamenti un po' a latere o, dalle opere, l'uso dei colori in zone omogenee e appiattite; ma restavano sospettosi e guardinghi di fronte al suo formalismo, al suo decadentismo «fin de siècle».

Fu invece fondamentale l'esperienza divisionista e la teorizzazione che Signac ne fece nel suo prezioso libretto: «D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme». Questa esperienza infatti era sulla linea maestra che portava fino ai Fauves, era cioè un normale sviluppo di quella impressionista: la soppressione degli impasti di toni, delle velature e dei contrasti di colori luminosi, l'uso della divisione dei colori puri e della loro rifusione ottica, per cui lo spazio veniva creato coi soli mezzi cromatici.

I Fauves usufruirono, volta per volta, di tutti questi elementi, di queste invenzioni, le sfruttarono come giustificazione del loro nuovo modo di impostare la visione; ma fu solo una giustificazione di partenza, una spinta, un avvio che doveva essere ben presto superato; perché nessuno dei modi di visione nominati, nell'essere, anche, in profondità, concezione del reale, soddisfa le loro esigenze nuovissime: né la dispersione e molteplicità fenomenica allargata a disfare le cose degli Impressionisti, né l'elemento psichico pre-espressionistico che è in Van Gogh, né il sintetismo decorativo di Gauguin, né la rigidità precostituita e bloccata dei divisionisti. I Fauves hanno un concetto dinamico del reale, lo vedono come un immenso flusso di materia vitale che evolve, fiammeggia nella luce e si consuma, e tentano di ordinarne le apparenze, di fissarle in immagine senza nulla togliervi di quello slancio, di quella forza che lo agita; allora sotto lo splendore bruciante dell'immagine, sotto la sua carica emotiva e provocante, si avverte una durata temporale, sotto la caotica tessitura della pennellata un ordine profondo, umano. Matisse, «questo Averroè del puro cromatismo», come l'ha chiamato

Longhi, impersona meglio di ogni altro una simile capacità creativa totale; sa comporre nel calmo ordine della verità il lirismo impulsivo e profondo dei suoi sentimenti. «La cosa a cui tendo soprattutto è l'espressione» egli scrive, e spiega poi «l'espressione per me non sta nella passione che si sprigiona da un volto o che si afferma in un movimento violento. Essa è in tutta la disposizione del quadro; il posto occupato dai corpi, i vuoti che sono intorno ad essi, le proporzioni, ognuna di queste cose ha la sua parte». Dichiarazioni ben precise per la definizione di un nuovo processo conoscitivo. Vi si nomina, e con quale rispetto, l'espressione; ma ne risulta quasi che la poetica di Matisse, e, per lui, dei Fauves sia opposta a quella dell'Espressionismo; almeno nella sua configurazione più tipica, che è la tedesca; per quanto l'Espressionismo inizi con l'attività di quel gruppo «Die Brücke», che fa proprie, e negli stessi anni, molte delle nuove esigenze e scoperte sull'uso del colore dei Fauves. Ma gli espressionisti avevano altri scopi, volevano esprimere la esasperata umanità che sconvolgeva le loro coscienze, sottoponevano il colore all'espressione di fatti psicologici, atavici, esistenziali; l'uomo più uomo nel dolore; reagivano all'Impressionismo.

Mentre in fondo è su una misura classica che respirano le immagini splendidi di Matisse; non tanto da farne, come è stato detto, il Valéry della pittura; ma nel senso più vivo della chiarezza intellettuale, della felicità espressiva, della vita in armonia col mondo.

