

***L' APPRODO  
LETTERARIO***

***30***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 30 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

## SOMMARIO

N. 30 (nuova serie) - Anno XI - Aprile-Giugno 1965

GIORGIO PETROCCHI	<i>Figure dantesche di Dio e degli angeli</i>	pag.	3
CARLO CASSOLA	<i>Un viaggio (racconto)</i>	»	19
CARLO BETOCCHI	<i>Un passo, un altro passo (poesie)</i>	»	23
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Divertimento e ballata della gioventù</i>	»	27
VIRGINIA WOOLF	<i>Walter Sickert</i>	»	37
ROBERTO TASSI	<i>Nota su un saggio di Virginia Woolf</i>	»	49
BIAGIO MARIN	<i>Poesie</i>	»	51
FABIO TODESCHINI	<i>Biagio Marin: poesia di una vita</i>	»	59
LUIGI BÀCCOLO	<i>Il mormorio delle passioni nascenti</i>	»	65

### LE IDEE CONTEMPORANEE

MARIO POMILIO	<i>Il discorso interrotto</i>	»	77
PIER FRANCESCO LISTRI	<i>Idee di editori al Formentor</i>	»	80
ALDO BORLENGHI	<i>Il libro dello Strega: La macchina mondiale di Volponi</i>	»	83

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	87
ALDO BORLENGHI	»     »	»	90
LANFRANCO CARETTI	»     »	»	94
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	96
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	101
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	103
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	»	106
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	108
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	113
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	118
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	121
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	123

Illustrazioni: WALTER SICKERT - NATALJA GONCJAROWA - OLGA ROSANOVA  
SONIA TERK - GABO E ANTON PEVSNER - WLADIMIR TATLIN  
VASSILY KANDINSKY - KASIMIR MALEVICH

# FIGURE DANTESCHE DI DIO E DEGLI ANGELI

di

Giorgio Petrocchi

L'indagine sopra la struttura concettuale tra il cristallino e il cielo quieto del *Paradiso* dantesco coinvolge, più che in altri settori del poema o della stessa terza cantica, un continuo sforzo di riesame e richiamo al percorso complessivo della dottrina filosofico-teologica di Dante, propriamente in funzione di una circostanza anche strutturale oltre che didascalica: che il Dante pellegrino paradisiaco è vincolato al riappello delle questioni in sospeso e alla stretta conclusiva della lunghissima lezione teorico-pratica ricevuta nei cento canti della *Commedia*. Ma è per l'appunto in virtù di queste concomitanze di richiamo che l'esegeta dantesco sente la precarietà di una *lectura* chiusa tra i termini del primo verso e dell'ultimo del singolo canto. L'artista e retore Dante si è vincolato a dare al canto un esordio, un'articolazione narrativa ed espositiva, un epilogo, con tutte le operazioni letterarie necessarie a tal fine; mentre l'uomo di pensiero riprende, riassume, anticipa, conclude e allude nel momento stesso in cui il personaggio dell'itinerario ascetico-mistico si concentra verso il punto finale dell'esperienza religiosa e in pari tempo dilata la propria attenzione a tutto l'immenso paesaggio dei cieli. E del resto l'alternanza tra visione generale e analisi del particolare figura essere uno dei motivi più validi d'efficacia della singola *lectio theologica*, pronunciata non dalla voce monotona d'un

solo maestro, ma ora dall'uno ora dall'altro personaggio del poema, anche se, com'è naturale, le voci di Virgilio e di Beatrice risultino le più presenti e forse anche le più vicine e comprensibili all'animo di Dante. Nel contesto proposto dal cielo cristallino soltanto Beatrice risulterebbe aver animo e voce per poter impartire all'amico-discepolo una lezione che occupa l'intera o quasi dimensione del canto XXIX, dopo che già tanto era stato lo spazio richiesto, nel canto precedente, dall'esame dei temi della corrispondenza tra il mondo sensibile e il modello divino e delle gerarchie celesti. Perché la sublime discetante possa riprender fiato, e l'avvio del canto risultare men teso nell'irto delle determinazioni dottrinarie, l'accorto distributore della materia del « sacro poema » ha bisogno d'una pausa, direi d'una rampa di lancio per le susseguenti elaborazioni del discorso.

È il silenzio di Beatrice: un silenzio assoluto, astrale, ma ricolmo di immagini ottiche pur nel mentre tacciono le auditive; in silenzio così totale che parrebbe durare un immenso spazio temporale, poiché è riempito da tante e così distanti visioni del firmamento: il sole nel segno dell'Ariete, la luna in quello della Libra, il loro equilibrio rispetto allo Zenit, l'imminentissimo precipitare dell'uno nell'immensità dell'emisfero australe e dell'altro nella non meno infinita cavità del boreale. Insomma tanti spazi, così grandi astri, tanta latitudine celeste; eppur un baleno di tempo, un istante infinitesimalmente piccolo quale è quello in cui si tace Beatrice, *riguardando / fiso nel punto che m'aveva vinto.*

Il grandioso scenario astrale e l'estrema brevità del silenzio, insomma lo spazio e il tempo nelle loro dimensioni meno comprensibili alla mente dell'uomo, costituiscono la nitidissima *ouverture* all'ingresso sulla scena di un Alto Personaggio, sia pur soltanto verberato dalle parole della proludente: Iddio.

Nella continuità e contiguità delle immagini poetiche dedicate alla rappresentazione di Dio s'è voluto riscontrare un sentimento troppo astratto d'Esso, ovvero la presenza di un « Dio celeste, quasi una forza onnipotente, inaccessibile, senza volto e senza nome, che non desta tempeste e calme di affetti ma solo una stupefatta e smarrita adorazione. Insomma un Dio biblico,

più che un Dio evangelico, un Dio apocalittico più che un Dio paolino, una realtà sfingea, sovrumana e un po' disumana (per quell'aspetto che talora assume di una esistenza *more geometrico demonstrata* ».<sup>(1)</sup> Ma il contesto delle enunciazioni di Dio nel *Paradiso* e la specie medesima delle lezioni di Beatrice — come di ogni altro discettante della terza cantica — quale altra immagine del Padre potrebbero mutuare o esprimere? Anzi, se si vuol scendere ad una specificazione non so quanto ammissibile sul terreno non dirò scritturale ma della mera esegesi dantesca, il Dio del *Paradiso* è continuamente richiamato alla sua amorevolezza di Padre, dal quale si diparte la somma essenza dell'amore e il quale crea nuove fonti d'amore negli angeli:

s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.

Ed è appunto questo canto XXIX che più o non meno degli altri ci consegna l'identità Dio-Amore, allorché il Poeta determina, con parole di altissima tensione poetica, lo stretto rapporto tra l'atto della visione intellettuale della Divinità, in quanto effettuata dalla presenza della grazia illuminante, e l'atto dell'amore:

Onde, però che a l'atto che concepe  
segue l'affetto, d'amar la dolcezza  
diversamente in essa ferve e tepe.

La «prima bontade, che è Dio», come Dante scrive nel *Convivio*, è illimitatamente espansa sopra le creature celesti, le quali peraltro nutrono verso il Creatore un differente fervore affettivo in proporzione della maggiore o minore intensità della loro visione di Dio. Ebbene, il concetto è espresso in termini d'assoluto rigore dottrinario, ma senza nulla di sfingeo e di disumano, e cioè senza alcuna eccezione che possa aver senso relativamente a Dio, il quale ovviamente non può contenere elementi d'approssimazione all'umanità né di distacco da essa, ed è chiarezza e mistero. Il viaggio di Dante nel terzo re-

---

(1) Vedi G. GETTO, in *Lecture dantesche*, vol. terzo: *Paradiso*, Firenze 1961, p. 603.

gno come un incessante sforzo d'avvicinamento alla «luce» e al «mistero». Donde da un lato il lirico compiersi di immagini fulgenti di una splendidezza intensa o squillante; immagini che trovano la loro prima formulazione letteraria in vari luoghi del *Convivio* (trattato che ebbe a rappresentare per Dante, tra l'altro, un efficacissimo apprendistato stilistico per dar sangue e colore all'immaginazione dottrinarica, alla presa retorica sopra i concetti): « Così è ora da ragionare, per lo sole spirituale e intelligibile, che è Iddio », per poi concludersi nella contemplazione terminale: *O luce etterna che sola in te sidi*. D'altro lato la piena consapevolezza dell'imperscrutabile mistero divino determina i continui richiami del pellegrino Dante all'ineffabilità e arcano della predestinazione e degli atti divini, sino a culminare nell'ampia confessione del canto XIX:

Però ne la giustizia sempiterna  
la vista che riceve il vostro mondo,  
com'occhio per lo mare, entro s'interna;  
che, ben che da la proda veggia il fondo,  
in pelago nol vede; e nondimeno  
èli, ma cela lui l'esser profondo.  
Lume non è, se non vien dal sereno  
che non si turba mai; anzi è tenebra,  
od ombra de la carne, o suo veleno.

Che la lettura di San Paolo abbia contribuito a rendere più precise le immagini della *charitas* divina, è fatto non revocabile in dubbio, sì che potrebbe risultare temerario contrapporre o soltanto distinguere nel *Paradiso* un Dio giovannèo ad un Dio paolino. Le citazioni si farebbero troppo abbondanti, e per il nostro fine supervacanee; ma vorrei qui ricordare la concreta applicazione perfino di Dante traduttore, come gli indici della Groppi possono testimoniare,<sup>(1)</sup> di quel Paolo che pur non è personaggio « diretto » del *Paradiso*,

(1) Vedi F. GROPPi, *Dante traduttore*, Roma 1962, seconda ediz., pp. 201-220.

ma che Dante volgarizza nel *Convivio* proprio in uno dei luoghi che più fanno al nostro caso: « O Altezza de le divizie de la sapienza di Dio, come sono incomprendibili li tuoi giudicii e investigabili le tue vie » (*Conv.* IV, 21,6), e tiene in massima evidenza nelle folte riprese del tema della *Prima bonitas*:

La divina bontà, che da sé sperne  
ogne livore, ardendo in sé, sfavilla  
sì che dispiega le bellezze etterne

(che nel canto VII è subito richiamata dal successivo *la divina bontà che 'l mondo imprenta*); ovvero nell'appassionato ed energico esordio del canto X, scandito da un ritmo solenne e quasi liturgico:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
che l'uno e l'altro eternalmente spira,  
lo primo è ineffabile Valore.

Preparato da una serie mai intermessa di siffatte determinazioni, spirituali oltre che dottrinarie, il lettore del *Paradiso* è in grado di sceverare le diversità di tono tra l'esordio e la prima figurazione poetica del canto XXIX:

Non per avere a sé di bene acquisto,  
ch'esser non può, ma perché suo splendore  
potesse, risplendendo, dir « Subsisto »,  
in sua eternità di tempo fore,  
fuor d'ogne altro comprender, come i piacque,  
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore;

dove le due terzine traggono significato dalla duplice presenza dell'immagine di luce (*splendore ... risplendendo*) e dal concetto dell'infinita estensione temporale, e il significato si arricchisce poi, nella susseguente terzina, e prende energico empito espressivo dal mirabile verso di chiusura: *lo discorrer di Dio sovra quest'acque*.

Nella luce abbagliante di questa Essenza la donna celeste ha scorto il desiderio del Poeta di saperne di più in tema di angelologia; peraltro il legame tra la precedente disquisizione sulla stretta vicinanza della virtù dei cerchi corporali con la perfezione delle gerarchie angeliche, e la vagheggiata *prelectio* sulla creazione di queste intelligenze celesti è così stretto da poter far ritenere esorbitante l'andar a scorgere nella luce di Dio la qualità del desiderio di Dante. L'attenzione interrogante del Poeta era di per sé valida a far intendere che dopo quell'articolo non si poteva desiderare che di apprendere il successivo. Ma è probabile che quasi alle soglie dell'Empireo anche la lettura delle intenzioni sul volto di Dante abbia necessità d'essere eseguita direttamente nello *specchio verace*; qualsiasi consultazione diretta avrebbe alcunché di materiale e di troppo realistico. Inoltre il dubbio sull'esistenza degli angeli (se creati *ab aeterno* da Dio, o addirittura increati perché eterni a Dio stesso, o infine prodotti per naturale emanazione dal Creatore ovvero per un atto specifico della sua volontà) era cosa troppo discussa nelle scuole perché dal primo comma del dibattito non dovesse discendere il secondo, vessato dagli animosi interrogativi degli averroisti e dall'esigenza di equilibrare la posizione degli aristotelici, in genere, con la dottrina scritturale e le opinioni dei Padri della Chiesa. Il rapporto pertinentissimo tra siffatta *quaestio* angelologica e il problema della creazione del mondo fisico accresce l'inevitabilità del dubbio e ne radicalizza la soluzione, sol che si guardi all'attenzione che Dante ha posto alle tesi tomistiche sulla creazione mediata e alla vecchissima opinione di San Girolamo ma non del tutto tramontata — almeno in certe scuole — intorno alla preesistenza degli angeli, e alla ben più fededegna replica di Sant'Agostino.

Come si vada organizzando l'esposizione di Beatrice, e sopra quale sostegno dottrinario, nell'intermesso richiamo a tutta la dottrina aristotelico-averroistica e alle pagine di San Tommaso, e quale sia l'apporto originale se non al tutto determinante del pensiero dantesco, è cosa già sceverata minuziosamente, con quell'esperienza magistrale che egli possiede attorno alla filosofia dantesca e, per il caso nostro, all'esegesi dottrinarìa del *Paradiso*, Bruno Nar-

di.<sup>(1)</sup> Riesporre da questo punto di vista la materia del canto XXIX significherebbe chiosare un impareggiabile chiosatore del *Paradiso*, e d'altronde le glosse dell'amico Nardi costellano così fittamente tutto il testo del discorso di Beatrice da lasciare ad altri ben misero spazio sul margine del foglio. Ed è bene ricordare che il Nardi ha seguito il destino dottrinario degli angeli non soltanto nella ricorda *lectura* romana, ma in numerosi interventi, anche al riguardo della ribellione degli angeli e alla schiera dei non impegnati: angeli bianchi, angeli neri e angeli neutrali.<sup>(2)</sup>

Mi limiterò per il momento a ricordare il piano complessivo del discorso di Beatrice, argomentato in un preambolo e in quattro parti, di cui l'ultima ha anche funzione di epilogo. Del preambolo, versi 10-18, s'è già detto, e del resto si richiama alla materia del canto precedente: Iddio, il Primo Amore, *in sua eternità di tempo fore*, e attraverso un atto esplicito di volontà, *come i piacque*, si schiuse, sbocciò, *s'aperse in nuovi amor*, in una plenitudine di entità amanti, gli angeli, e operò in tal modo non per aumentare la sua stessa qualità di Sommo Bene (il che sarebbe impossibile, poiché il suo bene non è accrescibile essendo già supremo), ma affinché lo splendore diffuso della sua essenza acquistasse piena consapevolezza del proprio essere. Conchiuso il preambolo, Beatrice presenta e risolve la prima proposizione, elaborata lungo l'arco di dieci terzine, versi 19-48:

Né prima quasi torpente si giacque  
ché né prima né poscia procedette  
lo discorrer di Dio sovra quest'acque.  
Forma e materia, congiunte e purette,  
usciro ad esser che non avia fallo,  
come d'arco tricordo tre saette.  
E come in vetro, in ambra o in cristallo

(1) Vedi B. NARDI, *Il canto XXIX del Paradiso*, letto nella casa di Dante in Roma l'8 aprile 1956, Torino 1959.

(2) Dello stesso *Dante e la cultura medievale*, Bari 1949, seconda ediz.; *Nel mondo di Dante*, Roma 1945, *La filosofia di Dante*, in *Grande antologia di storia della filosofia*, vol. quarto, Milano 1954, pp. 1149-1253; *La caduta di Lucifero* etc., Torino 1959; *Dal Convivio alla Commedia*, Roma 1960.

raggio resplende sì, che dal venire  
 a l'esser tutto non è intervallo,  
 così 'l triforme effetto del suo sire  
 ne l'esser suo raggiò insieme tutto  
 senza distinzione in essordire.  
 Concreato fu ordine e costruito  
 a le sustanze; e quelle furon cima  
 nel mondo in che puro atto fu prodotto;  
 pura potenza tenne la parte ima;  
 nel mezzo strinse potenza con atto  
 tal vime, che già mai non si divima...

Queste prime sei delle dieci terzine vengono a costituire il nerbo della proposizione; le tre successive « Ieronimo vi scrisse lungo tratto » una specie di corollario polemico-bibliografico, insomma la storia della critica sullo specifico quesito dottrinario; l'ultima terzina « Or sai tu dove e quando questi amori ecc. » piuttosto il riepilogo della questione, determinato più dal proposito di spianare la strada al successivo argomento che da ribadire il concetto del resto già chiaramente dedotto ed espresso. Or dunque: alla base della *quaestio* che s'agita nella mente di Dante, è il concetto del tutto fondamentale che non vi sono antefatti e addizioni all'atto creativo del Padre, il quale prima della creazione non giaceva inoperoso, quasi addormentato, *torpente*, e la creazione si rivolse proprio da principio, nello stesso momento e immediatamente (ché sono respinte le teorie dei neoplatonici secondo cui la materia fisica non venne prodotta da Dio ma dal cielo lunare a noi più contiguo), in tre direzioni od oggetti: i puri spiriti, forme allo stato puro e perciò privi di materia; la pura materia, priva di forma e ingenerata, incorruttibile, cioè potenza, collocata nella parte più bassa del mondo sensibile; e infine, posto nel mezzo tra forma e materia, il composto dell'una e dell'altra, indissolubilmente stretto « da tal vime, che già mai non si divima ». Per assegnare a Dio la diretta creazione della materia senza forma, « Dante ha dovuto liberarsi », nota il Nardi,<sup>(1)</sup>

(1) Vedi B. NARDI, *Il canto XXIX* cit., p. 12.

« del concetto aristotelico-averroistico e anche tomistico che ritiene la materia, in quanto pura potenza, incapace di esistere o, come qui vuole Dante, di venire ad essere, o, secondo una variante, ad “atto che non aveva fallo”, cioè che non mancava in sé di niente di quel che compete alla sua natura ». Ma credo che questa variante seriore *ad atto* si possa respingere, in quanto il testo direbbe cosa superflua, non invece che l'essere al quale forma e materia nacque-ro non avesse mancamento di ciò che è vero essere, e si creerebbe confusione con *atto* in quanto *puro atto*, le forme pure, le intelligenze. Per meglio significare la simultaneità e immediatezza dell'atto creativo Dante crea due tra le più suggestive sue comparazioni: l'immagine di tre saette scagliate contemporaneamente da un ipotetico arco dotato di tre corde, e che possessa, « insieme tre site », come chiosa Iacopo della Lana (sviluppo, come ha ben visto lo stesso Nardi, d'una precedente figura dell'arco, nel canto I del *Paradiso* :

né pur le creature che son fore  
d'intelligenza quest'arco saetta,  
ma quelle c'hanno intelletto e amore);

e l'immagine più felice, d'un raggio luminoso che batte e traversa nello stesso istante tutta la superficie d'un corpo trasparente: *in vetro, in ambra o in cristallo*. Anche queste figure, e in specie la seconda, realizzano l'esigenza non tanto retorico-stilistica ma squisitamente spirituale e ascetica di non chiudere in astratta solitudine l'*itinerarium ad Deum*, anzi d'applicarsi alle immagini comparative per rendere più piena la consapevolezza d'un determinato stato della coscienza verso i dati — che potrebbero apparire astratti e persino esterni — dell'esperienza teologale o scientifica. La semplice glossa d'un concetto o d'una sensazione è elevata al rango di intervento patibile della coscienza, pur senza perdere il dono prezioso di rafforzativo della deliberazione lirica, emarginando dall'interno le singole componenti naturali o artificiali della similitudine, quasi che esse fossero già contenute nell'arcana visione che al Poeta è stata concessa dalla Grazia divina. Eppure, al tempo medesimo, le figure appaiono prescelte e

ordinate sul fondamento di una esemplificazione d'origine sia scolastica (dello scolasticismo aristotelico) che letteraria. Insomma il lettore di San Tommaso e dei provenzali è unico e indivisibile produttore di similitudini o di elementari citazioni esemplificative; in aggiunta egli non è soltanto lettore di filosofi e di poeti d'amore, ma di tutta la tradizione mistica, in un grandioso scenario di suggestioni culturali e di reminescenze religiose. L'ordito scolastico, ha scritto il Getto,<sup>(1)</sup> « lungi dal contrastare con la trama mistica, è il presupposto e la condizione di essa, in armonia del resto ai dati della letteratura mistica, dove l'effusione sentimentale si stende su un sostrato raziocinativo, e in assoluta coerenza con il diagramma dell'esperienza mistica in cui è essenziale tale ritmo di pensiero e di sentimento. In Dante opera attivamente la memoria di quella letteratura e l'eco di quella esperienza, e, in un equilibrio stupendo di respiro stilistico, essa si fa oggetto di una potente intuizione poetica. Inutile dire che non sempre cotesto ritmo vitale procede così serrato come nelle terzine lette, dove è difficile distinguere fra la spinosa ramificazione scolastica e la lieta fioritura mistica: altre volte il fondo rimane scoperto più a lungo, per ampi-gruppi di versi che stentano ad approdare alle beate rive della poesia, alle estatiche visioni, ai trasalimenti arcani, sui quali amano insistere, e in parte giustamente, i commentatori del poema. Ma nell'economia totale del testo, e nella immagine consegnata alla nostra memoria, sarà ben difficile distinguere e separare, quasi si trattasse di due diverse ed estranee componenti. In effetti si tratta di un unitario ritmo di stile e d'anima, quello beato dell'anima in grazia, che, meritando, giunge a partecipare alla vita del Dio della gloria ». In tale duplice ordine d'esperienza e di intervento intellettuale e spirituale le figure comparative ricevono maggior alimento e più ricco gusto sensibile; ché finiscono per fondere nello stesso giro compositivo l'esempio fisico-naturale del filosofo di scuola e l'ardita immaginativa del mistico; hanno la precisione calma del primo e il fervoroso fantasticare di questo.