Insomma anche i Fauves hanno una regola; ma non corregge l'emozione, anzi la esalta. Ecco ciò che li divide, per l'altra parte, dai Cubisti; con molte cose che da questa discendono. Avevano, insieme, cioè ognuno per proprio conto ma con uniformità di intenti, compiuto un atto di una novità e un coraggio senza precedenti; avevano distrutto lo spazio prospettico. Ma non vi sostituirono la stessa cosa: i Fauves uno spazio emotivo, se così può dirsi, cioè che conserva la dimensione umana dell'emozione, creato dal colore; i Cubisti uno spazio intellettuale, mentale, razionalistico, creato dai volumi e dai piani, cioè dalla forma. Una volta Matisse a chi gli chiedeva una

definizione del fauvisme rispose: « è quando c'è del rosso ». Non si potrebbe formare una battuta corrispondente per il Cubismo in generale; ma anche per quello analitico, che fu dei primi anni inventivi ed eroici, dire che è quando ci sono dei grigi e dei bruni, va bene solo a metà. Per quanto in seguito il Cubismo cambiò tono e forse guardò alle prime opere dei Fauves per ravvivare di croma luminoso la sua troppo monastica astinenza.

Ma vediamo un po' più da vicino i motivi della loro pittura. Il colore, si è detto, è al centro delle loro preoccupazioni, e splende nella sua purezza, liberato da ogni costrizione, da ogni schema che lo ponga gerarchicamente al servizio della linea e del volume. Esso più esprime quanto più si carica di luce, quanto più intense sono le sue qualità di tono; espressivo in se stesso e nelle modificazioni che subisce in rapporto agli altri toni. Tutto il quadro è basato su questi rapporti, che non sono però precostituiti su regole scientifiche, ma nascono nel momento che nasce l'opera, in piena libertà di contrasto, svolti dall'emozione-immaginazione, e nel loro insieme danno il significato totale dell'opera; non solo però il prodotto dell'attività creativa di sentimento e fantasia, ma una interpretazione dell'incessante evolversi e mutare della vita, un lirico tentativo di umanizzare i fenomeni.

Le forme sono semplificate, sintetizzate, ronzano nella luce.

Lo spazio non è più visto in profondità illusionistica, ma suggerito, sentito in emozione diretta, per le facoltà costruttive dei toni nella reciproca interazione.

La superficie iridata di un quadro fauve diventa così misteriosa come un oggetto barbarico e appiattita e splendente come un mosaico bizantino.

Vi sono abolite le velature, i toni locali; è abolito il chiaroscuro, sono scomparse le ombre. Gli occhi insonni dei Fauves restano aperti sul meriggio ardente del mondo.

Per pochi anni, in verità: quanti vanno da quell'estate del 1904 quando a Saint-Tropez Matisse dipinge in compagnia di Signac e a Chatou Derain, di ritorno dal servizio militare, incontra Vlaminck, fino all'autunno del 1908, che i quadri di « cubi » di Picasso e di Braque cominciano ad entusiasmare i giovani. Ma i profitti che l'arte contemporanea, fino ad oggi, ha fatto di questi anni, sono stati, nell'insieme, molto grandi. La scoperta delle possibilità espressive del colore, la libertà lasciata al flusso istintivo dell'emozione, allo slancio vitale, hanno aperto vie seguite, di poi, fino al punto estremo in cui si potevano sperdere nel caos della foresta vergine. Sempre, in seguito, quando il destino della pittura ha battuto sul lato della liricità, dell'abbandono emotivo, dell'immediatezza espressiva, della fantasia cromatica, l'opera creata dai Fauves è ritornata ad aprirsi, a crescere, a dare stimoli e frutti.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *Festa grande d'aprile*

*Festa grande d'aprile*, come ha modo di ricordare il suo autore Franco Antonicelli, è e vuole essere, più che uno spettacolo teatrale, un testo da leggere o da recitare in forma di « oratorio », un discorso, letterariamente compiuto, su fatti, uomini e cose memorabili della nostra storia recente. Viene in mente naturalmente *La romagnola* di

L. Squarzina, ma la costruzione del testo di Antonicelli è più rigorosa, la chiarezza espressiva consegue la chiarezza ideologica e giunge ad una complessità rara che diparte dalla estrema semplicità della situazione drammatica.

Costruita a più voci, *Festa grande d'aprile* si avvale della tecnica del montaggio: impiega frammenti di discorsi, brani di lettere di condannati a morte, canti popolari, in una struttura unitaria,

in un equilibrio compositivo di ampio respiro, con una scrittura fitta, razionale, volutamente semplice. La voce di Matteotti che denuncia alta nel Parlamento le violenze, gli attentati alla libertà, gli arbitri protetti del fascismo è terribile monito, inizio della Resistenza, di quel vivere civile che, attraverso una serie di testimonianze, ci condurrà alla liberazione, *fiesta grande d'aprile*. L'oratore — personaggio-coro di questa rappresentazione nel quale si identifica lo stesso autore — è la coscienza ricordante, il mentore che vuol rivedere le giornate amare che hanno preceduto la festa, facendo un riepilogo della storia vissuta. I ricordi non vogliono essere momenti di una maturazione; piuttosto danno del tempo una testimonianza particolare. Per quanto totale la rappresentazione riflette una storia anche personale, la conoscenza di un'età che esemplifica le proprie ragioni e le ragioni degli altri, sempre nella visione di fatti e cose che si sono — assieme — vissute.

Ricco di fermenti, il testo di *Fiesta grande d'aprile* nonostante gli apporti, le felici contaminazioni, è confessione-letteraria, rivissuta nella memoria con echi e dilatazioni dense di passione e di sdegno ma anche di consapevole serenità. La struttura didascalica congiunge violenza a comprensione, partecipazione a distacco giungendo all'epica attraverso una narrazione semplice e lineare. Gramsci, Gobetti, De Bosis: sono tre atteggiamenti rivissuti dall'autore in brevi sequenze, dimensionati nel loro significato quasi a sottolineare, nelle variazioni, l'importanza di essere stati consapevoli. Apparentemente rotta in più quadri, l'orazione di Antonicelli muove in un arco unitario. La consapevolezza si afferma dall'interno, dalla continua esigenza di cercare negli avvenimenti la presenza di una ragione. Il ricordo di Antonicelli pone a fuoco avvenimenti esemplari ed altri banali come il gruppo dei giovani snob che cantano ritornelli antifascisti, ridendo e scherzando la loro piccola congiura. Sono trastulli e come tali vengono registrati. « Chi mai ha ucciso il toro, ridendo delle sue corna al di là dello steccato? » si chiede l'oratore.

*La trincea d'Aragona* ci ricorda che la guerra di Resistenza è già in atto; che la difesa della libertà

si combatte, che la notte d'Europa è appena cominciata. « Oggi in Spagna, domani in Italia ». Il primo tempo della rappresentazione Antonicelli lo conclude a Torino nel 1943, tra gli operai in sciopero. Il « tempo della cimice » è finito. Parri aveva detto davanti al tribunale di Savona il 9 settembre 1927: « Perché questa buia parentesi sia chiusa ed espiata, occorre che l'esperimento fascista, percorso tutto l'arco del suo sviluppo secondo la logica del suo impulso e del suo peso, abbia maturato nella coscienza del popolo tutti i suoi frutti amari e salutari, restituendogli ansiosa sete dei beni perduti, ferma volontà di riconquista e ferma volontà di difesa. Secondo Risorgimento di popolo — non più di sole avanguardie — che solo potrà riallacciare il passato all'avvenire ». E così è stato. *L'età dell'uomo* si apre dopo l'8 settembre con il risveglio della coscienza: « Uomini vi amavo, vegliate! » ha detto Fučík ucciso nel carcere di Praga dai nazisti: e proprio in quel giorno il risveglio comincia in tutta l'Europa. Comincia la guerra partigiana: ciascuno con le sue origini, con le sue tradizioni, con i suoi convincimenti si ritrova unito a combattere. L'organizzazione si forma, il CLN muove i suoi uomini, tesse i partiti, conquista la Liberazione. « L'inverno è stato troppo lungo ma la grande festa di aprile è ugualmente arrivata ». Qui termina l'azione. Il ricordo diviene presente, il discorso di Antonicelli d'ora in avanti sarà il nostro discorso.