La seconda parte del discorso di Beatrice occupa i versi 49-69; sette terzine, e anche qui negli ultimi tre versi s'attua una battuta di riepilogo e di ripensa-

---

(1) Vedi G. GETTO, *Lecture dantesche* cit., p. 605.

mento, in preparazione della terza parte. Ma già per dare inizio alla seconda il Poeta dovrà ricorrere ad una misurazione del tempo svolta in guisa non molto differente da quella adoperata per cronometrare il silenzio di Beatrice: non ebbe a trascorrere meno di quanto sia necessario per contare da uno a venti che una parte delle intelligenze celesti si ribellò al Creatore, orgogliosa della sua bellezza e perfezione, e cadde in terra, sconvolgendo il soggetto degli elementi naturali, la terra, determinando quel grandioso cataclisma di cui il Poeta ha avuto cognizione nel canto XXXIV dell'*Inferno*, e recando in terra il male. È indubbio che, di tutta la lezione di Beatrice, questa è la meno interessante per Dante, e peraltro la meno necessaria, poiché della ribellione e caduta degli angeli egli già sa quanto è necessario, per conoscenza delle Sacre Scritture e per esperienza recente, ove si voglia aggiungere il cenno agli angeli neutrali che è all'inizio della prima cantica (canto III dell'*Inferno*). Più importante risulterà al Poeta costituirsi precisa conoscenza del premio che venne assegnato da Dio agli angeli fedeli, o meglio dell'estensione di tal premio più che della specie, cioè «l'arte / che tu discerni, con tanto diletto, / che mai da circuir non si diparte»; inquantoché le *viste* intellettuali degli angeli, e cioè «la loro capacità di vedere Dio, fu esaltata e accresciuta, per effetto della grazia illuminante, e del loro merito; e perciò essi ora possiedono la pienezza e la fermezza della volontà, che non può volere se non il bene. La buona volontà consegue all'eccellenza della visione: vedendo Dio, che è sommo bene, debbono necessariamente volere e operare il bene», chiosa il Sapegno.<sup>(1)</sup> E di questa determinazione del merito delle intelligenze celesti non dovrà dubitare Dante, lo richiama la guida, *E non voglio che dubbi, ma sie certo* ecc. che il ricevere la grazia è atto meritorio, «secondo che l'affetto l'è aperto», a seconda e in proporzione di quella umiltà che gli angeli ebbero verso Dio e della loro prontezza ad accogliere la coscienza del loro stesso essere come in tutto discendente dal Creatore, in conclusione del grado di affetto che nutrono ed espressero in forma di riconoscenza. Quindi il merito della fedeltà è

<sup>(1)</sup> Vedi N. SAPEGNO, comm., al v.; ricordo anche il preciso commento del Chimenz, sviluppo di una sua eccellente lettura del canto XXIX (Roma 1951).

superato da quello dell'amore; la fedeltà può essere virtù limitata se non l'integri il calore dell'amorosa gratitudine. Rovesciando la proposizione dantesca si potrà inferire che il maggior peccato di Lucifero e degli angeli ribelli fu quell'odio verso Dio, generato e generatore di superbia, più che un semplice peccato di infedeltà.

S'apre ora la sezione più lunga, e più mossa da vigore polemico, quindi maggiormente vivace e spezzata nella sintassi e nella forma dell'eloquio. Anche negli ultimi canti del *Paradiso* Dante non ci vuole disabituare alle sue costanti di *variatio* stilistica, inserendo nel pieno della disquisizione dottrinarie puntate realistiche fortemente espressive, con sicuri ricuperi dello stile comico in tanti modi esperito nell'*Inferno* e ben sovente ricordato nel *Purgatorio*. È evidente, peraltro, la misura con cui il Poeta si riaggancia a siffatti richiami, ad opportuna distanza dai precedenti e lascia pur grattar dov'è la rogna o simili, ma graduando il singolo ricupero in modo che la citazione comica non appaia stranamente stridente al contesto stilistico della cantica. Nel nostro caso possiamo soggiungere, e diremmo anche per nostra consolazione, che gli inserti realistici sono per di più affidati alla voce incontaminata di Beatrice, la quale potrà pur giustificarsi di simili abitudini di linguaggio quando, due canti prima, il successore di Cristo s'è peritato di pronunciare, per quanto *ab irato*, parole poco paradisiache come « cloaca » o « puzza », e potrà invocare a propria difesa, se del caso, la particolare circostanza in cui ella si trova: di dover combattere risolutamente la credulità dei fedeli dinanzi a qualsivoglia promessa d'un predicatore:

Di questo ingrassa il porco sant'Antonio,  
e altri assai che sono ancor più porci,  
pagando di moneta senza conio.

Ma la presunta sconvenienza in bocca di Beatrice non significa alcunché quando si pensi che se mai la donna ha avuto contorni materiali, ora, alla vigilia di allontanarsi da Dante e di riprendere il suo scanno nella sua città,

nella Gerusalemme celeste, essa non deve rispondere a noi di nessuna verosimiglianza umana o quasi umana e ancor meno di univocità espressiva. Il suo discorso s'è alimentato di troppo alte e difficili argomentazioni dottrinarie perché, venuta a parlare della stoltezza degli uomini, essa non dovesse bollarla nel consueto tono «dantesco» dell'invettiva. Ebbene, se vogliamo proprio scorgere una qualche affinità col modo di colloquiare di questo mondo, proprio in uno dei suoi ultimi interventi oratori Beatrice ha tolto dal suo discepolo alcuni modi caratteristici d'eloquio.

Vediamo il perché di tanta irritazione. La terza parte del discorso di Beatrice tratta delle facoltà degli angeli, in particolare intrattenendosi sul quesito se le intelligenze celesti siano dotate di memoria; quesito destinato a far precipitare nell'errore colui che ai concetti di memoria o di intelligenza o di volontà degli angeli applicasse una nozione peculiarmente umana, come se potesse instituirsi un rapporto tra la volontà angelica e la corrispondente facoltà dell'uomo. Quindi l'angelo non *intende*, non *ricorda* e non *vuole* così come agiscono gli uomini, la cui visione è interrotta dalla presenza di un nuovo oggetto, e il cui rammemorare è un continuo transito da un pensiero che s'allontana ad uno che sopraggiunge. L'idea di una cosa non si separa dalla mente, poiché gli angeli hanno tutto presente, non compongono e scompongono, non trascorrono da un oggetto all'altro, e tutto possono contemporaneamente e stabilmente leggere in Dio. Ricordare vuol dire riandare indietro col pensiero a qualche cosa che è accaduta nel passato; e come possono ciò le intelligenze celesti per le quali il passato e il futuro sono attimi del presente? Infatti gli angeli non hanno mai distolto il loro sguardo dalla visione diretta dell'Essere Supremo. Dunque questo gran discorrere, nelle scuole (« in terra per le vostre scole », dice con un tono già un po' sarcastico Beatrice), è cosa al tutto oziosa ed errata. Ma avrebbe potuto replicare il suo non indotto scolaro, di tal problema della memoria angelica hanno discusso Sant'Agostino e in genere i Padri, ed ora discutono i maestri della Scolastica, vi ci son fermati Duns Scoto e Alberto Magno e Tommaso; perché mai questa infastidita polemica di Beatrice? Il disprezzo della donna paradisiaca nasce infatti, come ebbe

a ben sottolineare il Chimenz, « non tanto dalla materia degl'insegnamenti scolastici e dai possibili errori, quanto dalla indifferenza morale e addirittura malafede dei maestri, di fronte al vero e al falso. La polemica teologica funge, dunque, soltanto da pretesto per colpire questa nuova categoria di falsari, sfuggita alla decima delle malebolge, i falsari del pensiero; cioè l'ispirazione del canto, che fin qui è stata costantemente teologale, con esiti poetici diversi a seconda del suo accendersi, affievolirsi, o spegnersi addirittura, è ora un'altra, ed è precisamente ispirazione morale, che nel mondo morale di Dante ha le sue origini e la sua giustificazione, e non già nella questione teologica, che strutturalmente la introduce ad esprimersi, ma che non l'origina né la giustifica sentimentalmente ».<sup>(1)</sup> Del resto l'invettiva di Beatrice è ancora contenuta allorché si intrattiene a discutere sull'errore della memoria angelica, per farsi aspra e risoluta nel passaggio da questo ben limitato errore alla costante fallacità delle menti degli attuali maestri, i quali sognano senza dormire « sì che là giù, non dormendo, si sogna », i maestri in buona fede e quelli in malafede, credendo o non credendo di affermare la verità, soltanto per smania di novità e per peccato di presunzione, e quest'ultimi ancor più aberranti « ma ne l'uno è più colpa e più vergogna ». Eppure non sono siffatti novatori per partito preso, trasportati dall'*amor de l'apparenza*, a suscitare lo sdegno maggiore del cielo, quanto piuttosto coloro, maestri di inganno sistematico, i quali alterano o abbandonano le Sacre Scritture per seguire le fallaci opinioni dei filosofi, le cui sottilità sono soltanto apparenti, e la cui intelligenza dei problemi è perversimento cosciente della verità. Verso costoro non vi può essere alcuna giustificazione, e l'atteggiamento di Beatrice (o, se volete, di colui che a lei ha dato la parola) sarà implacabilmente duro, sebbene con una sapiente gradazione di tono: dapprima l'accorata constatazione di che lagrime grondi e di che sangue il sacrificio di coloro che hanno seminato nel mondo la verità del Vangelo, e quanto a Dio sia diletto l'animo umile di chi s'accosta alla verità e la fa sua; poi con un tono di voce d'un'ottava più in su, l'esempio vivido di un fatto troppo ricorrente « Un dice che la luna si ritorse ecc. »: le stranezze dei predi-

<sup>(1)</sup> Vedi S. A. CHIMENZ, *Il canto XXIX* cit., p. 15.

catori che dinanzi al popolo si pongono a disputare sulla ragione per cui il sole si oscurò durante la passione di Cristo, se la luna retrocedendo venne a fraporsi tra il sole e la terra, o se il sole ritrasse i propri raggi. San Girolamo non aveva preteso di dare spiegazione d'un prodigio, interpretando alla lettera il racconto evangelico; quindi *erra* il primo assertore e ben dice il secondo, ma son questi argomenti da portare dinanzi ai fedeli? Dal pergamo non si fanno che predicare ciance, *favole*, ben lontane dalle verità che Cristo ordinò *al suo primo convento* di diffondere per il mondo, e anzi peggio che *ciance*, addirittura spiritosaggini, *motti*, e buffonerie, *iscede*, e se s'ottiene l'effetto di far scoppiar dalle risa l'uditorio, il predicatore si sente un grand'uomo, e monta in superbia per la sua bravura (*gonfia il cappuccio*). L'eloquenza sacra è scesa al livello dei lazzi e delle freddure d'imbonitori da fiera; l'austera ricerca della verità, nella purezza della parola e nella forza della persuasione ascetica, è divenuta vaniloquio di smargiassi e presuntuosi chiacchieroni; frate Cipolla batte alle porte; anzi un falso frate ancor peggiore si nasconde nel *becchetto* del cappuccio: il diavolo, maestro di tale astuzia d'andarsi a mascherare dietro le promesse truffaldine dei predicatori, generosi distributori di *perdonanze* che non fruiscono d'alcuna debita approvazione delle autorità religiose. Il popolo allocco accorre in gran frotta a procacciarsi tali perdonanze, senza accertarsi se esse siano legittime o no, e intanto i monaci di Sant'Antonio, col frutto di questa stoltizia popolare, ingrassano i loro porci, lustri e ben pasciuti e rispettati non meno dei loro consimili, altrettanto e ancor più porci, *pagando di moneta senza conio*.

La terza parte della lezione di Beatrice ha preso un insolito sviluppo, con quest'accalorata apostrofe, e la donna celeste, quasi a temperare l'eccessiva crudezza delle parole alle quali ad arte s'è lasciata andare, ritorna a discorrere col suo tono fermo e rigoroso, non senza dar avvio alla quarta e ultima parte del discorso con una rapida scusante: *Ma perché siam digressi assai*. La chiusa accademica intorno al numero degli angeli (ulteriore testimonianza della grandezza di Dio) si risolve nel giro di poche battute: la natura delle superiori intelligenze sale di grado in grado, numericamente moltiplicandosi in modo

che il totale di queste presenze celesti non può essere comprensibile né per effetto di cifra numerica, né per estensione di concetto, così che i dati meramente simbolici riferiti dalle rivelazioni divine servono piuttosto ad intendere un'entità indefinita nella serie infinita dei numeri interi. E per quanto estesa sia la quantità degli angeli, ciascheduno riceve in un grado affatto personale la *prima luce*, irraggiantesi in tanti modi quanti sono gli angelici utenti, con una gamma estremamente varia di effetti amorosi, e cioè la *dolcezza d'amare* è fervente o è tiepida in guise differentissime. Vedi in ciò, conclude Beatrice, una prova ben efficace dell'altezza e della magnificienza di Dio, riflettentesi in tanti specchi e in ciascuno d'essi dividentesi, senza in nulla perdere la sua unità, ma per l'appunto «uno manendo in sé come davanti» la creazione. La parola di Beatrice, scandita in termini di perspicua sostenutezza oratoria, appena appena increspata d'asperità dinanzi alle malefatte dei predicatori odierni, conclude senza spegnersi nel tono, senza dissonanze di timbro, anzi ampliando la sua doviziosa immaginativa ad un'altra e ancor più armoniosa visione del Creatore: essa stessa riflettentesi nei mille aspetti dell'opera divina, ma pur sempre con lo sguardo fermo ad un sol punto e da questo soltanto attratta e guidata, come Dante anch'essa *fissa nel punto che lei avea vinto*.

# UN VIAGGIO

di

Carlo Cassola

La carrozza non era divisa in scompartimenti. C'erano sedili a due posti da una parte e dall'altra e in mezzo il corridoio. I sedili erano di legno. Luigi avrebbe voluto prenderle il biglietto di seconda perché viaggiasse più comoda, ma lei aveva preferito la terza. Tanto, c'era meno di un'ora di treno.

Cominciò a salir gente: donne con la pezzuola in capo, uomini con la giubba di fustagno o il cappotto di stoffa andante. Faceva la spia della loro condizione anche il bagaglio: valigie di fibra, ceste, fagotti, panier. Benché fossero tutte persone sconosciute, Adriana si sentì subito avvolta da un'atmosfera familiare.

Un giovanotto andò in fondo al corridoio. Tornò lentamente indietro e finì col sedersi davanti a lei. Adriana si affrettò a levarsi il guanto della mano sinistra, in modo da mettere in mostra la fede.

Finalmente partirono. Passato il ponte, il treno cominciò a correre. Adriana guardava la campagna ben coltivata che scorreva veloce: in fondo campeggiava il monte triangolare che si vedeva anche da Cecina.

A Vada salì altra gente. Adriana riconobbe una donna del suo paese. Com'era contenta di andare a casa! Anche se per poche ore soltanto.

Intanto, si godeva il viaggio. Riconosceva i luoghi, perché quella linea l'aveva fatta tante volte. Tenne d'occhio il torrente che attraversava la campagna avvicinandosi alla ferrovia: finché ci passò sotto: lei fu appena in tempo a vedere le rive scoscese e lo scintillio della corrente. Dalla parte di là i campi avevano cominciato a salire.

Ora il treno era entrato in una strettoia: accanto alla ferrovia correva la strada. Un'automobile si lasciò raggiungere, ma poi si mantenne all'altezza del treno. Il guidatore era un giovane coi baffetti e un berretto a scacchi. A un certo punto le fece un cenno di saluto con la mano guantata; e lei ebbe quasi voglia di rispondergli.

Entrarono in una galleria; ma fecero presto a uscirne. Il paesaggio era cambiato: collinette assolate, con qualche casa in alto. E Adriana, per un momento, ebbe l'impressione che fosse estate.

— Santa Luce! — gridò il ferroviere. La stazione era dalla sua parte: sembrava una semplice cantoniera. C'erano solo due porte e, sopra, due finestre, con le pentole di gerani sul davanzale. La prima era spalancata: una ragazza si affacciò, scosse il cencio e rimase un momento a guardare il treno.

Era certo la moglie del capostazione. E Adriana pensò che per una giovane coppia doveva esser bello vivere in una stazioncina sperduta.

Continuavano le collinette brulle, da una parte e dall'altra. Adriana seguì le giravolte di una strada che si arrampicava fino a una casa; poi fissò un monte azzurrino in lontananza. Che fosse sempre quello che si vedeva da Cecina? Si stupì di avere dei pensieri così futili, quando avrebbe dovuto averne di seri e gravi. Ma era felice: e che male c'è a essere felici?

Orciano era anch'essa una stazioncina, ma sul marciapiede c'era parecchia gente. Sentì picchiare al vetro: una vecchietta con la pezzuola in testa le diceva qualcosa. Pronto il giovanotto abbassò il finestrino, in modo che potessero capirsi.

— Dove va, signorina?

— A Collesalveti — rispose lei, sorpresa.

— Allora, guardi, le affido la mia bimba — e indicò una ragazzotta che era appena salita. — Mirella, mettiti accanto alla signorina. — Tornò a rivolgersi a lei: — A Collesalveti vengono a prenderla col barroccino. Ma mi avrebbe dato pensiero che facesse il viaggio sola...

— Non dubiti, gliela guardo io.

— Grazie, signorina. Mirella, mi raccomando, facci avere notizie.

— Stai tranquilla, nonna — rispose la ragazzotta.

Era rossa in viso, e Adriana credette che fosse imbarazzata; ma poi

si accorse che era il suo colorito naturale. — Sei di Orciano? — le chiese.

— Della campagna — rispose la ragazzotta.

— Vai a trovare i parenti?

— No. Vado a servizio. — Lo disse senza vergogna, anzi Adriana ebbe l'impressione che se ne tenesse.

— Da chi?

— Dai signori Biondi.

— Ah. Vedrai che ti troverai bene — e la lasciò ai suoi pensieri, che dovevano essere lieti, perché sorrideva a fior di labbro. Probabilmente era eccitata all'idea di non fare più la contadina e di andare a stare in un paese. I suoi dovevano averla rivestita perché facesse buona figura. E chissà che non fosse stata proprio la nonna a comprarle la borsetta di finta pelle e l'anello di similoro.

Adriana la guardava con simpatia. Avrebbe voluto dirle: « Brava. Fai bene ad aver fiducia in ciò che ti aspetta. La vita, tiene sempre in serbo delle liete sorprese... » E le pareva davvero così, che la vita fosse prodiga dei suoi doni con tutti.

Una volta scese, la affidò al signor Biondi, che era venuto appunto col barroccino. Il signor Biondi insisté perché montasse anche lei: — Ci si sta anche in tre. — No no, grazie, è una così bella giornata, vado volentieri a piedi — e affrontò con slancio l'erta che conduce in paese.

Ma a metà salita si fermò: le era tornato in mente il motivo per cui aveva fatto il viaggio. « Be', non importa mica che glielo dica subito. Basta che glielo dica prima di desinare ».

Salì in casa senza passare dal negozio. La porta, al solito, era accostata. La spinse adagio e camminò in punta di piedi.

La mamma gettò un grido di spavento:

— Adriana! — L'abbracciò: — Come mai sei venuta?

— Perché non potevo più stare a Cecina. Luigi mi picchiava, e così, sono scappata. — Si mise a ridere: — Ma tu mamma ci credi subito appena ti si dicono le cose! — e tornò ad abbracciarla.

La madre si liberò con uno strattone:

— Tu mi vuoi far venire il mal di cuore, vedi.