Il testo nasce da precise testimonianze e si impone per rigore dialettico e senso storicistico nel riguardare uomini e fatti. Lo spettacolo che il Teatro Stabile di Bologna ha presentato in prima a Torino ne ha mantenuto il carattere unitario, nonostante gli adattamenti, i tagli, le sovrapposizioni. La regia di Maurizio Scaparro non si è sovrapposta al testo, ha preferito eludere i problemi di interpretazione, esemplificando le scene in un tessuto che può aiutare una lettura scenica popolare. È spiaciuto il modo con cui *L'oratore* è stato rappresentato (interprete Carlo Hintermann) moderno speaker invece che oratore di classica rimembranza, partecipe evocatore di avvenimenti nei quali s'è vissuti. La parte più convincente dello spettacolo è sembrata la parte can-

tata. Di tono bello, francamente autentico sono apparse sopra tutte la «canta» del compianto popolare che ricorda il pensiero di Matteotti (l'idea che era in me non morirà) e le note festose e consapevoli di *Festa grande d'aprile*, cantate entrambe da Franca Tamantini con rigore di stile e moderna partecipazione.

### *Oh! che bella guerra!*

L'inserimento di motivi musicali — canzoni, ballate — nel contesto drammatico si rinviene piuttosto frequentemente nello spettacolo contemporaneo. Ma la proposta che Joan Littlewood, Charles Chilton e Jerome Kilty hanno fatto allo spettatore italiano con *Oh! che bella guerra!* (presentato dalla compagnia Morelli-Stoppa) va oltre questa sperimentazione di innesti variati; l'opera è costruita, realizzata, impostata secondo la tradizione dello spettacolo musicale, tradotta figurativamente con rigore, con sobrietà espressiva.

Gli elementi musicali, le pantomime, i recitativi si snodano in un complesso scenico che deriva direttamente dalla antica rivista, senza operare quella *contaminatio* che altri testi propongono ai fini di raggiungere una maggiore efficacia popolare, una verità espressiva più immediata. *Oh! che bella guerra!* respinge il segno del canto e del ballo come elemento di suggestione popolare o di maggiore presa emotiva; piuttosto sembra avvalersene come indicazione di una stilizzazione capace di visualizzare idee e concetti, superando le esigenze di una commozione partecipativa e affidando le soluzioni spettacolari a quel distacco necessario ad uno spettacolo moderno che voglia tradurre, in termini validi scenicamente, una polemica determinante. Né l'introduzione di antiche canzoni del fronte, come filo conduttore delle varie scene, ha di per sé un significato popolare — nel senso esteriore della parola — visto che molti motivi riscoperti da Charles Chilton nel vasto repertorio inglese, hanno oramai perduto il segno di facile discorsività ed hanno acquistato il carattere di una preziosa riscoperta filologica.

Tutto lo spettacolo di *Oh! che bella guerra!* ap-

pare guidato da una ricerca di stilizzazione, non rotta nemmeno nelle buffe macchiette suggerite all'attore-pierrot, da un acre antimilitarismo, da una satira puntuale ed amara. Diremmo che il tono della amarezza è prevalente in questo spettacolo, dove il dato drammatico è fornito da diapositive in bianco e nero ferocemente documentarie e allucinanti nell'ossessivo richiamo alla guerra 1914-1918. La forma prescelta per lo spettacolo è il cabaret, il pretesto visivo è questa pantomima continua ed assurda centrata tra il riso e il pianto, tra il divertimento e la tragedia. Scrive Chilton: «Nel 1958 ero in vacanza in Francia: su richiesta di mia nonna visitai Arras per fotografare la tomba di mio padre che era caduto su quel fronte nel 1918. Non avevo la minima idea che vi fossero tanti cimiteri di guerra ad Arras e nella zona circostante. Quando alla fine trovai il segno ufficiale di riconoscimento di mio padre doveti constatare che non si trattava di una tomba ma che il suo nome era inciso su un muro insieme ad altri 35.942 ufficiali e soldati delle Forze Armate dell'Impero Britannico che erano caduti nella battaglia di Arras e che non ebbero una tomba conosciuta.

«Che cosa era avvenuto possibilmente ad un uomo che rendeva impossibile la sua sepoltura? Quale orrore avvenne che rese impossibile la sepoltura di 35.942 uomini in uno spazio relativamente così ristretto? La ricerca di una risposta a questa domanda ha condotto alla realizzazione di questa produzione, nella sincera speranza che un epitaffio di questo genere non abbia mai più ad essere scritto su una tomba di un uomo».