— Me lo fai un buon pranzetto? Ma mi raccomando, non andiamo a tavola troppo tardi, alle due ho il treno.

— Giacché sei venuta, resta fino a stasera.

— No, Luigi mi aspetta. Mi ha dato la libertà, ma solo fino alle tre — e rise.

Scese in negozio a salutare il babbo, e andò in giardino. Le case erano attaccate l'una all'altra, e dietro avevano tutte un pezzo di terra. Il loro era tenuto più a giardino che a orto. Adriana arrivò in fondo e si affacciò al muricciolo. L'aria era limpida, e si vedeva nitidamente il profilo delle Apuane e degli Appennini. Con che orgoglio aveva mostrata quella splendida vista a Luigi, la prima volta che era venuto a trovarla!

I ricordi la trasportavano più lontano, al tempo in cui non era ancora fidanzata. Allora si rifugiava in giardino per leggere: la mamma infatti brontolava sempre, quando le vedeva in mano un romanzo.

Adriana sorrise: le conosceva, le ragazze che si esaltano leggendo i romanzi. Ma lei non era di quelle. I romanzi, non le avevano davvero montato la testa. Semplicemente, le avevano fatto compagnia in tutti quegli anni.

No, la vita non l'aveva delusa. Magari era diversa da come l'aveva immaginata; in ogni modo non l'aveva delusa. « Se mi avesse delusa, non sarei felice... » E ancora una volta provò quell'impressione, che la vita fosse generosa con tutti, che non deludesse nessuno.

Suonò mezzogiorno: era tempo di rientrare.

— Vuoi che ti dia una mano, mamma?

— No. Mettiti seduta lì, che parliamo. — E le domandò qualcosa a proposito del marito.

— Mercoledì siamo stati a Livorno — disse Adriana.

— Come mai?

« Basterebbe che le rispondessi: Perché dovevo farmi visitare. Non avrei bisogno di aggiungere altro, capirebbe da sé. » Invece, disse che avevano fatto delle spese.

La madre si rimise intorno ai fornelli. Adriana si aggirò per la cucina: due o tre volte si provò a parlare, ma ormai l'occasione era sfumata.

Appena finito di mangiare, dovette prepararsi per partire. Abbracciò la mamma: — Quando mi vieni a trovare? — Magari potessi — rispose la mamma.

Poi il babbo la accompagnò alla stazione, e lei ripartì senza aver detto la cosa per cui aveva fatto il viaggio.

# UN PASSO, UN ALTRO PASSO

Poesie di

Carlo Betocchi

*A Michele Pierri, a modo d'epigrafe.*

Un passo, un altro passo,  
ivi del cielo il masso  
azzurro, la vivente natura,  
e l'inferma pietà  
che se stessa conosce negli errori,  
e la lieve follia, ivi la morte,  
il rumore e il silenzio,  
e il mio esistere anonimo;  
e come dalla pietra sale il canto  
di un colore che è muto,  
un passo, un altro passo,  
e inciampicando nel divino esistere  
io giungo a riconoscermi nel sasso  
che sospira all'eterno, in alto, in basso.

## I

*Sono giunto fin qui, non c'è più strada.  
Possibile? Pareva così certo il cammino.  
O non era che un sogno quell'andare?  
Preferisco pensare che son misero, ormai,  
e che ho tutto perduto. Accoccolato  
resto nel mio deserto. Qualche cosa  
vale anche questo, meglio che il sogno.  
Parlo con l'ombra mia che oscura, fitta,  
mi lapida col suo silenzio.*

## II

*Non ho più che lo stento d'una vita  
che sta passando, e perduto il suo fiore  
mette spine e non foglie, e a malapena  
respira. Eppure, senza acredine.*

*C'è quell'amore nascosto, in me,  
quanto più miserevole pudico,  
quel sentore di terra, che resiste,  
come nei campi spogli: una ricchezza  
creata, non mia, inestinguibile.*

*Neppure più coltivabile, forse, ma vera  
esistenza, così come pare sperduta  
nel cosmo, con la sua gravità, le sue leggi,  
il suo magnetismo morente, che lo Spirito  
non dimentica, anzi numera.*

*Non guardatemi, che son vecchio,  
ma nel mio mutismo pietroso ascoltate  
come gorgheggia, com'è fiero l'amore.*

## III

*O seppure, come in certe mattine,  
provo un senso di calma in un'ineffabile unione,  
non è più, come al tempo passato,  
per quel rifluire nel cuore d'un sangue potente  
di vasti possessi, ben certi, ancorché sconosciuti:  
e mi ravviso in chi va con la lenza  
a pescare, e cui già il tempo si muta in instabilità.  
Che assai più della lenza io ebbi fin dalla nascita  
per giocare a mio agio col tempo impossibile,*

*la rete, dico, stillante, dell' eternità dell' anima,  
cui è grazia la preda che resta, ed il tempo  
che passa ha un altro significato.*

#### IV

*Sei tu, Signore, che mi dai la tua forza,  
torci il mio occhio a guardarmi nell' anima,  
perché l' immondezza sia vituperata  
ed esaltato il coraggio che la rivela.  
Io da me non saprei: tu m' hai insegnato,  
dei miei giorni corti puoi fare un' eternità,  
se tu mi sostieni scenderò nell' abisso  
che invoca scandaglio per rendermi a te.*

#### V

*Chi invecchia e sente sfiorire nel sangue l' amore  
ha dei laidi tormenti, e s' addentra nell' ombra  
di essi conoscendo anzi tempo le stanze  
d' un Ade immondo, di cui non parlarono i poeti:  
ivi si torce, e geme, solo, senza soccorso,  
se non la pietà che lo coglie di quelli che amò  
al loro tempo, i suoi vecchi, che le stesse soglie  
varcarono anch' essi. D' una tale catena al pendaglio  
ora è lui legato, e passa il dì mulinando  
pensieri discordi dall' intimo della coscienza:  
spasima dentro la bieca dissimetria della vita  
che di cocente vergogna infanga la sua preghiera,  
così come in Roma fanno le statue barocche,  
con i loro falsi aneliti, sui fastigi delle chiese.*

## VI

*Giorno per giorno imparo  
che non c'è cosa in cui sia necessario  
più il credere che l'operare; e che tra il fiore  
del credere che amo, e il mio esserne degno,  
che è il prezzo del mio esistere,  
c'è di mezzo quello che ho fatto,  
il mio consistere in opere e lavoro:  
e ch'ivi è il tutto, tutto ciò che io posso  
saper di vero, anche se avvolto nel mistero  
della cosa fatta dall'uomo, e che dall'uomo  
prega per il di più che non può fare,  
e i doni per cui fece, alti, ringrazia.*

## VII

*In me sempre latente, viva, irreparabile  
è la coscienza della vita, l'erta  
del suo dolore, e le contraddizioni  
che l'angosciano: e insieme un non so quale  
senso che l'esperienza che consuma  
anche ripara i mali, anche s'addice  
a far del nostro vivere una prova,  
anzi un mistero necessario: e restino  
in noi lottanti l'esperienze avverse  
se poi, non già di là dal bene e dal male,  
ma solo oltre il pagare di persona  
esiste un premio di cui è parte il male  
sofferto, e il suo dolore, così come  
la croce al divino incarnarsi.*

# DIVERTIMENTO E BALLATA DELLA GIOVENTÙ

di

Giuseppe Raimondi

Un anno è lungo da passare, quando si è giovani, e difatti l'anno '19 non finiva mai. Mi pare, ripensando, che i fatti, cioè gli incontri di uomini e di pensieri, vi si sovrapponessero, si accavallassero. Vi fosse una grande ressa intorno, un traffico, anche impalpabile, un via e vai, che hanno riempito, tra grandi spazi vuoti del ricordo, quel tempo di gioventù. Come la guerra, anche il dopoguerra fu per noi un'esperienza confusa. Troppe cose si volevano raggiungere, o almeno chiarire. Si mettevano le mani dove capitava. Così ci sembrava, allora, di vivere. Forse fu la stagione, il soggiorno, il passaggio in un limbo, dove non solo delle anime erano in attesa e in pena, ma dei corpi, delle esistenze reali. Chissà chi di noi ne è uscito salvo, anche con lividi e ammaccature nei fianchi. Uomini e uomini venivano fuori, spingendosi a vicenda, come dalle quinte di un palcoscenico. È curioso, che non sento il battere dei loro passi sul tavolato di legno. Sono, più che altro, volti, visi, attaccati a un busto, e forse dei corpi interi, da cui si producevano, più che azioni, delle idee. E dei pensieri, che prendevano forma di poesia. Noi si credeva di mangiare poesia, ed erano pasti leggeri, in apparenza, e quasi illusori. Del resto era quello che la società ci passava. Per i pasti reali, credo che vigesse ancora il regime delle tessere annonarie. Per noi, andava benissimo. Dell'avvenire, in senso economico, non sapevamo niente. È stato così per lungo tempo.

Uomini: si chiamavano scrittori, e v'era qualche pittore. Fuori dalle strade

di questi, altri che non erano né scrittori né pittori. E guardavano a me: il figlio dei Raimondi, attraverso il riflesso di quelli, che essi, con rispetto di popolo, non comprendevano. Forse non rammaricandosi neppure, che il rampollo, l'erede di una razza di libertari, di irregolari, di indipendenti dalla società, si indirizzasse per strade non conformiste. Stavano a vedere, mi tenevano d'occhio. E quando, poco dopo, presi a girovagare, a prendere il treno, e restavo fuori delle settimane, « in cerca degli artisti », bonariamente, e ridendo, dicevano a mio padre: « Bisognerà mandargli qualche dieci lire a quel ragazzo ». Sul tagliando della cartolina vaglia, seduti al caffè di piazza, mettevano le firme: Nicola, Nando, Francesco, e qualche frase buffa, come questa: « Ritorna a studiare il latino ». Così magro come m'aveva fatto la vita di soldato, e con qualcosa, anche nell'abito borghese aggiustato, stampatomi addosso dalla divisa militare, dovevo apparire nella figura, quasi, di un fante nelle carte da giuoco. Mi ero fatto cucire una giacca di stoffa, come si diceva, all'inglese, con la cintura uguale, e le patte che chiudevano le quattro tasche. Mi dava una sorta di sicurezza, di disinvoltura, per la prima volta in vita. Mi presentavo nei caffè, alle porte di casa degli amici. Questi mi accoglievano, osservando: « Ti sta proprio bene questa giacca moderna ». Doveva piacere anche alle ragazze. E fu un tempo che qualcuna, quasi senza un nome e un viso, incominciò a comparire nelle pagine che, molto lentamente, scrivevo. Non avevano che forma sfuggente, di figurette di un mito modesto, quotidiano. Siluette, a seppia, per la traccia in prosa di un mite, schizzato idillio foscoliano. Le chiamavo, a volte, Euridice; come avrei potuto dire Ofelia. Leggevo con attenzione in Laforgue. Il cartone, il disegno d'album poté alla fine farsi documento di stato civile. Fu quando, finite le scorribande dei venti anni, intravidi, come da una finestra aperta sull'interno, il rosso di un fuoco acceso, dietro un tavolo apparecchiato. Sopra vi splendevano il bianco delle stoviglie, il rosso del vino nella caraffa. Vagabondi, giovanotti portati dalla corrente, ma con una nostalgia di famiglia. Quando passarono gli anni, e misi casa, venivano i compagni del tempo disordinato a sedersi sul divano. Prendevano in braccio le mie bambine, le facevano addormentare.

Quella primavera del '19 fu pazza di venti, e di acquate confuse con il sole nei tardi pomeriggi. Davvero le piogge continuarono nell'aprile, in maggio.

A mia madre venivano, nel suo dialetto, i suoi proverbi di stagione. Piacevano a Bacchelli, che se li faceva ripetere dalla bocca di popolana gentile che essa era: *Avrell tot i dè un barell, mâz tot i dè un tinâz*. Il buon Filippo annunciava con una cartolina da Ferrara il suo arrivo per l'indomani, e prometteva di portare un pampepato di cioccolata per gli amici bolognesi. Col pampepato recava, chiusi dentro un cartone, dei suoi disegni, che egli chiamava *papiers collés*. Si trattava in verità di disegni, colorati all'acquerello, o con inchiostri di china. Vi figuravano fette di cocomero, un temperino da tasca, una lampadina elettrica, dei biscotti, una scatola di fiammiferi, dei fiori di campo, delle minuscole carte da gioco per bambini. La gracile grazia dei fogli futuristi sofficienti vi si immalinconiva in una timida e quasi fiabesca metafisica di De Chirico, tradotta, più che in segni, in parole di govoniana poesia. Il pampepato veniva posato su di un piatto, e mia madre tagliava le fette. Anche il Morandi lo gustava, masticando adagio. Lo attirava la crosta del cioccolato; « ma le mandorle », diceva, « mi vanno fra i denti ». E Bacchelli pronto: « Fra i denti? ma quali denti? Quelli che non ci sono più ». Erano le consuete punzecchiature, fra di loro, le battute da ridere, quasi da conversazione di Antonio Fiacchi. Quanto avrà pesato su di noi, e non ci si pensava, il tono e il colore della vecchia vita di città. Ognuno vi avrà reagito a modo suo. Ma il tratto, tra fisico e morale del vivere, continuava ancora. La bonarietà pungente, l'arguzia, che finiva spesso in spenti silenzi annoiati. Il gusto, l'intelligenza nel giudicare, nel ritrarre le cose, le persone. Personaggi e parole di precisa verità, un poco fantastica. I bolognesi del Fiacchi, com'era il Gaiba, maestro di violino: « *al partava, d'inveren, un ricco Talma fema dai pî sotto il quale si scorgeva il profilo del suo violino com'è ch' l'avess un persùtt ed contrabband. Questi erano i violini di spalla è forsi l'era per quèl che il buon Gaiba pindeva acsè* ». Il signor Donatutti, la viola, « *un omarino da una bussleina agozza, un po imbarlà, ma che aveva ragione lui* ». E il Brizzi: « *Brezzi ...labrein, trumbeina!* ». Capacità nativa di osservare, e rappresentare. In una uguale razza si è fatti della pasta di tutti.

Le carte pittoriche di De Pisis restavano sul tavolo, scarsamente apprezzate. Filippo, rivolto alla padrona di casa, chiedeva un foglio di carta velina per incartarle meglio, e asciugarle da un poco di pioggia presa per istrada. Le dimenticammo. Le abbiamo riviste, perplessi e incantati, trenta anni dopo,

quando per la felicità di De Pisis era già abbastanza tardi. Del resto, De Pisis aveva potuto vedere, giusto allora, le pitture di Morandi. Ne restava estatico, ammutolito. Mormorava, non senza arrossire di gioia: « Ma lei, caro Morandi, è un vero pittore, proprio un pittore ». Morandi, silenzioso, lo stava a sentire. L'innocenza del giovane ferrarese non gli dispiaceva. Sorrideva, tranquillo. Lo invitò a casa. Filippo sgranava gli occhi. Poi non volle parere troppo provinciale. Vide i modelli di Morandi, posati per terra, dietro il cavalletto. La testa del manichino, le bottiglie ricoperte di bianco di calce, i ritagli di cornici, il fondo in legno di orologio, la cassetta e la palla. Non poté trattenersi: « Ma anch'io, caro Morandi, sono diventato metafisico, come il nostro De Chirico e come lei... ». Morandi mostrava i suoi quadri, posandoli, uno per volta, sul gradino del cavalletto. In piedi, le gambe un poco aperte, piegando appena il capo verso la spalla. Socchiudeva gli occhi a mirare qualcosa in essi.

In un viaggio a Milano, aveva rivisto Clemente Rebora. Così, in seguito ci scrivemmo.

Egli si spostava, da Milano a Como, dove aveva ripreso l'insegnamento in una scuola tecnica. Rientrava con un treno della sera. Una volta andai ad aspettarlo alla stazione. Uscimmo, ed era fra una ressa di operai che tornavano dal lavoro. Vestito dimesso, quasi come loro, ma con qualcosa di nobile, di fiero nel volto, nella figura, che già mi aveva colpito quando lo conobbi in zona di guerra. Mi rivedo con lui sui vecchi bastioni, a Porta Venezia, dove l'amico fece un poco di spesa. In una panetteria, da un salumiere. Si scusava della modestia della cena, che mi avrebbe offerto. « Sono solo a casa, » — mi disse. « Ma ce la caveremo. Ho anche una buona bottiglia di vino ». Era un vino rosso, della Valsesia. Ottimo, e la bottiglia fu quasi tutta per me. Nella stanzina da pranzo, che gli serviva anche da studio, sedemmo, dopo cena, su di un divanetto. Erano dei vecchi mobili: il tavolo, la credenza, le sedie, di fattura artigiana. Come se ne vedevano allora, di un tipo fortemente lombardo. Si chiacchierava. Mi diceva che cercava di portare avanti alcune poesie. « Penso — mi disse — che saranno le mie ultime poesie ». E aggiunse: « Ma queste le devo fare ». Una tristezza lucida era nelle sue parole, come se egli fosse immerso dentro un cristallo spesso, pesante, di estrema trasparenza.

Così sono murate, prigioniere, dentro il blocco di vetro poliedrico, conchiglie di forme straordinarie. Stanno sui tavoli come fermacarte.

Di quel tempo, che fu l'ultimo dei nostri incontri, ho smarrito lettere e qualche cartolina. Dell'autunno e dell'inverno appena precedenti, ho ritrovato qualche foglietto, dove mi scriveva della sua esistenza difficile. « Sono nel giro d'indice di una campagna di Brianza, coi miei di casa...; e mi risollevo un po' dopo un disgregamento grave! Questo per il "corpo" — quanto all'"anima" è come in un'eterna salita per burrati tenebrosi verso la bocchetta levisima d'alito luminoso dell'altro versante. Mi batto, e mi dibatto — ma non so quale invincibile vigore sereno attenda nell'intimo. Chiacchiero di me, ma capisci, nevvvero? È un modo timido di vincer la fatica, e di stringerti la mano... ». Per tutti il tempo era furioso, ma per lui era di tragedia. Una tragedia, dove il sangue si era ghiacciato, dentro i canali. In un altro foglio, coperto fittamente di segni pungenti, come avesse scritto con un ago, trovo verso la fine: « Ma sapessi come, dopo che fui Lazzaro, mi torna arduo "comportarmi in società" e dare un senso e un valore a uomini e cose! Tutto ciò che faccio è ancora un prodigio di equilibrio, tranne quando l'esaltazione mi lanci fino a un compimento qualsiasi per il suo verso. Per questo, in questi ultimi tempi — quando avevo il pianoforte — soltanto l'improvvisazione musicale mi aveva tutto alla vita che m'assimilava. Cosa ti vado dicendo ?».

Passarono i mesi. Venne l'estate. Una delle tante mie estati bolognesi. Nell'agosto, mi preparai a partire per Roma, dove dovevo restare sino alla fine dell'anno.

Dovette essere un'annata piena di avvenimenti, a giudicare dalla quantità di sentimenti, di ricordi trasformati in sentimenti che, anche a brandelli, servono a dare la forma, a disegnare il contorno di ritratti umani. La sostanza materiale, il corpo di quelle persone, l'arco delle loro azioni possono essersi in qualche modo svuotati, ma rimane, quasi sospesa in aria e nello spazio del tempo, un'aria, un alito di pensieri, un'onda di aspirazioni, un corteo di sogni, i quali danno il carattere di un'epoca dell'umanità. Era negli uomini: nei poeti, negli artisti, un tratto di energia, anche disperata, che imprimeva nella loro esistenza un movimento quasi eroico.

Breve villeggiatura in collina, a Pavana Pistoiese, per smaltire i postumi

della « febbre dei pappataci ». E poiché alloggiavo nell'osteria del signor Elia (il vecchietto, montanaro pistoiese, le due figliole: una attempatella, tigliesa, e l'altra ancora giovine, garbatissime, premurose; ogni mattina il latte appena munto col caffè d'orzo, il pranzo di pasta asciutta col sugo di carne) invitai l'amico Franchi a raggiungermi; era ancora convalescente delle ferite di guerra. Raffaello giunse con libri e carte, fogli e foglietti di prose, e portò la sua allegria di ragazzo fiorentino per le strade arrampicate, sassose di Pavana, e sulle rive della Limentra. Furono alcuni giorni di sfoghi, di progetti sulla poesia. Fu allora che io riesumai quelle pagine di liceo sulla morte di Ottone Imperatore, abbozzate nell'inverno del '16, in città. Venivano dalla lettura di Tacito fatta a scuola. Dovevano riuscire, erano già state, il mio primo tentativo di far letteratura d'impegno, fuori dai capricci d'avanguardia, e prima delle imitazioni bacchelliane-cardarelliane del '17-'18. Con Franchi, si accompagnava a spasso, fino a Taviano, fino alla Venturina, la ragazza, cui vagamente facevo la corte. E chissà che, in quei giorni, non le facessimo una corte-à-deux. Parlando di tramonti, di luci nei boschi, di letteratura insomma.