Il pacifismo di *Oh! che bella guerra!* va dritto alla radice delle cose: «Ditemi chi trae profitto dalla guerra e vi dirò come fermarla»; la frase di Henry Ford campeggia sulla scena in un contrasto evidente con la falsa allegrezza delle persone che ballano. Gli interpreti, tutti vestiti da pierrot, ripetono, sullo sfondo scuro, il colore delle fotografie e costruiscono, nello spazio finito del palcoscenico, un universo assurdo come assurdo è il mondo che si autodistrugge nella guerra.

L'assenza di personaggi non sostituiti, come è

evidente, dalle varie macchiette (ma la figura di quell'ufficiale che parla solo emettendo suoni gutturali è incisiva ed efficace) consegue sbandamenti e vuoti nel tessuto spettacolare ed un senso di non compiuta adesione, di non raggiunta chiarezza linguistica. Naturalmente questi difetti li abbiamo riscontrati nell'edizione italiana (curata sempre dagli stessi autori e registi) peraltro assai attenta a mantenere il rigore di una stilizzazione nelle scene danzate e nel tratteggiare le patetiche, aspre, intelligenti silhouettes, caricature feroci di un mondo rimasto a testimoniare la violenza, l'ottusità, il sentimentalismo patriottico.

Della rigorosa stilizzazione raggiunta, gran parte del merito va a Paolo Stoppa esemplare, asciutto, moderno e a Rina Morelli epicamente precisa, essenziale nei gesti e nelle parole.

La riuscita — nell'insieme — dello spettacolo non è tale da convalidare il *genere* prescelto per una così chiara denuncia: non crediamo che il testo — in teatro — possa essere ancora sostituito. Al contrario le lacune riscontrate, il senso di una insoddisfazione anche da parte del pubblico, crediamo derivino proprio dalla riscontrata assenza di un tessuto drammatico che renda unitario il gioco della rappresentazione.

### *Così è (se vi pare)*

Ancora oggi l'interpretazione critica più valida del *Così è (se vi pare)* è quella di Tilgher: « Se Pirandello avesse voluto dimostrare la verità filosofica del principio *essere = apparire*, egli sarebbe andato incontro all'obiezione che non si può dimostrare una verità così universale e metafisica con la più straordinaria combinazione e complicazione di casi e di avventure. Ma la mirabile commedia non vuole essere che uno scherzo, una presa in giro del cieco e massiccio dogmatismo dei più, i quali credono alla verità come ad una cosa già bella e data... ».

In effetti anche in questa edizione curata da Mario Ferrero sulle indicazioni dell'allestimento famoso di Virgilio Talli (1917) l'elemento che prevale è la violenta rappresentazione di una bor-

ghesia chiacchierona, la impietosa analisi dei suoi sentimenti, il rovesciamento dei luoghi comuni e delle sciocchezze della gente dabbene.

Pirandello aveva tale capacità di ferire il pubblico borghese, rappresentandone con acutezza le irriverenti digressioni, le banali convenzioni, gli assurdi modi con i quali senza pudore cercavano di inserirsi nella vita degli altri, per rovistarne il fondo, convinti che le maniere fossero la sostanza. L'equivoco filosofico accarezzato dal personaggio dello scettico Laudisi non giova molto alla chiarezza degli altri; è il segno, anche il suo, di una fragile cultura che Pirandello — anche senza avvedersene — metteva alla berlina. Eppure l'errore di voler vedere in Laudisi lo stesso Pirandello è stato frequentemente compiuto, snaturando, a parer nostro, il significato stesso della commedia, dove tutto è oggettivizzato; un gioco stilizzato di cerchi concentrici e ciascun personaggio riflette i tempi e i modi della chiusa provincia che già presente — nella maniera inquirente di chi non s'arresta alla soglia della vita privata — la società fascistica, di polizia.

L'eterno gioco degli specchi, delle due verità è il sottile pretesto per impietose congetture, alimentate nei salotti della alta borghesia e condotte alle estreme conseguenze con la falsa e paterna bonomia protettrice del consigliere e del signor prefetto.