Ma venne, ripetuto, l'invito a partire per Roma. Era stato Bacchelli a suggerire le mie prestazioni, a sostituire in via provvisoria il segretario nominato della Ronda Aurelio Saffi. Morandi, al corrente della cosa, propose di accompagnarmi nel viaggio alla capitale, dato che lui vi era « già stato » e la conosceva « abbastanza bene ». Si partì da Bologna alla vigilia di ferragosto. Alla stazione della Venturina, dove il treno sostò in un'ora prima di notte, venne a salutarci la ragazza di Pavana, in verità ferrarese, con alcuni suoi congiunti. In seguito, da Roma le scrissi delle cartoline, e una lettera in carta cosparsa, all'interno della busta, di api d'oro. Il viaggio per Roma fu lungo, attraverso le gallerie della Porrettana poi le campagne di Toscana (alla stazione di Arezzo, Morandi, sporgendosi dal treno; anzi eravamo scesi per bere alla fontana, « Vedi, disse, in quella chiesa, là dietro, ci sono le pitture di Piero della Francesca »). Piccole città erano collocate, altre addirittura appese ai fianchi di colline, e le colline, come in un giuoco, si accavallavano, entravano l'una dentro nell'altra. L'alba schiariva con fatica quei paesaggi. Il treno andava accostando corsi d'acqua, nel fondo di valli, mentre, al di sopra, i monti si erano fatti più alti, e i paesi, le borgate sembrano cavate nella pietra.



Walter Sickert: *Victor Lecoq* (1924)

Si riproduce per gentile concessione del Direttore della City Art Gallery di Manchester



«Sono i luoghi di montagna, nell'Appennino — disse Morandi — dove ancora, d'inverno, arrivano in branchi i lupi; come raccontano i libri di scuola». L'amico guardava sempre i paesaggi, e credo non gliene sfuggisse uno. Io ricominciavo ad avere sonno. Alla stazione di Chiusi, Morandi cavò della ciambella dalla valigia. Così asciutta, stentava a scendere in gola. Morandi masticava, pianissimo. La pianura, dopo, prendeva ad allargarsi. Dentro prati di erba alta, comparve un gregge di pecore. L'acqua dei fiumi o di torrenti andava, scarsa, fra sponde polverose, bruciate dal secco. Ma la pianura si faceva più verde, e distesa fino all'orizzonte. Là, in mezzo, ogni tanto, una fattoria e allevamenti di cavalli, tenuti dentro recinti, sbarramenti di assi di legno. Tutto, per me, era nuovo. Quando, più avanti ancora, si videro casamenti di molti piani, circondati da terreni deserti, senza coltivazione, Morandi disse: «Siamo vicini a Roma». Verso le otto, si giunse alla stazione di Roma. Avevamo viaggiato abbastanza bene, a parte il caldo e la sete, per circa quattordici ore.

Trovammo alloggio in un piccolo albergo, nei pressi della stazione di Termini. Finalmente, mi potei spogliare e lavare, per quanto un facchino ci avvertisse di non sciupare troppa acqua. L'acqua in città, quei giorni, scarseggiava. Avemmo una brocca d'acqua a testa, si cercò di farla bastare. Mi buttai sul letto, deciso a dormire. Anche l'amico, rimasto con la camicia e le mutande di tela, si era coricato. Ma, di lì a poco, credette di dirmi: «Io penso — disse — che verso le dieci si può andare fuori. Sai, è meglio. Abbiamo molte cose da vedere». Voleva dire, è evidente, i musei. Se n'era parlato a lungo, prima di partire. Egli aveva preso degli appunti. Io assentii alla meglio, e osservai solamente: «Quando andiamo fuori, andremo a mangiare qualche cosa?». Mi sembrò di dormire pochissimo. Quando mi chiamò, l'amico era già vestito e si pettinava i capelli, adagio, che del resto portava abbastanza corti. Dall'Esedra ci incamminammo per il Corso. In un bar facemmo colazione, in piedi. Del resto Morandi si accontentò di bere un caffè. «È meglio tenersi leggeri — disse — anche perché dobbiamo fare molte cose». E, d'improvviso, ebbe un momento di timore: «Avrai portato gli appunti — disse — avrai quel foglietto». Lo tranquillizzai, il foglietto era nel mio portafoglio. Si

riprese a camminare. Egli pensava ai musei, io a niente. Oppure mi ricordai di qualcosa: « Dovremo poi passare dall'ufficio della Ronda ». Rispose: « C'è tempo ».

Camminando, io guardavo i palazzi, tutti bellissimi, tutti dei veri monumenti, senza sapere cosa fossero. E questo, forse, non lo sapeva neppure l'amico. Il quale, dopo quasi mezz'ora che si camminava, si fermò, piantando i piedi davanti al portone di un magnifico palazzo. « Questo è il palazzo Doria, c'è la galleria Doria. Te l'ho spiegato, qui ci sono i quadri di Caravaggio ». Era vero che me l'aveva detto, ma non immaginavo che dovessimo incominciare così presto con Caravaggio. Bisogna sapere che questa storia di Caravaggio era incominciata, fra di noi, a Bologna, da oltre un anno. Da quando, cioè, Matteo Marangoni mi aveva mandato lo scritto sulla natura morta. Dentro c'è anche il Bacco fiorentino di Caravaggio. Nello stesso tempo in cui, alla pubblica biblioteca, si andava a leggere fra le righe gli studi caravaggeschi di Longhi. Così, fra i discorsi di Longhi e quelli di Marangoni era nato, in noi (forse solo in noi due, fra piazza Santo Stefano e via della Fondazza), un orgasmo, un tifo di origine caravaggista, che ci portavamo addosso. Il viaggio romano dell'agosto '19, non fece che rinfocolarlo, con l'inevitabile confusione dell'entusiasmo neofita. Dopo le giornate romane con Morandi, fui un patito di questa malattia. Ne fu la conclusione, tanto imperdonabile quanto, in fondo, innocente: com'era innocente la mia poca conoscenza, l'articolo accolto con divertimento da Cardarelli, con inquieto sospetto dalla gente del mestiere, nella Ronda di quello stesso anno.

E Morandi, il figliolo più schietto di Cézanne, ebbe parte in questa giovanile infatuazione. Caravaggio s'era portato dietro il nome di Ingres. Per fortuna che, di Ingres, noi non si conosceva che l'autoritratto degli Uffizi, e di Ingres non c'erano pitture, sia pure dubbie o sbagliate, dentro le mura di Roma. Ma girando gallerie e chiese romane, e perfino le rozze botteghe degli antiquari, vedevo Caravaggio da ogni parte. E ne scrivevo all'amico, ritornato a Bologna. Sta il fatto che, quel giorno, imboccando la scala di palazzo Doria, dalla piazza del Collegio Romano, i due bolognesi andavano ad accendere il loro cero devozionale all'altare di Caravaggio. Doria, la Borghese,

San Luigi dei Francesi, Santa Maria del Popolo, Sant'Agostino, niente mi fu risparmiato. In Vaticano, non ci arrivammo, non so perché. Morandi, da vero granatiere, era instancabile. Ma un suo passo corrispondeva a due dei miei. Alla Ronda, si andava verso sera. E dopo cena, all'Aragno. La mia educazione pittorica, durata l'intera giornata, mi appesantiva le palpebre nelle ore delle conversazioni letterarie, prima di andare a letto. Cardarelli aveva accolto i due bolognesi con spontanea simpatia. Si informava, la sera, al caffè, o in trattoria, delle nostre zelanti passeggiate pittoriche. Divertendosi, ma incuriosito come di scoperte e relazioni su di un mondo di storia naturale, a lui poco noto, alle nostre esuberanti dichiarazioni sui fatti della pittura. Di Caravaggio non sapeva quasi nulla. Morandi cercava di spiegare il proprio interessamento, il rapporto, che egli vedeva, con Cézanne. A parte che Cardarelli non amava Cézanne: « Questa specie di antico che ha paura di essere antico », diceva. « Cézanne rifà l'arte italiana, con la goffaggine con cui i poeti del tempo di Ronsard volevano rifare Petrarca ». Non era facile fargli capire. Quando poi venne fuori il nome di Ingres, diceva, stringendosi nelle spalle, e persuaso di scandalizzare gli adepti di un moderno classicismo: « Per me, non sono che delle fotografie a colori, ovvero, dirò così, delle cromolitografie ». Poi, all'improvviso, fattosi arrogante, aggiungeva rivolto al pittore di Bologna: « Ma ti prego, caro Morandi, ti prego, lascia in pace Raffaello. Raffaello, vedi, è quasi come Leopardi. È solo poesia, è poesia racchiusa in un velo di stile. Ci sono insetti che, in un certo tempo, sono chiusi dentro un involucro misterioso, fatto di aria e di miracolo: quando vengono fuori, allora volano e mandano una specie di canto, un canto infinito... ». Non mi riuscì di sapere che razza di insetti fossero. Morandi, imperturbato, ascoltava, e poi replicava.

— Caravaggio, vedi Cardarelli, è una cosa come Piero della Francesca. È quando la pittura definisce le ragioni della pittura. È quando gli artisti, con la loro idea, cambiano la faccia delle cose. È così anche per Cézanne. Tutti gli uomini devono prenderne nota. La pittura può essere poesia, ma in un modo diverso da quello della poesia dei letterati...

— Ma, nella pittura di Raffaello, la poesia parla, ti dico, come in Leopardi.

— Può darsi, caro Cardarelli, che sia una tua impressione. Perché, in Raffaello, la poesia non parla, difatti la vediamo con gli occhi.

— Gli occhi? gli occhi — disse Cardarelli. — Non capisco cosa c'entrino gli occhi.

— Eppure, ti dico sono gli occhi.

— Allora — replicò Cardarelli — se è così, fra me e la pittura ci deve essere un equivoco.

— E in quanto poi al tuo Caravaggio — volle concludere lo scrittore — mi pare di capire. È un'arte fatta di materia, di realtà trasportata sulla tela. Allora preferisco l'Innocenzo decimo di Velasquez. Lo hai visto a palazzo Doria? I sentimenti vi sono più espliciti e generosi.

Non ricordo come finisse la discussione fra i due amici. È probabile che ognuno restasse del proprio parere. Con Morandi, finché restò a Roma, si andava in trattoria, mezzogiorno e sera. Sempre si mangiavano gli spaghetti conditi con il burro e il pomodoro. Il pittore li giudicava superiori ad ogni altra minestra. Metteva una cura straordinaria nell'arrostarli intorno alla forchetta. Proprio li gustava. E, di pietanza, ordinava regolarmente la bistecca. In trattoria venivano anche altri amici. All'ufficio della Ronda, dove, dopo la partenza di Morandi, io presi stanza per qualche tempo, dormendo sul divanuccio, capitavano prima di cena Barilli, Baldini e, più di rado, Cecchi. Bacchelli e Montano scesero a Roma nel mese di settembre.

# WALTER SICKERT

di

Virginia Woolf

Sebbene la conversazione sia un'abitudine comune e molto piacevole, chi cerca di riportarla in uno scritto si accorge che sfugge da ogni parte, raramente rimane sull'argomento, è piena di esagerazioni e inesattezze, ed ha spesso momenti di grande monotonia. Così quando l'altra sera sette od otto persone pranzarono insieme, i primi dieci minuti trascorsero a parlare della difficoltà di muoversi oggi per Londra; era più veloce andare a piedi o in automobile, e il nuovo sistema di segnalazioni luminose era di aiuto o di ostacolo? Poi mentre veniva annunciato il pranzo, qualcuno domandò: « Ma le gallerie d'arte quando furono inventate? », domanda che sorgeva naturalmente, poiché la discussione sul valore dei segnali luminosi aveva indotto a dire che agli occhi del conducente il rosso non è più un colore ma solo un segnale di pericolo. Molto presto perderemo il senso del colore, soggiunse un altro, naturalmente esagerando. I colori sono ora usati così di frequente come segnali che ben presto provocheranno solamente azioni: il peggior modo di vivere in una comunità ben organizzata. Furono poi citati altri esempi del cambiamento causato nei nostri sensi dalle condizioni moderne di vita; come gli edifici mutino le loro caratteristiche perché nessuno più si ferma ad osservarli; come statue e mosaici tolti alle loro antiche destinazioni e confinati nell'interno delle chiese e delle case perdano le qualità che li caratterizzavano quando erano all'aperto. Questo provocò la

domanda sulla nascita della prima galleria d'arte, e poiché nessuno fornì una risposta sicura, chi parlava raccontò la storia stravagante di un giovane pieno di fantasia che durante il regno della regina Anna aspettava di poter attraversare Ludgate Circus. «Guarda» si disse «come corrono le carrozze! Quel povero vetturino deve lavorare di frusta. Nessuno si ferma più a guardare St. Paul. Tra poco tutte quelle insegne ondegianti verranno eliminate. Approfittiamo dell'occasione». Ed entrato alla Banca, che era nei pressi, prelevò ciò che rimaneva del suo patrimonio, e acquistò un appartamento in Bond Street, dove sistemò una mostra di quadri per la prima volta esposti al pubblico. Forse questa è l'origine della House of Agnew's; forse la loro galleria sorge nello stesso posto della casa che, con tanta preveggenza, quel giovanotto aveva affittato oltre duecento anni fa. Può darsi, dissero gli altri; ma nessuno si preoccupò di verificarne la veridicità, poiché era una fredda notte di dicembre e la minestra aspettava sulla tavola.

Intanto il discorso cambiò, secondo il suo solito modo, tornando sul colore; come ognuno veda il colore in modo differente; come i pittori vengano influenzati dal luogo di nascita, sia il Sud azzurro o il grigio Nord; come il colore risplenda, indipendentemente da ogni oggetto, negli occhi dei fanciulli; come gli uomini politici e d'affari siano ciechi, poiché il tempo trascorso in ufficio atrofizza l'occhio; e così, per contrasto, si parlò di quegli insetti, ancora viventi nelle foreste vergini del Sud America, che hanno l'occhio enormemente sviluppato e il cui corpo, ridotto a un grumo di epidermide, serve solo a unire le due grandi camere ottiche. Uno dei conversatori aveva conosciuto un uomo che esplorava le parti più selvagge del mondo in cerca di cactus, e aveva da lui sentito parlare di quegli insetti che nascono con i fiori e muoiono al loro avvizzire. Persona ostinata e di abitudini primitive, si commuoveva tuttavia alla vista di quei piccoli esseri che si impregnano di cremisi finché diventano rossi; poi volano su un viola, poi su un verde intenso, e prendono momentaneamente il colore di ciò che vedono, rosso, verde, blu, ed ogni altro colore di fiore. Al primo soffio dell'inverno, quando i fiori muoiono, la vita abbandona anche loro, e si potrebbero scambiare, così adagiati sull'erba, per palloncini aggrinziti. Saremo stati, un tempo, tutt'occhi anche noi come quegli insetti? chiese un altro. Manteniamo ancora

la capacità di trasformare ciò che beviamo e mangiamo in colore che si deposita in noi, aspettando le condizioni adatte di sviluppo? Perché, come le rocce nascondono fossili, noi nascondiamo, sotto le giacche e i cappelli, tigri, scimmie e forse insetti. Quando entriamo in una galleria d'arte, dove la tranquillità, il calore e l'isolamento dai pericoli della strada riproducono le condizioni della foresta primitiva, spesso ci sembra di essere ritornati a quello stadio della nostra lunga vita in cui eravamo insetti.

« Quando entriamo in una galleria d'arte », ci fu un momento di silenzio. Molti quadri erano allora esposti a Londra. C'era il famoso Holbein; c'erano opere di Picasso e di Matisse; alcuni giovani pittori inglesi tenevano un'esposizione ai Burlington Gardens; c'era infine una mostra di opere di Sickert da Agnew's. Quando entrai alla mostra di Sickert, disse uno dei commensali, diventai tutto un insetto, solo occhi. Volavo da un colore all'altro, dal rosso al blu, dal giallo al verde. I colori salivano in spirale nel mio corpo accendendo una fiamma come se un razzo, attraversando la notte, illuminasse verdi e bruni, erba e alberi, e nell'erba un uccello bianco. Il colore mi scaldava, mi eccitava, mi irritava, mi bruciava, mi calmava, mi nutriva, e infine mi lasciava sfinito. Perché la vita del colore è gloriosa, ma breve. Ben presto l'occhio non resiste più; si chiude nel sonno, e se fosse arrivato l'uomo che cercava i cactus avrebbe visto soltanto un palloncino aggrinzito su una elegante sedia rossa.

È troppo drammatico, dissero gli altri. Non si può camminare per Bond Street nel 1933 e ridurre la propria visione al solo colore, senza insospettire il policeman. Bisognerebbe essere una mosca per finire con un'agonia profumata. Ma è da molti secoli che abbiamo perduto l'« occhio microscopico ». Allora lasciammo la foresta ed entrammo nel mondo, l'occhio si ridusse, si svilupparono il cuore, il fegato, gli intestini, la lingua, le mani e i piedi. L'esposizione di Sickert dimostra abbastanza bene la verità di questi fatti. Guardate i suoi ritratti: Charles Bradlaugh alla Camera dei Comuni; l'Onorevole Winston Churchill; il Contrammiraglio Lumsden; e il Dr. Cobbledick. Questi personaggi non sono semplici fiori. Davanti ai loro ritratti dipinti da Sickert ci ricordiamo di tutta l'attività dei nostri organi da quando abbiamo lasciato la foresta. Il viso di un uomo civilizzato è il riassunto, l'epi-

tome di milioni di atti, pensieri, cose dette e dissimulate. Sì, Sickert è un grande biografo, disse uno di loro; quando dipinge un ritratto, vi leggo una vita. Pensate al quadro della donna delusa, seduta in abito da sera su un balcone di Venezia. Ha visto albe e tramonti, ingioiellata o in bianca camicia da notte; ora ogni cosa è decadenza e naufragio; e tuttavia nel fondo la nave in rovina ancora galleggia. Perché sebbene Sickert abbia il senso della realtà non è affatto un pessimista... Una risata coprì le ultime parole. Il ritratto della donna sul balcone non aveva suggerito nulla di simile alla maggior parte degli altri. Se avesse avuto o no degli amanti, non sembrava ad essi un problema; né interessava se la nave continuasse la navigazione o stesse per affondare. Andarono a prendere un libro con riproduzioni di opere di Sickert e cominciarono a ritagliare una mano o una testa e a colle-garle o separarle non come mano o testa ma come se avessero una diversa relazione.

Ora entrano nella terra del silenzio; presto la voce umana non potrà più raggiungerli, dissero due commensali, guardandoli. Vedono cose che noi non possiamo vedere, come un cane che arriccias il pelo e uggiola in un vicolo buio sebbene non vi sia niente di visibile ad occhi umani. Essi fanno dei gesti per esprimere quello che non sanno dire; ciò che li commuove in queste riproduzioni è qualcosa di così profondo che non possono dire con parole. Ma noi, come la maggior parte degli inglesi, siamo stati educati più a parlare che a vedere. Può darsi che vi sia una zona di silenzio al centro di ogni arte; dove vivono gli artisti. Coleridge non sapeva spiegare *Kubla Khan*; lo lasciò fare ai critici. E coloro che sono quasi sul piano degli artisti, come i nostri amici che stanno guardando i quadri, non sanno comunicare ciò che sentono quando penetrano oltre la zona periferica. Essi sanno soltanto esprimersi coi gesti. Dobbiamo rassegnarci ad essere dei profani, condannati per sempre a girare sui margini di questa grande arte. Comunque si tratta di una zona di sensazioni molto forti. Quando entriamo in una galleria d'arte, ci affascina dapprima la violenza del colore; poi, quando gli occhi ne sono saturati, ecco l'intricata complessità del personaggio. Ripeto, disse uno dei due, che Sickert è un grande biografo. Quando ha un uomo o una donna di fronte vede su quei volti le impronte lasciate dalla loro intera vita.

C'è tutto: fissato per sempre. Nessuno dei nostri biografi è capace di fare descrizioni così complete e perfette. Essi inciampano facilmente in quei meschini ostacoli che sono i fatti: in che giorno è nato; se sua madre si chiamava Jane o Mary; poi la relazione con la barista che deve essere tralasciata per rispetto della famiglia e c'è sempre, che volteggia su di loro con ali scure e becco ricurvo, la querela per diffamazione. Ed ecco le tre o quattrocento pagine di compromesso, evasione, attenuazione del vero, esagerazione, non pertinenza, e cosciente falsità che chiamiamo biografia. Ma Sickert prende il pennello, schiaccia il tubetto di colore, guarda il viso; e poi, rinchiuso nel divino dono del silenzio, dipinge: bugie, meschinità, splendore, depravazione, pazienza, bellezza; c'è tutto e non si può più dire «ma sua madre si chiamava Jane, non Mary». Oggi nessuno scriverà una vita come la dipinge Sickert. Le parole sono un mezzo impuro; molto meglio essere nati nel regno silenzioso della pittura.

Ma per me Sickert è più un romanziere che un biografo, disse l'altro. Gli piace rappresentare i suoi personaggi in movimento, osservarli in azione. La sua mostra infatti è piena di quadri che potrebbero essere dei racconti; si vede dal titolo: *Rose et Marie*; *Christine buys a house*; *A difficult moment*. Le figure sono ferme, ma ognuna è stata colta in un momento critico; è difficile guardarle senza inventare una trama, non ascoltare ciò che dicono. Ricordi il quadro del vecchio proprietario di birreria, il bicchiere sul tavolo e il sigaro spento tra le labbra, che guarda con astuti occhi porcini gli insopportabili deserti della desolazione davanti a lui? Alle sue spalle una donna pingue è appoggiata pigramente al misero cassettone giallo. Si sente che tutto è finito. Il tedio di innumerevoli giorni grava su di loro. Sono sepolti da un cumulo di rovine. Nella strada di sotto scampanellano i trams, strillano i ragazzi. Anche ora qualcuno batte con impazienza sul bicchiere nel bar di fronte. Ella dovrà darsi da fare; mettere in movimento il suo corpo pesante e indolente e andare a servirlo. La miseria di questa situazione sta nel fatto che non vi è crisi; passano lenti i minuti; si accumulano fiammiferi usati, bicchieri sporchi, mozziconi di sigari; ed essi ancora dovranno muoversi, dovranno alzarsi.

Eppure è bello, disse il primo, dà soddisfazione; è perfetto. Sarà forse

il lampo degli uccelli imbalsamati sotto la campana di vetro, o il rapporto del cassettoni col corpo della donna; comunque la qualità di questo quadro mi fa sentire che, sebbene l'uomo sia finito e la sua delusione completa, in quell'altro mondo di cui egli fa misteriosamente parte senza saperlo, prevalgono la bellezza e l'armonia. È proprio così, oppure l'immagine non ti dice niente? Forse queste cose si esprimono meglio coi gesti, disse l'altro. Ma viviamo ancora un po' nel mondo delle parole. Ricordi il quadro della ragazza mezza nuda che siede sull'orlo del letto? Forse è intitolato *Nuit d'amour*. Comunque la notte è finita. Il letto, un modesto letto di ferro, è sfatto e in disordine; essa deve affrontare il giorno, far colazione, pensare alla pigione. Mentre siede così con la camicia da notte che le scivola dalle spalle, per un momento le appare la verità della sua vita; vede d'improvviso il piccolo giardino nel Galles e la galleria gocciolante ad Adelphi dove cominciò, e finirà, i suoi giorni. Così sia, dice, e sbadiglia e si stringe nelle spalle e allunga una mano per prendere le calze e la camicia. Questo è il destino. Ma un romanziere che avesse voluto raccontare una simile storia sarebbe caduto ovviamente nel peggiore sentimentalismo. Come esprimere con le parole un tale miscuglio di innocenza e meschinità, compassione e squallore? Sickert semplicemente prende il pennello e dipinge una luce di verde tenero sulla tappezzeria ingiallita. La luce si diffonde dolcemente attraverso le foglie verdi. Non ha bisogno di spiegare; è sufficiente il verde. C'è poi la storia di Marie e Rose: una storia misera, complicata, commovente, che nello stesso tempo rincuora ed eccita. Marie sulla seggiola ha raccontato, tra i singhiozzi, alla donna in gonna cremisi una storia pietosa di promesse tradite e cuori infranti. « Non essere sciocca, mia cara » dice Rose, esperta, stagionata donna di mondo, in piedi davanti a lei con le braccia sui fianchi. « So già tutto » soggiunge, ferma così nell'intimità del suo abbigliamento succinto. E Marie la guarda svelando tutte le sue illusioni tra le lacrime e riceve in pieno il colpo dell'esperienza dell'altra, che, tuttavia, forse a causa dello splendore della gonna cremisi, non l'abbatte del tutto. Così si rincuora. Scendendo oltrepassa la domestica guercia che porta il secchio, esce nella strada, donna più saggia di quando è entrata. « Ecco

cos'è la vita » dice, asciugandosi gli occhi e salendo sull'autobus. Nella mostra di Sickert possiamo trovare una grande varietà di racconti, e lunghi romanzi.

Ma che tipo di romanziere è? Naturalmente un realista, più vicino a Dickens che a Meredith. Ha qualcosa in comune con Balzac, Gissing e il primo Arnold Bennett. Lo interessa soprattutto la vita dello strato più basso della borghesia: degli albergatori, bottegai, attori e attrici di music-hall. Non si cura della vita dell'aristocrazia, di nascita o di intelletto. Forse perché chi eredita cose belle è più indifferente alla sua proprietà di chi le ha comprate col proprio guadagno dai venditori ambulanti. Vi è un sapore speciale nella spesa dei poveri; essi sono molto attaccati a ciò che possiedono. Di qui l'intimo rapporto che esiste nei quadri di Sickert tra le persone e le loro stanze. Il letto, il cassetto, l'unico quadro e il vaso sul caminetto esprimono la personalità del proprietario. I mobili modesti sono consunti dall'uso; mostrano la venatura; hanno una qualità espressiva che manca sempre ai mobili costosi; dobbiamo dire che sono belli, anche se, tolti dalla stanza nella quale svolgono la loro funzione, sarebbero orribili. I tavoli Diamonds e Sheraton non saranno mai così usati. Ma tutto quello che Sickert dipinge deve piegarsi alla sua ispirazione; perdere la propria individualità; entrare a far parte della scena. Egli sceglie perciò gli abiti trasandati che, portati abitualmente, prendono la forma del corpo; il cappello di feltro con la piuma che la ragazza ha comprato per pochi soldi da un ambulante di Berwick Market. Ama i corpi che lavorano, le mani che lavorano, i visi che sono stati segnati, umiliati, scavati dal lavoro, perché, lavorando, la gente compie movimenti involontari e i loro visi assumono l'espressività dell'inconsapevolezza: un'espressione che l'uomo ricco, bello o raffinato raramente possiede. E naturalmente Sickert dipinge anche i minimi particolari delle seggiole e l'attizzatoio nel camino, con la stessa scrupolosità con la quale compone la scena Turgenev, che egli talvolta fa ricordare.

In questa tua esposizione si potrebbero discutere molti punti, disse il primo. Ma mi sembra senz'altro vero che Sickert sia il romanziere della classe media. Nello stesso tempo, per quanto preferisca dipingere le persone che lavorano piuttosto che gli sfaccendati, non si abbassa mai al di sotto di

un certo livello della scala sociale. Come molti pittori ha il gusto delle cose che nella vita danno piacere: cibo ben cucinato, buon vino, sigari pregiati. Il suo mondo è fatto di abbondanza, squisitezza e ironia. Non può respirare in un universo affamato, stento o puritano. I suoi personaggi sono sempre ben nutriti di corpo e di mente; sono ricchi di buon senso e hanno una conoscenza sagace del mondo. Alcune delle loro espressioni sono davvero un po' volgari; c'è da meravigliarsi che la censura le abbia lasciate passare. Nei suoi quadri i personaggi sono sempre in buona compagnia. Niente deve essere più piacevole che sedere nel retrobottega insieme all'albergatore francese: quell'uomo formidabile in redingote, di cui non ricordo il nome. Egli ci offrirebbe un sigaro pregiato; stapperebbe una bottiglia tenuta apposta in serbo; la moglie, lasciando la cassa, si unirebbe a noi, ci metteremmo a conversare, a cantare e a dire facezie.

E cantando alzeremmo gli occhi per vedere la luce rosso-dorata che sgocciola sulle acque verdi del canale. Improvvisamente vedremo apparire indistinta una chiesa grigia sopra di noi e una nube rosa passare nel cielo d'occidente. Vedremo la scena oltre le spalle dell'albergatore; continuando a parlare. Ecco in che modo Sickert ci mostra la bellezza: oltre le spalle di un albergatore; perché è un vero poeta, uno dei maggiori, nella grande tradizione della poesia inglese. Pensa alla sua Venezia, ai suoi paesaggi; o a quelle scene di music-hall, di circo, di mercati rionali, dove è colto il dramma umano del personaggio; non immaginiamo più racconti ma contempliamo: è troppo dire una visione? Sarebbe però assurdo classificare Sickert fra i visionari; non è un lirico, non sta in contemplazione del tramonto; non ci porta ad orizzonti celesti ed estasi remote attraverso maestosi panorami. Non è Shelley o Blake. Vediamo la sua Venezia da un tavolino della piazza, proprio come se stessimo portando alle labbra il bicchiere. Poi continuiamo a parlare. La sua pittura ha un carattere concreto; non è fatta di aria o di polvere d'astri ma di olio e di terra. Ci vien voglia di toccare le nuvole e i monti; sentire la rotondità delle colonne o la durezza dei pilastri. Potremmo quasi udire l'oro e il rosso sgocciolare con un piccolo tonfo nelle acque del canale. Tuttavia la natura umana non è mai esclusa dalla sua tela: vi è sempre una donna con un parasole sul fondo, o un uomo che vende cavoli all'ombra

di un arco. Anche quando dipinge una città del diciottesimo secolo come Bath egli pone in mezzo alla via un carro a grandi ruote. E quelle strade francesi rosa e gialle sono tutte rattoppate e logore; il vestito rosa di un bambino è appeso ad asciugare; all'angolo si vedono tavoli col piano di marmo. Egli non si allontana mai dal suono della voce umana, dalla mobilità e dalle idiosincrasie della figura umana. Come poeta, è di quelli che frequentano le taverne e le spiagge dove i pescatori vuotano la loro preda argentata nei cestini di vimini. Crabbe, Wordsworth, Cowper sono i nomi che vengono in mente, i poeti rimasti vicini alla terra, alla casa, al suono naturale della voce umana. A questo punto i conversatori tacquero. Forse pensavano che c'è grande distanza tra una poesia e un quadro; e per confrontarli bisogna forzare troppo il discorso. Finalmente, disse uno di loro, abbiamo raggiunto il limite dove la pittura si arresta, per addentrarsi nella terra del silenzio. Dovremo seguirla in fretta e le nostre parole ripiegheranno le ali e si poseranno ammucciate, come d'inverno le cornacchie sulle cime degli alberi. Ma poiché amiamo le parole, disse l'altro, indugiamo ancora un po' su quel limite. Parliamo ancora un momento della pittura, perché, sebbene il dipingere e lo scrivere si debbano alla fine separare, hanno molto da dirsi; molto in comune. Dopotutto il romanziere vuole che noi vediamo. Giardini, fiumi, cieli, nubi mutevoli, il colore dell'abito di una donna, paesaggi che si illuminano agli occhi degli amanti, boschi contorti dove camminano i personaggi dopo un litigio; i romanzi sono pieni di immagini come queste. Il romanziere si domanda: come potrò portare il sole nella mia pagina? Come mostrerò la notte e la luna che sorge? E deve spesso pensare che descrivere una scena è il modo peggiore per farla vedere. Bisogna farlo con una sola parola, o mettendo abilmente a contrasto una parola con un'altra. Per esempio c'è in Shakespeare: "Dear as the ruddy drops that visit this sad heart."<sup>(1)</sup> La parola "ruddy" non acquista una parte di splendore per il fatto che è seguita da "sad"?; e "sad" non ci dà il duplice senso della tristezza della mente e della monotonia del colore? Esse parlano insieme, toccando due note per fare un accordo, stimolando gli occhi e il cuore.

<sup>(1)</sup> «Caro come le rosse gocce che visitano questo cuore triste».

(Traduzione di G. Baldini)

Poi ancora i versi di Herrick:

“ *More white than are the whitest creams,  
Or moonlight tinselling the streams.* ” <sup>(1)</sup>

dove la parola “tinselling” aggiunge alla semplicità di “white” l’aspetto lucente, brillante, mobile dell’acqua illuminata dalla luna. È un problema molto complesso, questo dell’associazione e unione, forse inconscia, di parole, che si formano nella mente del poeta per arricchire l’occhio del lettore. Tutti i grandi scrittori sono grandi coloristi, e musicisti per giunta; essi cercano sempre di rendere le loro scelte splendenti e tenebrose e mutevoli all’occhio. Ogni dramma di Shakespeare ha il suo colore dominante. Ed ogni scrittore si differenzia per il modo di usare il colore. Pope non possiede una grande varietà di colori; è più disegnatore che colorista; gli strati luminosi di indaco, i neri appena accennati e i viola si accordano benissimo ai suoi contorni netti e sensibili: fuorché nella *Elegy to an Unfortunate Lady* dove abbondano i neri funebri; e la grande immagine del Re d’Occidente splende, fantasticamente, di cupo cremisi. Keats usa il colore generosamente, dolcemente, come un veneziano. Nell’*Eve of St. Agnes* egli dipinge con ricchezza di tratti, intingendo la penna in cumuli di rossi e blu puri. Tennyson invece non è mai ridondante; usa un pennello rigido e i puri toni splendenti di un miniaturista. *The Princess* è miniato come il manoscritto di un monaco; vi sono interi paesaggi tra le curve delle maiuscole. Ci sarebbe quasi bisogno di una lente di ingrandimento per vedere le minuzie del dettaglio.

Senza dubbio, e in questo furono d’accordo, le arti sono strettamente legate. Quale poeta si mette a scrivere senza prima aver ascoltato un canto dentro di sé? E il narratore, sebbene creda di procedere con calma, obbedendo alla voce della ragione, ci commuove coi continui cambiamenti di ritmo, provocati dalle emozioni che descrive. I migliori critici, Dryden, Lamb, Hazlitt, erano consapevoli di questa mescolanza di elementi, e scrissero sulla letteratura, pensando alla pittura e alla musica. Oggi siamo tutti

<sup>(1)</sup> « Più bianco che il latte più bianco,  
O il lume di luna che illumina di lustrini i ruscelli. »

(Traduzione di G. Baldini)

così specializzati che i critici badano soltanto alla stampa; questo spiega la triste condizione in cui si trova la critica nel nostro tempo, e il modo debole e parziale col quale tratta i suoi soggetti.

Abbiamo chiacchierato anche troppo, dissero; è ora di arrivare alla fine. La terra del silenzio si stende davanti a noi. L'avevamo già avvistata molte volte durante la conversazione; per esempio, quando abbiamo detto che la gonna rossa di Rose ci dava soddisfazione; o che il cassettone e il braccio della donna ci facevano conoscere l'armonia del mondo. Perché la gonna rossa, il cassettone giallo ci comunicano qualcosa che non ha niente a che fare con il racconto? Non sapremmo dirlo; non possiamo esprimere in parole l'effetto di queste combinazioni di linee e colore. E, pensando ancora alla mostra, dobbiamo ammettere la presenza nei quadri di Sickert di una grande estensione di terra silenziosa. Consideriamo ancora una volta il quadro del music-hall. Dapprima fa sentire la voce rauca di Marie Lloyd che canta una canzone sulle donne perdute perseguitate da Cromwell; poi la canzone smuore, e vediamo uno spazio stranamente riempito dalle curve dei violini, dalle bombette, dagli spartati, tutti convergenti in una forma, che ha al centro una pennellata di giallo. Dà una straordinaria soddisfazione. Tuttavia la descrizione è così formale, così in superficie, che noi possiamo appena esprimerla in parole; mentre l'emozione è chiara, potente e soddisfatta.

Sì, disse uno dei due, non è una descrizione; trascura il significato. Ma che significato è quello che non si può esprimere in parole? Cos'è un quadro privo della collaborazione del linguaggio e della musica? Chiediamolo ai critici.

Ma i critici stavano ancora parlando a gesti. Erano ancora irritati e fremmenti come cani in un vicolo oscuro quando passa un fantasma.

Essi si sono inoltrati molto più di noi nella foresta, disse mesto uno dei conversatori. Noi abbiamo soltanto, di quando in quando, un barlume di ciò che là vive; cerchiamo di descriverlo e non sappiamo; e quando svanisce, dopo averlo così visto e perduto, rimaniamo esausti e sconfortati; riconosciamo i limiti che la natura ci ha posti, e così ritorniamo a quel margine illuminato dove le arti amoreggiano, scherzano e si rendono onore a vicenda.

Ma non disperiamoci, disse l'altro. Ho letto una volta una lettera in

cui Walter Sickert diceva: « Sono sempre stato un pittore letterario, grazie a Dio, come tutti i pittori modesti ». Forse allora non ci disprezzerebbe del tutto. Quando parliamo delle sue biografie, romanzi e poemi non siamo poi così assurdi come sembra. Fra i vari tipi di artisti, possono esserci anche gl'ibridi. Infatti, mentre alcuni scavano sempre più profondamente nella sostanza della loro arte, altri compiono di continuo delle scorrerie nelle terre altrui. Sickert potrebbe essere degl'ibridi, dei razziatori. Il suo stesso nome ci richiama l'origine mista. Ho letto che egli è in parte tedesco, in parte inglese, in parte forse scandinavo; nacque a Monaco, fu educato a Reading e visse in Francia. Che egli sia un buon cantante, che scriva con eleganza e legga in tre o quattro lingue è la migliore dimostrazione del suo spirito cosmopolita. Tutto questo passa nel suo pennello. Ecco perché i suoi quadri attirano persone così diverse. Dalla fotografia lo si potrebbe scambiare per un avvocato molto distinto con inclinazione per la nautica; il tipo di uomo che risolve un caso complicato al Palazzo di Giustizia, poi indossa un vecchio abito, si calca sugli occhi un berretto da crociera con visiera verde e affronta le onde del Mare del Nord con un volume di Eschilo in tasca. Quando non c'è bisogno di accudire alle vele, si toglie il sale dagli occhi, tira fuori una tela e dipinge una deliziosa veduta di Dieppe, di Harwich, o delle scogliere di Dover. Questo, per me, è Sickert. Dovresti chiamarlo Richard Sickert, disse il primo: Richard Sickert, R. A. Ma poiché egli è con probabilità il maggior pittore inglese vivente, si chiami Richard o Walter, ci siano o no tutte le lettere dell'alfabeto dopo il suo nome, poco importa. Su questo essi furono completamente d'accordo.

Traduzione di Roberto Tassi e Luisa Minardi



1 - Walter Sickert: *Noia* (1913 o 1914)

Si riproduce per gentile concessione della Tate Gallery di Londra



2 - Walter Sickert: *Tipperary* (1914)

Si riproduce per gentile concessione della Tate Gallery di Londra

# NOTA SU UN SAGGIO DI VIRGINIA WOOLF

di

Roberto Tassi

Non par dubbio che le doti più profonde dimostrate da Virginia Woolf nei suoi saggi siano quelle che dice Cecchi: « la sua forte quadratura mentale, e l'equilibrio del suo giudizio morale, quasi immune d'ogni propensione e tolleranza decadentistica ». È stato di solito troppo facile lasciarsi incantare dalla sua eleganza, sensibilità, fantasia, intelligenza, dove queste facoltà servivano solo di alimento a quel centro di verità morale e umana, che nelle sue opere è sempre la sostanza vera della creazione, a un punto così elevato, quale forse nessun'altra scrittrice toccò. I saggi sono tanto ricchi di questa sostanza che non mi sentirei di tenerli in una posizione secondaria, non fosse per *To the Lighthouse*. Essi corrono in parallelo ai romanzi lungo tutta la sua vita; vi si alternano e mescolano: così Penelope Otway che legge Conrad seduta nel prato sotto una splendida pianta di tasso si pone vicino alla signora Ramsay che lavora al suo calzerotto rossiccio; la donna vestita di nero che al tè della signora Virtue Tebbs si alza in mezzo alla sala e dice « io sono Christina Rossetti » vicino a Clarissa Dalloway che cammina in Bond Street una mattina di giugno; George Moore che offre un sigaro agli amici e infila interminabili discorsi nella sua sala da pranzo vicino a Neville che parla con Jinny nella stanza illuminata dal fuoco del caminetto; e così via.