Pirandello non vuole vedere le ragioni reali, non entra neanche lui, costruttore di personaggi, nei suoi personaggi; avvolge negli schemi esteriori di una tragedia appena imbastita la sua signora Frola — candida, pietosa, patetica — e il suo signor Ponza — irruento, generoso, meridionale — e lascia delusi i suoi spettatori, portati a seguirne il contrasto, con la passione di un giallo al quale manchi una conclusione.

Più vediamo rappresentato il *Così è (se vi pare)* e più il rigore esatto della costruzione, la tecnica del suspense, ci appaiono realizzati. Pirandello muove quasi su una traccia geometrica, acuisce i gruppi sino a renderne tipici le ragioni e i moventi, sino a rendere chiari i segni del contrasto, al punto da far confondere personaggi e pubblico e coincidere le ragioni e i torti. Laudisi — l'intel-

lettuale soffocato dal grigiore, che si difende con lo scherzo, la ironia, lo scetticismo — ha costituito per anni il punto di attrazione per il pubblico smaliziato, è stato il prototipo dell'eroe positivo, di un *certo eroe* che reagiva ai suoi tempi dogmatici, insinuando il dubbio, la incertezza, ma oggi ci appare alquanto sbiadito e anche lui confuso nella estenuante gente pettegola.

*Così è (se vi pare)* insomma esemplifica il vociferare confuso di una società ignorante, rappresenta il volto più nascosto della borghesia per bene, della sua insufficienza culturale, dello scarso suo rigore critico.

Pirandello respinge le loro ipotesi; ma rifiuta — e questo ci sembra la cosa più rilevante del testo —

una qualsiasi soluzione. Ciò che gli premeva era dunque la rappresentazione conclusa di un mondo preciso, la presa di posizione *contro* una realtà conformista, il trasferimento del suo mondo di apparenti contraddizioni nella problematica aperta di una realtà che si rappresenta e si scruta.

Il regista Mario Ferrero ha puntato sulla resa figurativa di questo mondo con buona efficacia; ma lo spettacolo nel suo insieme è apparso di medio livello, dato lo scarso rilievo degli attori di fondo. Rina Morelli ha disegnato con consueta mestizia la figura dolente della signora Frola; Paolo Stoppa, aggressivo, disperato, ha disegnato, con efficacia, il personaggio del signor Ponza, segretario di Prefettura.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### *L'Enciclopedia della musica*

Certamente in questo ultimo anno la musica è salita un pochino sopra lo zero: se in Italia poco o nulla essa contava, scarsi essendo gli amatori, nulle o quasi le relazioni con il mondo della cultura, oggi forse essa si avvia ad amministrare un piccolo bilancio; ai pochi vecchi amatori che vanno scomparendo per limiti d'età succedono gruppi di giovani o addirittura di giovanissimi ragionevolmente entusiasti, e contemporaneamente diventano sempre più numerosi e sempre più perfetti i mezzi che la cultura mette a disposizione di quanti vorranno degnare di uno sguardo, o meglio di un ascolto, la musica. Non osiamo pensare di essere all'inizio di un «crescendo» ma speriamo fermamente di non trovarci di colpo sopra un rapido «diminuendo» dalla bassa quota ora raggiunta.

Parliamo per prima cosa dei mezzi che fanno pensare allo stabilirsi di un rapporto tra la cultura e la musica. Da alcuni anni i migliori critici e i migliori musicologi italiani assumono volentieri responsabilità culturali: le loro valutazioni, le loro ricerche, le loro scoperte non sono più affidate all'articolo che impegna scarse responsabilità, ma