Qui invece è Walter Sickert, il pittore; un uomo straordinario per forza vitale e sentimento umano e, come dice Virginia Woolf, « il maggior pittore inglese vivente » (nel 1933). Era stato agli inizi allievo di Whistler, cioè subito indirizzato verso un tipo di pittura basato sul colore e una sensibilità delicata ed elegante; certo quando, verso il 1883, andò a Parigi per incarico del suo Maestro e vi incontrò Degas, le cose cominciarono a cambiare; abbastanza presto Sickert da « pupil of Whistler » divenne « follower of Degas ». Divenne cioè il mediatore della cultura figurativa impressionista in Inghilterra, insieme all'amico pittore

Wilson Steer, al romanziere George Moore, al critico Roger Fry. Ma l'Impressionismo per lui mi sembra che sia stato solo un avvio; la sua vera maturità artistica coincise invece, e non solo temporalmente, con l'età post-impressionista. La prima Mostra d'Arte Post-impressionista fu un grande avvenimento a Londra nell'inverno del 1910-11. In quell'occasione Sickert scrisse, a proposito di Matisse: « The great artist is humbler, and a shade clumsy », più umile e appena più rozzo, ecco subito una nota che rivela la sua personalità. Era infatti portato al più acuto interesse per la vita dell'uomo e per i luoghi dove essa si svolge; non fu mai un paesaggista e quel tanto appunto di « gaucherie », che sentiva di dover accompagnare alla sua espressione, gli faceva cogliere miserie e debolezze dell'uomo, con una partecipazione da pari a pari; e anche con una qualche crudeltà. Quella stessa crudeltà che gli era piaciuta in Degas e, poco dopo, in Toulouse-Lautrec. Non sembri quindi una forzatura troppo letteraria l'interpretazione di alcuni suoi quadri condotta dalla Woolf con l'imbastire una storia dei personaggi; la Woolf non fa, al suo solito, che dar forma poetica a un'acuta interpretazione critica. Del resto a interpretare in chiave intimista la pittura di Sickert si corre il rischio di rimanere ai margini del suo mondo. Egli fu amico di Bonnard e Vuillard e certo da loro influenzato, ma sul croma splendente e spesso dei loro interni, nell'atmosfera un po' soffocata, silenziosa e ferma che li ovatta fece penetrare l'inquietudine della presenza umana e di una sua cruda definizione; a un punto da poter apparire in certi momenti quasi un precorritore di Bacon; profondamente inglese quindi, nonostante tutto il suo amore per la Francia.

Non è difficile ormai capire l'interesse che il « gruppo di Bloomsbury » aveva per Sickert; tanto che, presentandosi il saggio della Woolf come una conversazione tra amici, vien fatto di dare un volto ai commensali che parlano e così, per esempio, immaginare tra i critici che si appartano le figure di Roger Fry e di Clive Bell e riconoscere nei due che portano avanti il discorso la Woolf stessa e Lytton Strachey.

(Il saggio fu scritto nel 1933 in occasione della Mostra che in quell'anno Sickert tenne alla Galleria Thomas Agnew and Sons; pubblicato per la prima volta nel 1934 col titolo « Walter Sickert: a conversation », fu poi compreso nel volume *The Captain's Death Bed and other Essays* — The Hogart Press — London - 1950. Si pubblica qui per gentile concessione di Leonard Woolf).

# POESIE

di

Biagio Marin

## EL BASIGO' DE GNO MAMA

I

*El basigò de mama  
da ani el xe passio,  
un'intera fiumana  
d'omini andagia xe con Dio.*

*Ne la memoria solo 'l bon odor,  
profumo dilicato  
de vita nova in fior  
e d'un tempo beato,*

*quando che le zornae  
le gera longhe a misi,  
e feva sempre istae  
su la so boca bianca de surisi.*

*gno* = mia; *el basigò* = il basilico; *el xe passio* = è appassito; *andagia xe* = è andata; *zornae* = giornate; *le gera longhe a misi* = erano lunghe come mesi; *feva* = faceva; *so* = sua; *de surisi* = di sorrisi;

*Bon odor de matina  
de la stagion novela  
nel son de la so vose fina  
nel ciaro de quii vogi de putela.*

*El basigò de mama  
el me fiurisse in cuor,  
el sovo bon odor  
co' la so vose 'l ciama.*

## II

*Quel bon odor che la veva de miel  
nel tempo pien de vento 'l xe svanio,  
no xe restao che un filo d'aria in siel  
nel siel de la memoria, l'orto mio.*

*E cò sto cuor sarà una note sola  
anche quel filo d'oro sarà roto,  
e ninte più sarà che me consola,  
gnanche 'l pianto diroto.*

*Uduri e amuri i fèva duti rima,  
i se baseva co' la luse in boca,  
i gera vela che nel vento stioca  
e barca in porto co' in tera la sima.*

*vose* = voce; *quii vogi* = quegli occhi; *sovo* = suo; *'l ciama* = chiama; *'l xe svanio* = è svanito; *no xe restao* = non è rimasto; *siel* = cielo; *cò sto cuor* = quando questo cuore; *note* = notte; *ninte* = niente; *gnanche* = neanche; *i fèva* = facevano; *duti* = tutti; *i se baseva* = si baciavano; *i gera* = erano; *sima* = cima (corda d'attacco);

*Morte no sa el stêndesse del vento  
e l'abandon d'un fior a le so ale,  
quel bisogno de l'alto za mortale,  
quel svanî drento 'l sol senza lamento.*

*Morte no sa l'union co' Dio nel duto,  
quel volo ne la zogia senza strae,  
quel êsse, al sol, e primavera e istae,  
e canto forte, vita senza luto.*

*no sa el stêndesse* = non sa il distendersi; *a le so ale* = alle sue ali; *za* = già; *duto* = tutto; *zogia senza strae* = gioia senza strade; *êsse* = essere; *senza luto* = senza lutto.

*Moro de nostalgia  
d'una casa in fratera  
e pùo la compagnia  
dei merli cò fa sera;  
d'una casa ne l'orto  
duto in quel canto assorto.*

*El silensio se senta  
su l'erbe e su le fogie  
e l'ha sutili vogie  
de l'odor de la menta,  
de l'odor de lavanda  
in quela pase granda.*

*pùo* = poi; *cò* = quando; *se senta* = si siede, si cala;

*Una casa nel verde  
una piccola scussa,  
e un merlo che cantussa  
cò la luse se perde  
là sui munti in levante  
e la indora le piante.*

*Tra pergole e vanese  
i passeroti i cria  
per l'ultime sariese  
fin a l'Ave Maria;  
ma dopo anche ili i tase  
anche ili fa la pase.*

*Lisiero un agerin  
che par solo un sospiro  
porta i profumi in giro  
de rose e rosmarin;  
co' quella fresca bava  
cala la note biava.*

*scussa* = conchiglia; *cantussa* = canticchia; *vanese* = aiuole, porche; *i cria* = gridano; *sariese* = ciliege; *ili* = loro; *agerin* = venticello; *biava* = azzurra.

*Mio regno un dosso stretto  
d'oro puro e de fiama;  
e granda la gno brama  
pel so ágere queto.*

*Forse a la fin  
vegno fora del zuogo  
che fa l'aqua col fogo,  
e del canto marin.*

*Piccolo mondo mio  
'na campana de sielo  
sora l'oro d'un lio  
che sul mar par a velo.*

*dosso* = banco di sabbia affiorante dal mare; *gno* = mio; *ágere* = aria; *fora* = fuori; *zuogo* = gioco; *lio* = lido.

*El gera bon el miel  
e gera dolse l'ua,  
e adesso in boca 'l fiel  
e l'anema proprio nua.*

*Che matine de sol  
che maestrali inviolai  
e che istai, che istai!  
'desso l'ombra che duol.*

*Sinisa amara in boca  
e in cuor tera deserta;  
ninte al mondo revoca,  
solo la fossa verta.*

*gera* = era; *dolse* = dolce; *ua* = uva; *nua* = nuda; *istai* = estati; *sinisa* = cenere; *ninte* = niente; *revoca* = (chiama), ritorna; *verta* = aperta.

*El pan in tel nalbuol  
sogneva coldo 'l forno:  
doman co' 'l primo zorno  
la tola col ninsuol.*

*El corlo za gireva  
nel vespero d'istae;  
le none ciacoleva  
ma lente, trasognae.*

*L'androna gera sita  
col sol sui muri in sbiego,  
anche elo sito e alegro  
de quela calma vita.*

*el nalbuol* = la madia; *la tola* = la tavola sulla quale si posava il pane per portarlo al forno e dal forno; *el ninsuol* = il lenzuolo con il quale si copriva il pane; *el corlo* = l'arcolaio; *androna* = calle a fondo cieco.

## SILENSIO TOVO

*Megio stâ siti  
comò l'albe che apena ingrisa,  
prima che i piti  
nei nii buchisa.*

*Comò la luna  
che la camina  
coi piè desculsi  
su la marina;*

*comò i gran pini  
ne la bonassa  
e quii profumi fini  
che invisibili passa.*

*Stâ siti a dute l'ore  
e soportâ  
e inverno istâ  
fin che se more.*

*tovo* = tuo; *megio stâ siti* = meglio star zitti; *comò* = come; *ingrisa* = ingrigia; *piti* = accelli; *nei nii buchisa* = nei nidi boccheggiano; *piè desculsi* = piedi scalzi; *bonassa* = bonaccia, calma di vento; *dute* = tutte; *istâ* = estate; *se more* = si muore.

*Dolse pase vienme in cuor,  
non me importa più de ninte  
duto 'l mondo fa le finte  
d'esse fonte d'aqua fresca.*

*Non me importa de le scusse,  
no dei libri ben ligai,  
nè dei fiuri sora i prai  
nè de puti le vosusse.*

*Dolse pase vien co' me  
xe za sera duto in giro,  
alto in sielo xe 'l respiro  
luminoso de le stele.*

*Vien co' me nel gran mistero  
là che suli no se assende,  
e no s'alsa case e tende,  
e più musica no xe.*

*Sfâme duto senza resto,  
nel gno mondo solo tu,  
pase mia dal viso blu,  
dâme 'l ninte tovo mesto.*

*vienme* = vienimi; *de ninte* = di niente; *fa le finte* = fa finta; *d'esse* = di essere; *scusse* = conchiglie; *ligai* = legati; *fiuri sora i prai* = fiori sopra i prati; *de puti le vosusse* = le vocine dei bimbi; *xe za sera* = è già sera; *duto* = tutto; *xe* = è; *là che suli no se assende* = dove non si accendono soli; *no s'alsa* = non s'alzano; *no xe* = non c'è; *sfâme duto* = sfammi tutto; *gno* = mio; *dâme 'l ninte* = dammi il niente; *tovo* = tuo.

# BIAGIO MARIN: POESIA DI UNA VITA

di

Fabio Todeschini

Il lungo cammino percorso da Biagio Marin, da quel lontano 1912 quando con i *Fiuri de tapo* dava per la prima volta una voce poetica alla sua isola, una voce che la distingueva e le conferiva una esistenza, una dimensione nel tempo, un riaffiorare alla storia che l'aveva dimenticata da secoli, potremmo anche chiamarlo esemplare, se non avessimo una radicata diffidenza per questa parola. Ma in verità ha dell'incredibile il fatto che per oltre cinquant'anni, un uomo sia rimasto fedele, e ne abbia fatto anzi la ragione fondamentale della propria vita, a un mondo poetico, a una vocazione, che egli stesso andava approfondendo ogni giorno, tanto da non uscirne più; e a forza di scrutarlo, s'era creato un incanto, un meraviglioso incanto che lo proteggeva dalla vita che pure lo batteva a volte ferocemente e non gli concedeva che rari momenti di pace e di abbandono. Tutto ciò ha di per se stesso del miracoloso e si aggiunga per di più, che il miracolo si identifica senza margini con la vita del poeta. Per questo motivo chi volesse delineare un suo profilo biografico, farebbe cosa relativamente interessante, ché la storia di Marin è tutta dentro di lui; l'altra vita, quella che lo vede uomo con i suoi umori, le sue generosità, le sue amicizie, la sua cultura (tanto seria, cultura che lo rende sempre aperto e giovane e alimenta la sua sensibilità e la sua umanità), le sue intemperanze e i suoi abbandoni, ci offre in fondo ben poche indicazioni per entrare nel suo mondo poetico.

È vero, noi conosciamo l'uomo e dobbiamo trattare con lui, vivere con lui, e l'uomo è ben vivo, non lascia mai cadere un discorso, non concede tregua al suo desiderio di comprendere, di farsi comprendere; ama il contraddittorio, lo scambio, la parola che chiarisce, è umile con chi riconosce migliore di lui, orgoglioso della propria libertà e delle proprie idee, amico sicuro ed affettuoso di colui che apprezza; questo e tanto altro ancora è Biagio Marin e tutti potreste dire qualcosa di lui così ricca è la sua qualità d'uomo, così piena la sua personalità. Potremmo parlare di Marin uomo del popolo, figlio di pescatori, o di Marin aristocratico e impegnato uomo di cultura, di Marin legato di un difficile, ma indissolubile amore alla

sua Grado. Avete mai visitato Grado avendo a guida Marin? Sembra che la città l'abbia costruita lui, la sua presenza è dappertutto, e non si riesce a capire più se la suggestione che ne deriva sia alimentata dalla sua poesia, o sia invece una realtà: a un certo punto non distinguete più.

Tutto questo è Biagio Marin; il suo linguaggio, l'espressione del suo popolo, come un antico albero, i venti tempestosi l'hanno investito, le stagioni l'hanno fatto fiorire, gli uomini l'hanno amato e ferito; la sua casa, di fronte al mare, piena del rumore delle maree è stata la conchiglia ed egli ha conservato di quelle voci eterne la memoria, raccolta nella parola ne ha ridato il ritmo segreto, l'alito salino.

Eppure la strada è stata difficile. Solo da poco più di un decennio la sua poesia ha avuto quella pienezza di riconoscimento che la sua alta qualità avrebbe dovuto meritargli. Una data: la pubblicazione dei *Canti dell'isola*, un volume che contiene tutta o quasi la poesia che Marin ha composto dal 1912 al 1950. Sono pubblicazioni alcune delle quali ormai introvabili. *I fiuri de tapo* del 1912, *La girlanda de gno suore* del '22, le *Canzoni piccole* del '27 ed altre poesie fino allora inedite, *I canti de prima istae*, *Le setembrine*, *Minudagia*, *Omini e mistieri*, *L'ultima refolada*. È da allora che la critica italiana incomincia ad interessarsi del poeta e a concedergli quell'attenzione che certo nessuno aveva osato negargli, ma che nessuno aveva ancora cercato di rendergli. È da allora anche che comincia il ricupero di Marin, la sua iscrizione alla letteratura italiana (si dice alla letteratura italiana e non a quella impropriamente detta dialettale).

Tardo riconoscimento, e Marin ne risentiva, anche se le sue prose d'arte *L'isola d'oro* e *Gorizia* avevano ottenuto due premi cospicui. Vero è che questo poco generoso atteggiamento si doveva a una condizione generale della critica, che solo lentamente, molto lentamente, prendeva coscienza della validità della nostra poesia dialettale. È solo nel 1932-34 che A. Momigliano riscopre e pone al livello dei massimi poeti italiani Gioacchino Belli e Carlo Porta ad es.; e lo studio di L. Russo sul Di Giacomo, pubblicato dieci anni prima, e alcuni scritti del Croce, sembrano trovare un muro di sordità, così lento è il movimento revisionista. Marin dunque soffriva di un male comune a tutti i poeti che scrivevano in dialetto, anche se circostanze particolari e locali ne aggravavano la portata.

Non dimentichiamo la sorte toccata all'altro poeta ed amico di Marin, a Virgilio Giotti. E del resto, diciamolo a nostra colpa, per molti di noi ancora la poesia in dialetto è una forma minore di poesia, che fiorisce entro una sfera limitata, che dispone di un suo moralismo spicciolo, a portata di mano, un vademecum di costumi e di vecchie abitudini; e poi c'è un altro pregiudizio più grave ancora: si identifica cioè lo spazio circoscritto e limitato dell'area dialettale con il contenuto e la portata intrinseca della poesia.

Duri e assurdi pregiudizi, che hanno ingiustamente rattristato tanta parte della vita del poeta. In realtà il problema non era semplice. Non era facile per tutti giungere alla conclusione che tra poesia in lingua e poesia in dialetto non c'è differenza qualitativa, inerente al differente uso o alla preferenza di un linguaggio piuttosto che di un altro: e che il rapporto è sempre

una uguaglianza, che il problema non tocca l'intrinseca validità della poesia, la sua riserva inventiva, la sua capacità di transustanziarsi; che la poesia in dialetto non chiede motivi al folclore, e al dialetto postula soltanto l'espressione e il suono, la qualità intima che si richiede ad ogni altra lingua, che, quando c'è il poeta autentico, la poesia in dialetto, al pari di quella in lingua, ha sempre lo stesso titolo dell'altra grande poesia, è insomma toto coelo poesia, e che dove manca invece, essa è documento di costume, di vita, di un momento, di un particolare, mai però capace di una voce universale.

È dunque dalla data di pubblicazione dei *Canti dell'isola*, che la critica italiana scopriva la grande poesia di Marin, una scoperta imprevista di una poesia che conservava intatta ancora la sua suggestione e la sua purezza.

I maggiori critici italiani si interessarono di lui: da Carlo Bo che collocò Biagio Marin accanto al triestino Giotti per la serietà e l'autenticità dell'impegno poetico, e reperì nei *Canti dell'isola* «una preziosa testimonianza di quanto possa essere efficace una passione circoscritta in partenza», a Riccardo Bacchelli che vi indicò «una figura poetica ed umana organicamente e vitalmente rappresentata in quell'innesto, che è ben di Marin, d'impeto e di abbandono, di passione e di nostalgia, di fierezza e di malinconia» per giungere a definire la poesia di Marin « lirica che ha canto e luce», quanto a dire « lirica » cioè « poesia » autentica; a Diego Valeri il quale in una sua critica tutta visiva e fantastica fermò il magico gioco dove è difficile a chi vi entri « distinguere e staccare una pagina di pura descrizione a cui non si mescoli il più profondo respiro dell'uomo, o una pagina di psicologia lirica in cui non circoli l'aria del paese », rilevando che « quasi dappertutto la fusione era perfetta » e che « anche dove qualcosa manca c'è il segno dell'amore che ha tentato il miracolo e non c'è mai traccia di quell'abilità mistificatrice che al miracolo sostituisce il trucco »; su su fino ai critici più giovani e più guardinghi, a Luciano Budigna, a Glauco Cambon a Giorgio Caproni, a Aldo Camerino a Oliviero Bianchi.

È questa di Marin tutta una vita dedicata alla poesia, una vita salpata « un'alba chiara, le vele nove e dutta zoventù » e approdata « dopo tanto mar grandò » integra e lucente alle spiagge dell'isola fatta per suo miracolo veramente d'oro. Una poesia che ha dunque attinto il mar grandò, come a pochi è riuscito, e del mar grandò conserva il senso del dramma e del mistero.

Marin avrebbe voluto che il consenso fosse stato corale, che quella sua poesia fosse passata come un'onda, e avesse sommerso della sua luce Grado e fosse divenuta patrimonio comune di tutti. Generosa ingenuità questa fiducia nell'uomo, questo abbandono, questa confidenza nella comprensione. Nessuno meglio di Marin sapeva e sa che la poesia è aristocrazia, è oltretutto un alto colloquio dell'anima, un incontro raro e difficile.

Eppure il consenso della critica è stato unanime, l'adesione a quel mondo che poteva sembrar lontano, ma che recava in sé i segni di una attualità perenne sorpresa e incondizionata.

In realtà la poesia di Marin, così chiara, così aperta e spiegata al canto, tesa ad un limite fatto di luce, di pienezza di vita, di spazi, di gridi di natura vissuta nel senso del colore, di immagini che sfociano nel canto e di canto che si trasfigura in immagine, fornivano i dati immediati per una pronta accettazione tenuta quasi al respiro, tanto vi è evidente la naturale funzione del suo linguaggio, con il suo generoso abbandono, tanto insorgenti i movimenti interni del verso, che assorbono ed annullano la costruzione sintattica nel raggiunto equilibrio dell'equazione suono, colore, tempo, non tempo.

Questa non violenza, così calcolata, nella quale la tematica del Marin sembra disporsi gratuitamente, quasi per naturale caduta, ha indotto talvolta la critica meno avveduta a creare un limite al mondo poetico del Marin.

Di fronte a quel linguaggio, che portava la novità di un dialetto sepolto e che sembrava ormai confuso con la terra che l'aveva prodotto, di fronte alla semplicità, ma vedremo quanto misurata — di certi temi: amore, morte, cieli, mare — che Marin sembra voler possedere in modo esclusivo cadeva ogni possibilità di un rapporto condizionato e perciò di un legame e di un limite, tra la natura e il mondo lagunare, con i suoi uomini, i suoi dolori, le sue gioie, la sua vita chiuse nel cerchio elementare di un eterno destino, e l'intensità di quella poesia.

Facendo ciò si giungeva inavvertitamente a limitare, secondo un metodo critico, stranamente venato di contenutismo, anche la validità assoluta della poesia. Come se quel mondo insomma costituisse una realtà a priori, da cui attingere materiale poetico, un dato antologico gratuito.

A dire il vero, ad alimentare l'equivoco, oggi risolto, è stato proprio Biagio Marin, che ha sempre parlato di quel mondo come di un mondo « umanamente povero » vissuto con violenza, come di una realtà della quale egli era la voce e l'espressione, non il creatore.

Così ad esempio Pierpaolo Pasolini nella sua acutissima prefazione all'antologia della poesia dialettale del '900, nelle pagine dedicate a Marin, sotto tanti aspetti illuminanti, non vorrebbe che quei « limiti linguistico-spaziali potessero essere anche dei limiti interiori » che « le due dozzine di dati del suo mondo: vele, gabbiani, squeri, calli, dighe, ragazze del paese ecc. potessero essere un dono troppo modesto », e Glauco Cambon si lascia sedurre dalla dolcezza dell'idioma gradese che offriva a Marin possibilità inedite: un idioma che per dire fanciullo dice « mamolo », « mamolusso », per dire molto dice « mundi », e per nerezza « negraùva », non meritava già di per sé dignità di strumento sematico-estetico accreditato?

In realtà poi queste affermazioni e quelle del Cambon sono riscattate e smentite quando perentoriamente si afferma che Marin ha fatto per Grado ciò che Di Giacomo per Napoli, il Porta per il dialetto milanese, il Belli per il romanesco; dati questi che spezzano i limiti imposti alla poesia da un mondo vernacolo o dialettale per collocarla sul piano della poesia, senza aggettivi limitativi.

Quel suggestivo linguaggio Marin, come ogni poeta, se lo è creato da sé, non esisteva senza di lui e prima di lui.

Quei resti di un dialetto, quei fonemi ridotti a puro ricordo e maturati nel corso dei secoli, erano materia informe, avevano perduto senso e calore, non erano capaci di essere mediatori della realtà. Marin vi ha operato una scelta rigorosa, attraverso la sua natura istintiva e il suo temperamento, ma anche attraverso la sua cultura e la sua ricca umanità. Egli ha reso prezioso il suo dialetto tanto da giungere talvolta a certo compiacimento letterario di scelta, a insistenze di effetti che sconfinano in un certo estetismo o un certo crepuscolarismo; talvolta si è lasciato anche superare dal flusso della musicalità materiale immanente in qualche parola, si dà ricavarne una musica facile; ma quando, la maggior parte delle volte, è riuscito a raggiungere l'equilibrio degli elementi, quando ha bruciato sulle pagine contrastanti tensioni, ha fatto della poesia, dell'alta poesia, che con quella dialettale non ha nessun rapporto.

Una scelta così spietata, una consapevolezza portata fino a questo punto, non è certo della poesia popolare. Marin in realtà è un aristocratico e tale è la sua poesia.

Si leggano le immagini sfuggenti delle sue « mamole » nelle *Cansone piccole*, delle fanciulle colte in una luce rapida e gioiosa di giovinezza, in un atteggiamento balenante di danza, si vedano gli interni delle case di Grado dove gli oggetti aumentano il silenzio dello spazio, e la notte si fa ossessione partecipando allo strazio della farfalla, destinata ad essere bruciata, o quel muto e intenso colloquio con la morte e con i morti dove il poeta ritrova le sue immagini, e le sue parole sono accarezzate e ripetute, dense di bellezza fonica e ritmica, assaporate con sensualità accesa di presagi: *i violari, le ordole, el cantâ d'arxento, i lai, el biavo, i cuori lisieri*, e la primavera vissuta nei nuvoli d'oro, nel mare, nel cielo o rinchiusa nella figura della fanciulla, immagine senza volto che non sia quello della giovinezza.

C'è qui veramente la violenza e insieme l'estremo pudore verbale del Marin, che coesistono nella sua poesia e la rendono tesa fino allo spasimo per alleggerirla poi in una soluzione musicale inafferrabile.

Appartengono a questo gruppo le liriche dell'*Isola d'oro*, che sono le più incantevoli: esse danno la misura della giovinezza del Marin, riflettono quel tempo di grazia in cui la sensualità si espande naturalmente per giungere dalle cose e dalle sensazioni alla purezza lirica, ma dove si ravvisano ancora le componenti, pone la sua resistenza al dissolvimento musicale. Ma sono sempre liriche calcolate d'istinto nelle pause e negli effetti, anche là dove sono intonate con tutti i registri.

L'originale valore della poesia del Marin si definisce dunque dall'incontro sul fervido temperamento lirico di due opposte costanti letterarie. Da una parte lo strumento d'espressione da lui usato: il dialetto di Grado, che incidendo sul testo determina i contenuti della poesia, i quali ritengono in sé caratteri della più spoglia quotidianità e al tempo stesso di una risentita aristocraticità; questo è il sottofondo di tutto il canto di Marin, la prima radice della sua autentica voce; dall'altra parte è la formazione culturale del poeta, uomo di aperte e approfondite letture, conoscitore in sede diretta della più viva e sensibile letteratura europea: triestino subito dopo che gradese, nel senso pregnante che a questo aggettivo dava P. Pancrazi, e cioè « scopritore e portatore di forme letterarie e di contenuti morali ».

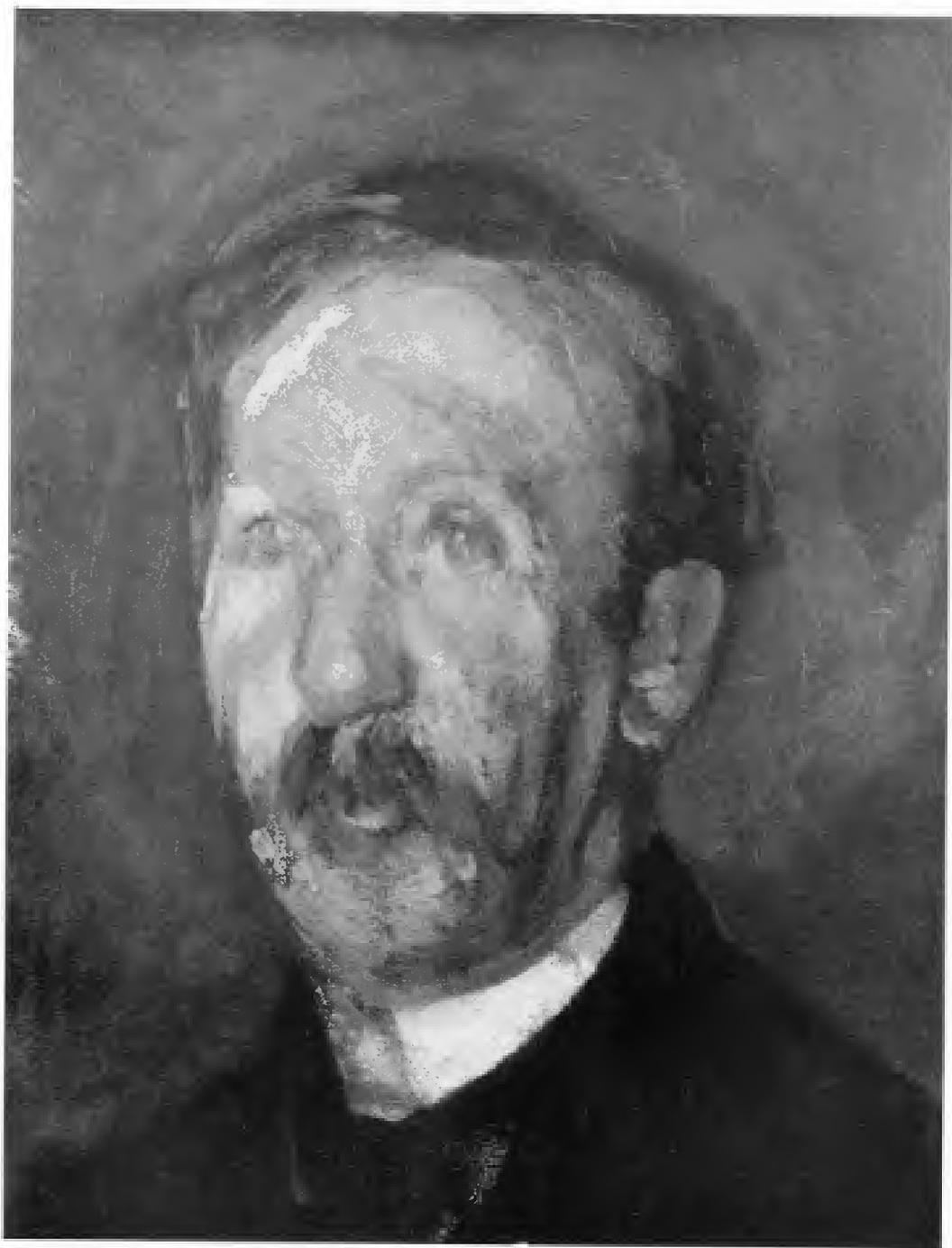
È naturale che ne consegua in Marin un'appassionata, mai paga ricerca stilistica, uno strenuo affinamento melico, un anelito alla purezza e alla sapienza formale, non meno che un'indagine severa dei sentimenti. Una postulazione continua di chiarezza e di verità morale, libera la poesia di Marin da ogni vincolo restrittivo, partito da una realtà e da un tempo, egli giunge alla non realtà, al non tempo, al puro trascorrere della memoria.

Sono ormai voci sillabate con l'anima, la resistenza delle cose è cessata. Resta solenne e melanconico il senso della morte, dello sconforto, della sconfitta finale. In questa direzione egli perviene nelle sue recenti poesie: *Senere colde*, *l'Estadela de San Martin*, *El fogo de ponente* e specialmente nella raccolta *Da sera a note*, — che fanno parte dell'ultimo volume *Il non tempo del mare* — alla estenuazione dei contenuti, alla dissoluzione dei dati, al traguardo estremo di una musica sommessa e allusiva, dove la memoria e la nostalgia ricreano la realtà già tradotta in metafore, « procedimento onirico », dirà un critico cui il Marin vieta giornalmente ogni violenza « grazie al proprio pudore », al proprio riserbo morale, la propria incantevole misura interiore.

Il linguaggio della poesia è ancora l'indice più sicuro per seguire il cammino e il processo compiuto da Marin nel cuore del suo dialetto: un processo di alleggerimento continuo, uno scavo per allontanarne i detriti, una rinuncia anche ad ogni compiacimento: come non notare ad esempio il sempre più cauto e delicato uso del bellissimo effetto raggiunto dalla caduta delle dentali intervocaliche, che pure ha rivestito di una sonorità arcaica i primi versi, e il raggiungimento invece — conquistato attraverso una quotidiana auscultazione — nelle sue ultime cose, di una musicalità tutta interiore, composta anche e soprattutto di silenzi, di spazi, di versi tratti al respiro. C'è stato veramente uno scavo; una penetrazione continua nell'anima stessa della lingua, un arricchimento conseguito a forza di rifiutare ogni soluzione già scontata. In questo senso si può allora veramente affermare che il linguaggio di Marin assume il carattere di una trascrizione o meglio di una equivalenza col reale; la natura (gli uomini, i volti, le cose, gli effetti, i sentimenti) è assorbita dal linguaggio, simbolo espressivo delle cose, è una equivalenza i cui termini sono in ultima analisi Grado, nella sua totalità, nella sua apertissima disponibilità, e il linguaggio, il suo linguaggio che è sempre e solo dialetto. Nulla di preesistente, ma una materia che cola e fonde per così dire sul linguaggio in cui esso trova la sua ragione, la sua verità.

Per questo motivo quando si dice che prima della poesia di Marin, Grado non aveva una lingua, ma solo poco più che una serie di fonemi, si dice la verità.

Marin ha restituito alla sua Grado il suo linguaggio ormai puro, divenuto luce e candore; ma di più, sole, sabbia, mare, tempo: il tempo di Grado, sospeso, immobile, sul non tempo della sua poesia, ultima estrema consolazione.



3 - Walter Sickert: *Ritratto di George Moore*

Si riproduce per gentile concessione della Tate Gallery di Londra



4 - Natalja Gencjarowa:  
*Raggismo* (1913)



5 - Olga Rosanova:  
*Analisi di volumi* (1914)



6 - Sonia Terk:  
*Mercato al minbo* (1915)

# IL MORMORIO DELLE PASSIONI NASCENTI

Ricordi della Scuola Normale di Pisa

di

Luigi Báccolo

**P**er un giovane piemontese di provincia che aveva letto molto ma viaggiato poco, le prime cose da vedersi appena sbarcato a Pisa erano i monumenti; dal gelo del mio paese pedemontano alla primavera di laggiù, il 2 gennaio del 1938, avevo preparato l'ordine che poi seguì, abbastanza convenzionale: la Piazza dei miracoli, il Cimitero degli Innocenti, la chiesa di S. Stefano.

Quarto monumento: Luigi Russo. Tuonava dalla gran bocca sensuale, quando mi venne incontro nel cortile della *Sapienza*, torreggiava con le vaste spalle sotto il sombrero, era altissimo fra i discepoli che si facevano piccolissimi, negli occhi parevano braci ardenti, che quando andava in collera (collera letteraria o politica) prendevano fissità da maniaco. È la sua voce come tuon di maggio. Aggrediva, più che salutare o discorrere. Qualcuno se ne ritraeva spaventato, e credo che questo lo facesse, dentro, ferocemente e giocondamente felice.

Dittatore e mattatore, non russeggiava ma era conscio che tutta la Normale lo faceva. Dalla *Sapienza* lo scortavamo in gruppo alla stazione, a riprendere il treno per Firenze dove aveva casa: tuonava per strada dopo aver tuonato dalla cattedra. La prosa di Machiavelli e i versi della *Commedia* gli si intrecciavano nel discorso non come citazioni ma sciogliendosi e mescolandosi con la parlata comune, tra un grido di indignazione e un riso che faceva voltar la gente: il « miro gurge », « la circolata melodia » e il « cibo che solum è mio » facevano corpo con i discorsi quotidiani. La sua vitalità e il suo ardore da bocca di vulcano erano nati con la sua passione letteraria e politica, vigoreggiavano in funzione di quegli studi. Anche

così *solidement bâti*, sembrava dovesse consumarsi presto; se non ci fosse stata la valvola dello scrivere.

*Sicilianu sugnu*, mi disse ridendo quel 2 gennaio spiegandomi come mai avesse chiamato alla Normale dal Piemonte proprio me, che in quei giorni avevo pubblicato un saggio su Pirandello; il quale anche lui, mi disse, amava ogni tanto proclamare: *sicilianu sugnu*. La sua stretta di mano stritolava con cordialità e autorità; prima che uno se ne fosse rimesso del tutto, Russo aveva già trovato modo di aggredirlo con le sue bordate di parole e di idee scintillanti al sole che poi andavano a conficcarsi come chiodi nel cervello. Passeggiando nel cortile mi presentava di quando in quando un condiscipolo, mi domandava di Torino, sollevava il sombrero al passaggio dei colleghi. Quando gli nominai Vittorio Cian, urlò e cachinnò spaventando solo me: gli altri c'erano abituati, fino a un certo punto. Vittorio Cian, professore di letteratura italiana all'Università di Torino fino al 1936, era la sua bestia nera: una delle sue bestie nere. Citandolo dalla cattedra (amava salire in alto, sul pulpito chiuso per inondarci meglio di intelligenza e di furor polemico), lo chiamava ogni volta: « il senatore Vittorio Cian ». *Ciaànn*, pronunciava alla siciliana, mettendo nell'allungamento della *n* tutto il dispregio e la durezza possibili. Cian era senatore fascista, e questo alla Normale contava di più in riprovazione che, in lode, la sua erudizione che era notevolissima e di onesta formazione. Del resto ignoro ancor oggi che tono avesse veramente l'attività fascista di Cian, che allora giudicavo più retorica che pericolosa. Come maestro, era affabile, scrupoloso e amava invitare i suoi allievi a qualche partita di bocce, quand'era in villeggiatura a Martassina, coltivando forse la sua amabilità alla stregua del pizzetto pirandelliano.

A Pisa, alla Normale in particolare, la cultura contava molto, ma l'antifascismo di più. Il parlar di Russo per emistichi e prosa cinquecentesca poteva ingannare una prima volta, non una seconda: letterato era, ma alla maniera di Foscolo e di Carducci; e questo sottinteso civile di ogni studio e di ogni erudizione lo abbiamo imparato tutti da lui, a Pisa e fuori, e di questo soprattutto gli rendevamo omaggio senza paura che la nostra devozione si facesse servilismo intellettuale. « Alla Normale, Croce è il solo Dio, e Russo è il suo profeta », si scherzava tra di noi; ma si sapeva quel che si diceva. Russo era il discepolo e l'amico di Croce; Russo era quello che nei prolegomeni e nel commento al *Principe* aveva denunciato la delittuosità della politica fascista, e si diceva che fosse sorvegliato e controllato dalle autorità del regime. Altro che Vittorio Cian. In quel quieto fanatismo della cultura, dove *les normaliens* vivevano in camerette non tanto più grandi di celle abbandonando gli studi solo per raccogliersi in refettorio attorno a un desco modestissimo, spirava aria di vigilia. Era il 1938. Le autorità fasciste ci guardavano con dispregio nonostante l'alta protezione di Giovanni Gentile che della Normale era capo, lontano nume tutelare. Qualcuno dei più giovani partecipava bene ai corsi premilitari con la camicia nera, ma come rientrava si cacciava in camera

a mo' di bufolo che carica, a mutarsela in bianca; solo allora si presentava agli altri con la fronte alta, « vestito da uomo ».

« E l'ultimo dei romantici, che fa l'ultimo dei romantici? »

Il mio saggio pirandelliano portava una prefazione di Arturo Farinelli, e quella volta il riso motteggiatore di Russo mi diede fastidio. Farinelli, allora ai suoi ultimi anni di insegnamento di letteratura tedesca alla Università di Torino, era un vero maestro, non meno di Russo. Di altra scuola, comparatista sovrano, aveva scritto finanche del romanticismo nelle isole Filippine. Alla Normale era uso sorridere di coloro di cui Russo sorrideva, ma quella prima volta resistetti: ogni tanto Russo aveva bisogno che qualcuno gli resistesse. In fondo rispettava Farinelli, e mi ascoltò con piacere. « Noi russeggiamo, mi disse poi un amico obiettivo, è giusto che tu farinelleggi ».

Farinelli era uno che abbracciava i discepoli e i colleghi, tra un « mio carissimo » e l'altro. Non usava che superlativi. E le braccia nerborute, da lavoratore dei campi più che di tavolino, o se vogliamo da scrittore alla Balzac o alla Hugo, e il torace da lottatore, e il volto un po' scabro sotto gli irti capelli bianchi orientati nelle più varie direzioni a dispregio del pettine, tutto in lui spirava un senso atletico, eccessivo, peccante per troppo di vigore, dell'amicizia. Amava tutti, quando non detestava. Ma detestava con dolore (Russo invece con delizia). Ai mediocri dava fastidio, perché pensava o parlava in grande, ciclopicamente. Scandalizzava con il gigantesco dei sentimenti. Qualcuno perfino offendeva quel suo « carissimo », che arrivava tra le braccia già spalancate all'abbraccio, qualcuno offendeva quella erudizione senza limiti e tutta di prima mano, che passava dalla letteratura spagnola alla tedesca, all'italiana, alla francese, con una sorta di leonino disdegno per la giusta misura, che talvolta effettivamente poteva confondersi con una calcolata civetteria. Ma, mi disse una volta Marianello Marianelli, è il succo di Farinelli che è buono.

Farne la caricatura, era fin troppo facile. Benedetto Croce, il dio della Normale, che gli dedicò il saggio su Goethe, lo attaccò poi a varie riprese con qualche ragione (una volta purtroppo per causa ma non per colpa mia), benché con scarsa carità. « E pensare, mi diceva Farinelli addolorato, che io lo amo e gli ho perfino fatto conoscere la donna che ora è sua moglie ». Borgese, che alla Normale godeva di pessima fama (un giorno Russo mi investì malamente sul Ponte di mezzo facendo voltare i passanti, perché io mi ero azzardato a difendere *Rubê*), lo aveva chiamato « anima di esule, pellegrino di tutte le poesie, *cor cordium* ». Non era necessario di più per mettere in mala luce uno studioso, a Pisa. Raccontai a Russo che quando andavo a trovar Farinelli nella sua bella villa sulla collina torinese, in via Guido Volante, lui abbracciandomi mi diceva: « Carissimo, mi saluti Croce, gli dica che gli voglio sempre bene, e mi abbracci Pirandello se lo vede, e di Miguel de Unamuno ha notizie? me lo saluti », mentre io ero un povero studentello che mai aveva messo piede fuori del Piemonte.

C'era certo una punta di alto istrionismo in lui. Un po' mattatore lo era (come Russo): ricordo che una volta mi offerse, per una mia piccola faccenduola militare, di scrivere una lettera al re. Ma un'altra volta (nel 1942 credo) lo vidi piangere lacrime vere: parlando di Hitler, che era nato di sangue tedesco come Goethe, come Schiller, come Lenau, come Kant. « Questa notte ho scritto una lettera al papa, mi diceva, perchè faccia cessare questa cosa terribile; deve scrivergli anche lei, carissimo, lo faccia, è troppo tempo che la vergogna dura ».