al libro che le impegna tutte e profondamente (e difatti in questi ultimi tempi le pubblicazioni di carattere storico, le monografie, i ritratti, le inquadrature storiche hanno fornito agli uomini di buona volontà grossi mezzi per l'approfondimento culturale); d'altra parte da un anno ha avuto inizio l'insegnamento che è la penetrazione più diretta e sicura nel mondo della conoscenza. Anche qualche buon dizionario era sorto negli anni scorsi insieme con alcune storie della musica pregevoli per la vastità e la chiarezza ovvero per la essenzialità preziosa del sintetismo: mancava ancora tuttavia la grande opera che fornisse a chicchessia la possibilità di percorrere la musica in tutti i sensi; mancava la grande enciclopedia italiana che ci fornisse un mezzo nuovo e nostro per la grande navigazione e il piccolo cabotaggio, per lo sguardo d'insieme, e la ricerca del particolare minuto. Ora questo mezzo lo possediamo nella «Enciclopedia della musica» curata ed edita dalla Casa Ricordi. È un'opera vastissima in quattro grandi volumi ciascuno di oltre cinquecento pagine, nata da una redazione formata con criterio e guidata da studiosi preparati al grande compito quali il direttore Claudio Sartori e il vice-

direttore Riccardo Allorto. L'avvertenza premessa alla Enciclopedia dopo aver enumerate le più importanti pubblicazioni italiane nel campo enciclopedico, tutte limitate e circoscritte e perciò in gran parte approssimative e incomplete, dice « amara si presentava per noi la condizione italiana perché, avendo lasciato l'assoluto predominio del campo ai dotti stranieri, le loro grandi opere di consultazione alle quali forzatamente bisognava ricorrere fino a ieri, denunciavano con evidenza non solamente la scarsa conoscenza del fenomeno artistico italiano nella sua completezza e vastità, ma spesso anche, oltre al disinteresse, l'incomprensione di taluni aspetti delle nostre manifestazioni, oppure giudizi critici e storici per lo meno affrettati, se non errati. Da tutte queste ragioni insieme confuse devono infatti derivare anche le, a volte gravi, lacune che pure in opere recentissime, si possono osservare per quanto riguarda la musica e i musicisti italiani, per i quali il criterio di scelta risulta spesso per lo meno arbitrario ». E difatti queste lacune nella scelta e nello sviluppo delle voci italiane sono rilevabili anche nelle maggiori opere straniere, anche in quelle che più si avvicinano alla universalità scevra da qualsiasi preconetto sciovinistico. Questa nostra Enciclopedia invece è larga verso tutti i musicisti ed è anche completa, finalmente, per quanto riguarda gli italiani siano essi autori, esecutori, studiosi.

Nella struttura questa Enciclopedia è strettamente alfabetica: le notizie sono ampie, in alcuni casi preziosamente minute, sì da costituire basi preziose per ricerche ulteriori ed eventuali approfondimenti di temi enunciati. Cosa, secondo noi importante, è la prefazione premessa alle voci principali, e costituita da studi o valutazioni critiche dovuti a specialisti: cotesta prefazione infatti dà all'Enciclopedia il sapore del nostro tempo in quanto ne rivela lo spirito critico: l'Enciclopedia si fa responsabile presso i posteri del pensiero delle attuali generazioni; si assicura cioè un valore storico che i posteri valuteranno: l'opera si consegna insomma non soltanto al giudizio di oggi ma anche a quello di un domani lontano.

Non è possibile naturalmente guardare ad una

opera così vasta con la lente d'ingrandimento: a noi sembra, dopo una scorsa rapida ed un sondaggio ampiamente esercitato, che essa sia completa; uno strumento cioè efficace giunto opportunamente nella vita musicale italiana, nel momento, come dicevamo in principio, che essa sembra sollevarsi dalla palude dalla quale minacciava di essere sommersa.

## *La Storia della musica*

Allorché sorsero le prime pubblicazioni tendenti a divulgare in un campo vastissimo le conoscenze storiche, artistiche, scientifiche (ci riferiamo alle pubblicazioni in dispense settimanali, realizzate da competenti e ricche di illustrazioni impiegate come completamento indispensabile alla divulgazione), ci dicemmo, con il solito scontato pessimismo, che alla musica nulla sarebbe stato destinato di tanto ben di Dio. Ed invece una mattina il giornalaio ci mostrò il primo fascicolo della « Storia della musica », edita dai fratelli Fabbri di Milano, non soltanto illustrato adeguatamente ma corredato, per giunta, da un disco, contenente alcune delle musiche delle quali nella dispensa si parla. Naturalmente acquistammo quel primo numero e fummo felici di scoprire che l'argomento era trattato da competenti che avevano trovato il linguaggio adatto per un pubblico non fornito di cognizioni musicali. Abbiamo seguito le dispense ed abbiamo constatato come la solidità dell'impianto e la comunicabilità fossero sempre più intimamente e indissolubilmente legate. Era stata creata una formula felice che avrebbe dato risultati ammirevoli. E difatti gli acquirenti di questa « Storia della musica » sono oggi decine e decine di migliaia (secondo i calcoli del nostro giornalaio che ama considerare la propria esperienza come un sondaggio indicativo); e già le dispense stanno formando i primi volumi e i primi album di dischi sicché già pensiamo, anticipando il futuro, che in molte famiglie italiane la serie dei volumi di questa « Storia » entrerà, non solo per ragioni decorative, negli scaffali dei libri. Non staremo a commentare il piano dell'opera ché esso

è stato già ampiamente illustrato, ma ci interessa dire che l'opera a noi sembra di una efficacia ammirevole e costituirà un contributo prezioso per la divulgazione di una conoscenza che temevamo definitivamente esclusa non solo dalla scuola ma anche dalla vita italiana.

## La scuola con la musica

Giacché abbiamo parlato di scuola è opportuno fare un piccolo bilancio dopo il primo anno dell'insegnamento obbligatorio della musica nella scuola media. Come avevamo immaginato dovunque ha dominato l'empirismo: ciascun insegnante, cioè, ha fatto a modo suo che un programma vero e proprio non è stato ancora tracciato. Ragion per cui in alcune classi gli incaricati hanno pensato che loro compito fosse quello di rivelare gli elementi primi della scrittura e del linguaggio musicali, in altre di avviare gli allievi all'ascolto della musica; i primi basandosi sulla scrittura e sulla divisione ritmica hanno fatto quasi sempre della musica una materia arida e fastidiosa, gli altri invece hanno suscitato vere correnti di entusiasmo e portata la quasi totalità degli allievi a scegliere la musica come materia facoltativa per il secondo e terzo anno della scuola media. Questa constatazione dovrebbe portare finalmente alla formulazione di un programma. L'insegnante è necessario che venga fornito dei mezzi tecnici (discoteca e giradischi) perché possa esporre e illustrare le musiche, renderle da prima accette e gradevoli per introdurre infine l'allievo, con estrema cautela, alla conoscenza del linguaggio e dei mezzi dell'espressione. Certamente se l'insegnamento

della musica nelle scuole elementari fosse basato sul metodo di Orff, metodo prezioso e grazie al quale i bambini con grande soddisfazione personale arrivano a farsi esecutori di brevi melodie sopra strumenti di facile uso quali glockenspiel, xilofoni ecc., il compito della scuola media risulterebbe enormemente facilitato; che il ragazzo verrebbe avviato alla conoscenza delle musiche avendo già acquistato, con una piccola esperienza, il gusto per i suoni nonché la capacità di distinguersi nel grado e di distribuirli nel ritmo. Molto gioverebbe un viaggio in Germania di gruppi di maestri elementari che molte cose interessanti avrebbero modo di constatare e di osservare per applicarle con i dovuti adattamenti anche nelle nostre scuole: a questo punto avrebbe inizio finalmente la nuova epoca della nostra vita musicale.

Ma, torniamo a ripetere, il problema principale è quello degli insegnanti. Commissioni formate da musicisti seriamente qualificati dovrebbero rendersi conto del grado di preparazione degli incaricati dei corsi musicali, per dare istruzioni e consigli, per proporre allontanamenti e conferme. Nello stesso momento si rende necessario l'impianto in ogni scuola di una sala per l'ascolto musicale: in questa sala occorreranno soltanto un giradischi e un altoparlante: i dischi o i nastri potrebbero essere raccolti presso i provveditori agli studi: da questi distribuiti alle scuole. E perché non pensare ad una collaborazione con la RAI disposta certamente a organizzare trasmissioni speciali per le scuole ed a fornire registrazioni da utilizzare nelle scuole stesse? Che se non c'è scuola senza biblioteca, oggi non può esserci scuola senza discoteca.

MARIO LABROCA

---

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