Accomiatandomi quel primo giorno, Russo mi disse: « Lavori a modo suo, purché lavori. Qui alla Normale non ci sono costrizioni ».

C'erano, ma di quelle che una comunità di sé in sé riceve. Un monastero laico, un trapismo illuminato, un falansterio di giovani fra i diciotto e i ventiquattro anni che alternavano il tempo fra gli studi di lettere di filosofia di matematica, le passeggiate lungo l'Arno, le visite di cella in cella, ogni domenica lo spettacolo al *Pidocchietto*, un cinematografo che ammanniva due film e talvolta un'ora di varietà per tredici soldi. Vita sostanzialmente casta, credo. La sana attività fisica sposata all'intellettuale tiene lontane le tentazioni, come dicono i fisiologi; ma credevo che la regola si potesse applicare solamente ai giovani atleti, o alle giovanette che scendono dai monti nevosi con gli sci in spalle, cantando canzoni d'amore che sembrano canzoni di guerra. Credevo a torto, i fisiologi hanno ragione: la vita di quella comunità laicistica più che laica era straordinariamente casta. E l'eccellente professor Chiavacci, direttore, riuniva le doti della divinità che non si vede mai e del suo rappresentante in terra che sa alternare l'indulgenza alla fermezza.

« Ricordatevi, ci disse una volta in una occasione grave che racconterò, ricordatevi che ciascuno qui ha diritto alla propria opinione politica, e il dovere di rispettare quella degli altri ». Per i tempi non era poco. Qualche anno prima, anche solo nel 1928 o il '30, l'equilibrio poteva essere possibile: ora, si era nel 1938. La guerra di Etiopia, la guerra di Spagna, l'Anschluss, la Cecoslovacchia: erano avvenimenti reali anche per quei giovani un po' fuori del mondo. Un avvenimento dopo l'altro si accumulavano anche fra quelle bellissime mura un po' chiuse, sedimentavano, pesavano su tutti noi fra la smozzicata torre del Conte Ugolino e la chiesa di Santo Stefano. E c'erano gli stranieri. Ahi che la dura schiatta dei tiranni ha sempre dura anche la testa a comprendere. Il Federale di Pisa forse sapeva che quei Francesi, non dico i Tedeschi e gli Ungheresi, erano un germe infettivo in mezzo a studenti già di debole costituzione fascista.

Tra i grandi assenti-presenti c'era Enrico Fermi, esule in America. Tra gli amici di quell'anno che ricordo, Emilio Bigi, Marianello Marianelli, Antonio Russi, Frugoni, Vielmetti, Munari; non normalisti, ma amici esterni, c'erano Siro Angeli, Umberto Olobardi biondo e roseo che più tardi rividi in Piemonte lanciato come un arcangelo sotto il mantello azzurro

di ufficiale, poi redattore del « Ponte » dopo la guerra, morto a quarat'anni di un male riportato nella *sale guerre*, chissà con che animo combattuta, e Gianfranco Contini, già allora sbalorditivamente colmo di erudizione e sulla via di diventare quel sovrano filologo che è, mentre giocava a fare l'arguto con il mio fazzolettino da poeta decadente ricamato a roselline rosa dalla cugina.

E c'erano gli stranieri. Jean Neyron innamoratamente legato alla più pura tradizione erotica francese, la celletta tappezzata di donne nude di stile baudelairiano, in vista sul tavolino da notte *Toi et Moi* di Géraldy dédicacé avverbialmente da un'amica: « Vertigineusement »; Ferréol de Ferry, visconte, della Scuola Normale di Parigi, adesso Direttore dell'Istituto di Hautes Etudes d'Outremer, candido svagato e smemorato come l'eroe di un film di René Clair. Sandor Endre, ungherese biondo e atletico. Due tedeschi, che le autorità competenti avevano scelti ben bene nazisti a rappresentare il popolo eletto: il nazista furbo, Müller, e il nazista stupido, Hermann Ellwanger. Forse per ordine dei loro dirigenti che dovevano averli ammaestrati a dovere prima di spedirli in mezzo al culturame di Pisa, si dividevano disciplinatamente le parti: Müller parlava poco, era un duro, faceva la propaganda silenziosa; Ellwanger quella spicciola. I grossi occhi azzurri biavi si liquefacevano di patetica tenerezza quando diceva: « Avete sentito il discorso del Führer? Ha parlato tre ore e mezza ». Saltava i pasti per ascoltarlo alla radio, credo in piedi, quei piedi che aveva larghi e piatti come un orango. Il nazista furbo e il nazista stupido si parlavano poco, noi supponevamo che comunicassero con un fluido speciale non captabile da antenne non perfettamente ariane. Ellwanger metteva una certa vanità nel pronunciare l'italiano, che studiava testardamente da buie, con esagerato accento teutonico, quasi facendosi uno scrupolo razzistico di rimanere fedele almeno a quello, visto che doveva servirsi di una lingua straniera e inferiore. Nelle nostre discussioni non interveniva che per ridere delle opinioni che non gli piacevano. Una volta che qualcuno paragonò la poesia di Hölderlin a quella di Leopardi, le sue mani si misero a cacciar mosche in un indignato prorompere di allegria. « Oh no, oh no! ». Spumeggiava di indignazione. Müller lo osservava con appartato disgusto. Allora non potevo pensare, pensai in seguito che Müller sarebbe diventato un ufficiale della Wehrmacht di quelli che dopo aver fatto fucilare dieci ostaggi vanno a teatro a baciare la mano alle signore collaborazioniste; l'altro un umile gregario delle SS addetto alla bastonatura dei carcerati. (E forse sbagliavo l'una e l'altra volta, perché le vie della redenzione sono tante, e di quei due non ho mai più saputo nulla). Anche per Ellwanger Dante Alighieri contava qualche cosa, ma se qualcuno lo avvicinava a Goethe, altro sfarfallio di mani e crosciar di cachinni. In due occasioni soltanto lo vedemmo andare sulle furie, abbassando la testa rapata e serrando le mascelle, alla maniera dei tori.

La prima fu quella volta che uno di noi sottolineò in tono volutamente indifferente e scolastico che Lenau era ungherese, non tedesco. Della seconda racconterò più tardi, perché fu verso la metà di quell'anno, in un episodio grave che mise a prova la capacità di equilibrio del Direttore Chiavacci. Ellwanger, le sue caramelle erano « Führer » e « Hitler »; le degustava sorridendo di un sorriso pio, che allora ci appariva soltanto bambinescamente ridicolo. Le sue caramelle italiane erano « Mussolini » e « Duce »; aveva anzi scritto un noiosissimo inutilissimo libro sulla lingua del nostro Condottiero, che purtroppo fu in seguito pubblicato anche da un grande editore italiano. La sera, chiuso nella sua cameretta di quel falansterio dove la filologia era cosa sacra, si esercitava a tradurre il suo saggio in italiano: e due o tre sere per settimana veniva da me a farsi rivedere le pagine tradotte, se gli fossero caduti errori di grammatica o di stile. Ma, fosse noia, fosse nausea dell'argomento, mi mancava la voglia di correggere e di rifare; e stavo meditando il modo di liberarmi dal peso di quelle serate, quando i compagni mi proposero con allegra vendetta di lasciargli intatti gli errori più grossi; e così avendo fatto con grandissimo piacere, a poco a poco l'ariano dovette fiutare l'inganno perché non si fece più vedere da un giorno all'altro.

In disparte, il viso assorto e malinconico e il sorriso mite di Oscar Kristeller, l'ebreo tedesco. Era l'unico uomo solo, alla Normale. I suoi compatrioti proteggevano la purezza dei loro occhi dalla contaminazione di quella vista, noi gli volevamo bene ma capisco ora che mai ci rendemmo conto di quello che lui presentiva e aspettava. Che non ce ne parlasse se non per accenni, era probabilmente dovuto, più che a diffidenza, a pudore della propria solitudine. Certo sapeva molte cose che noi ignoravamo. Tutti vedevamo nascere l'alba di una nuova epoca (in quei mesi morì d'Annunzio, e si avvicinava l'obbrobrio di Monaco, con il tristo pellegrinaggio dei Daladier e dei Chamberlain all'Olimpo del « Jupiter à la mèche »), ma solo Kristeller vedeva il sangue di quell'alba. Noi incoscienti lo rassicuravamo che le persecuzioni antiebraiche non sarebbero mai allignate in Italia, la terra di Mazzini e di Cattaneo, e di Croce e di Russo. Incoscienti non meno dei gazzettieri del regime che, si osa sperare, non sapevano quello che facevano incominciando anche loro a cianciar di razza e di sangue.

Le grandi passioni stavano per nascere, e noi ne sentivamo non più che il mormorio. E ci pareva gran fatto esserci radunati una sera attorno al pianoforte, sul quale io accennai la *Marsigliese*, e insieme la cantammo in coro mentre de Ferry angustiato correva da una finestra all'altra guardando in strada se arrivava la polizia, e mimando mirabilmente il terrore badava a ripetere: « Oh ma veramente... Oh ma veramente... ».

In realtà, di quel che stava per scatenarsi avvertivamo forse appena l'odore. Godevamo anche troppo il bel clima di Pisa, la pace un po' aulica del Palazzo dei Cavalieri, le passeggiate

verso San Rossore (dove di tanto in tanto villeggiava qualcuno che avvertiva anche meno cose di noi...), i monumenti e i miracoli di Pisa. I nuovi arrivati scoprivano che oltre il Duomo il Battistero la Torre e il Cimitero degli Innocenti, c'era anche Santa Maria della Spina a riflettere ogni sera la sua luce dorata nell'Arno, e la Fortezza con la luce verde. E dopo il monumento Russo, il monumento Pasquali.

Il grandissimo filologo Giorgio Pasquali, l'altro mattatore della Normale, io lo conobbi la terza sera del mio arrivo. Rientravo verso le ventitré nella mia camera, ancora un po' sperduto per quei corridoi fra quelle camere tutte uguali, pensando al Piemonte e alle montagne col cuore di un esule, pur felice in una terra benedetta. Tanti anni più tardi Giono mi avrebbe detto che a duemila metri si incontrano meno imbecilli che a livello del mare; benché a Pisa di intelligenza ce n'era anche troppa. Aperta la porta della mia camera, ci trovai il finimondo. Sui libri accatastati per terra, il tavolino rovesciato, e sopra, a foggia di piramide, la valigia, altri libri, due sedie, il parapioggia aperto. Sulla punta, il cappello. Regista e animatore dello spettacolo, Giorgio Pasquali prima mi diede ampio tempo allo stupore e alla indignazione, poi uscì tondo e danzante dal corridoio a riscuotere l'applauso: con un rigido inchino del capo, gli occhi esilarati dietro le lenti spessissime, la testa rigidamente protesa nel saluto tra i discepoli estasiati, si presentò: «Giorgio Pasquali, filologo sovrano».

«Piacere», dissi io. Lui, ancora inchinandosi: «La venero». I discepoli si beavano del mio sbalordimento. Con la sua parlatura velocissima, Pasquali mi spiegò: «*La venero*, semplice formula di cortesia. Ma se capita a Firenze, venga a onorarvi di una sua visita. Qualsiasi fiorentino le indicherà la mia casa. Lei sale al primo piano, trova la porta dell'infiolato cavendenti. Al secondo, quella della margravia sottana (così detta perché è marchesa e abita sotto di me). Al terzo ci sono io, *ego* Giorgio Pasquali. Alla schiava che verrà ad aprirle, domandi del filologo sovrano. L'accoglierò vestito dei miei panni reali e curiali».

Non rise andandosene, come non rideva mai, abituato a recitare per sé piuttosto che per gli altri, più per divertimento egoistico che per vera posa. Se non fosse stato quel grande filologo che fu e che tutti sanno, Pasquali sarebbe stato noto al mondo come eccellentissimo buffone, e non c'è dubbio che dalla cattedra e dai libri il palcoscenico sia stato privato di un tipo comico di prim'ordine. Sembrava che si trovasse bene con i suoi simili, fra una birra e un lazzo, ma lasciava capire che il suo vero mondo era quello dei greci e dei romani, o forse più ancora il mondo degli umanisti, di cui simulava perfino istrioneggiando certi gusti erotici eterodossi. Non credo li imitasse, ma piuttosto visse una sua appassionata finzione, di quelle che sul palcoscenico sostituiscono vantaggiosamente la vita.

Chiudemmo la serata della presentazione con vino e pizza, poi uscimmo a passeggio

per Pisa, dove a un crocicchio non deserto il filologo sovrano diresse diligentemente la circolazione, erto il corpo grassoccio sul podio del pizzardone, beato dello scandalo dei passanti.

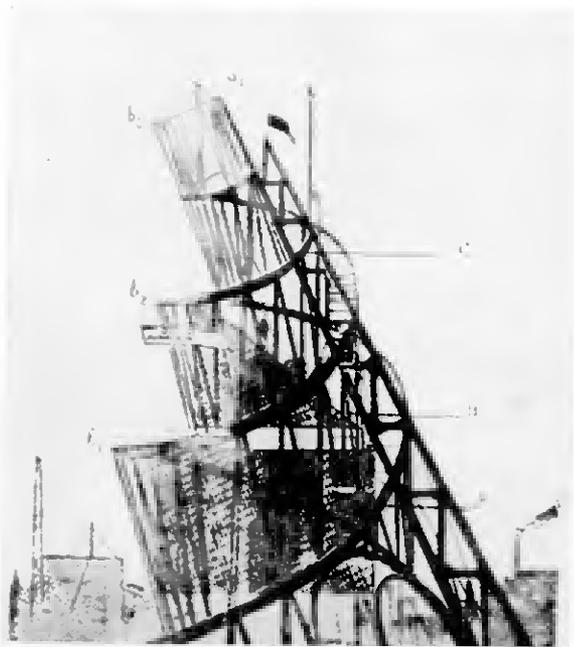
Tuttavia entrare a far parte viva della società della Normale non era facile, non più che esserci accolto ufficialmente secondo il giudizio insindacabile e dittatoriale di Russo. Non proprio diffidenza, ma precauzione e prudenza avvertiva attorno a sé il nuovo arrivato. C'era un po' il complesso della élite, là dentro. Pirandello, su cui avevo pubblicato un libro, Farinelli che lo aveva presentato «quasi con stupore», non ci godevano buona fama. Fin da allora, non nascondevo un certo fastidio per la cultura accademica universitaria (che non era tutta fatta di Russo e di Pasquali neanche allora...). La Provvidenza della Normale aveva disposto di aiutarmi, con una recensione di Benedetto Croce al mio «Pirandello», nella *Critica* di quel gennaio 1938 (due pagine e mezza). Le mie azioni salirono vertiginosamente a Pisa, quanto calarono al mio paese in Piemonte. Di lassù, mi arrivarono lettere preoccupate di mio padre, a cui il tenente dei carabinieri aveva confidato che dall'ufficio politico della questura di Roma chiedevano informazioni su un certo Luigi Baccolo «in corrispondenza con l'antifascista Croce». (Imparate, giovani nostalgici del 1965). Il Federale lo aveva convocato per consigliargli paternamente di dissuadermi dal mettermi su una strada pericolosa; aveva però dimostrato una certa indulgenza per gli «entusiasmi sviati» di un giovane che non avrebbe mancato di mettere il suo ingegno a servizio della Patria e dell'Idea nella nobile palestra del GUF. A tali condizioni, ogni cosa sarebbe stata dimenticata al mio ritorno in Piemonte.

In realtà, bisogna riconoscere che l'antifascismo alla Normale in quell'anno che era di vigilia assai più che sospettissimo, restava essenzialmente letterario e in fondo velleitario. Un rifiuto della cultura all'ignoranza e alla volgarità. E il senso della vergogna. La solitudine dell'ebreo Kristeller, l'odore della libertà in de Ferry e Neyron funzionavano magnificamente da catalizzatore per far precipitare molte ribellioni ancora confuse in noi arrivati ai vent'anni suppergiù con la guerra di Etiopia e quella di Spagna. L'esistenza di Croce e la presenza di Russo costituivano tutto il nostro orgoglio, una sorta di misero alibi di fronte ai Francesi che avevano pure il loro Laval e il loro Doriot. Il pudore ci faceva tenerli lontani dai cortei e dalle adunate in camicia nera, mentre la Normale godeva di una specie di immunità, frutto del dispregio della Nazione rinnovata per noi giovani occhialuti e studiosi, accecati dai cattivi Maestri. E tuttavia sentivamo il bisogno di farci perdonare, chiedevamo di essere riabilitati agli occhi del mondo. L'umiliazione quotidiana rappresentata dagli articoli dei gazzettieri del regime, che i Francesi leggevano per alleggerire il loro italiano imparato

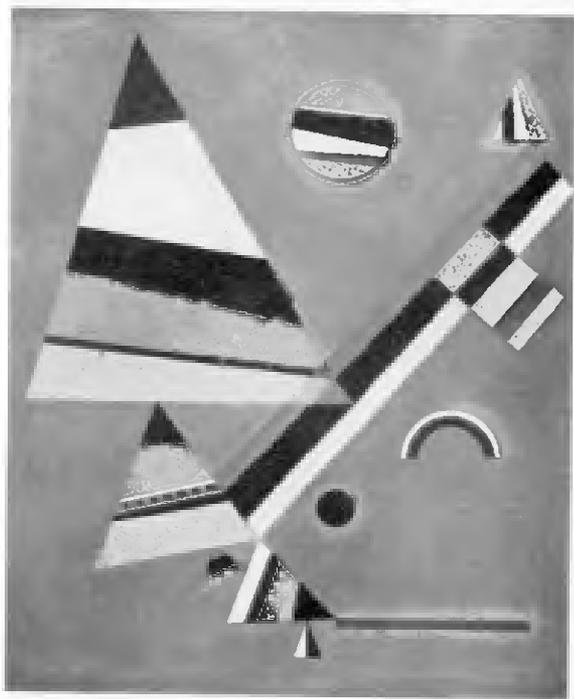


7 - Gabo e Anton Pevsner: *Scenoplastiche per la « Chatte »* (1927)

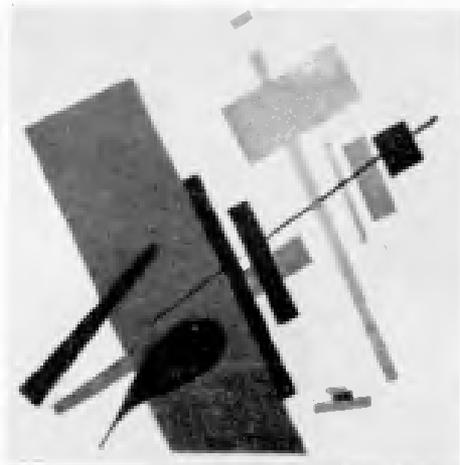
8 - Wladimir Tatlin: *Studio dei tempi di rotazione dell'edificio per la III internazionale* (1919)



9 - Vassily Kandinsky: *Grigio* (1931)



10 - Kasimir Malevich: *Suprematismo* (1921)



sulle grammatiche, ci era salutare. Il Duce che pensava a tutto, non aveva pensato a questo: al rossore, che fa l'uomo di perdòn talvolta degno. L'anticlericalismo della Normale scendeva in gran parte dalla medesima sorgente: non avevamo dimenticato l'Uomo della Provvidenza né la benedizione alle bandiere per l'Abissinia, proprio perché sapevamo che il mondo non li aveva dimenticati. «Per questo Cristo mi son fatto Turco», digrignava Russo roteando le braci degli occhi, scandendo l'endecasillabo sul suo passo di gigante, mentre lo accompagnavamo alla stazione per quel bellissimo Ponte di mezzo che poi avremmo ripassato al ritorno discutendo, incuranti dell'Arno, che sotto quelle arcate scorre quieto e morbido, difficile a dimenticarsi per chi ne è lontano.

Il mormorio delle passioni nascenti, quel 1938 anno dell'Anschluss della Cecoslovacchia e di Monaco, ci avrà fatto tenere gli occhi chiusi davanti a molti tramonti sull'Arno, a molti affreschi del Duomo, qualche sera perfino alla Piazza dei miracoli sotto la luna. Ci facevamo le ossa per i tempi dell'Apocalisse.

L'esplosione alla Normale avvenne proprio tre o quattro giorni dopo l'invasione dell'Austria, verso la metà di marzo. Ferréol de Ferry era arrivato da pochi giorni, e ne rimase sbalordito, come tutti noi del resto. Il solo a non manifestare entusiasmo né stupore né scandalo fu Sandor Endre, l'ungherese alto e sottile dai baffetti d'oro, di cui le ragazze dei Lungarni osservavano con struggimento la biondezza dei capelli e il rigido azzurro degli occhi. Il sacrificio dell'Austria ci aveva un po' tutti accomunati. I Francesi ne sentivano la loro parte di responsabilità. I due nazisti volavano verso le stelle, con più stupido starnazzar di ali Ellwanger, Müller con la sua grinta orgogliosa che sono ormai dannato a rivedere in ogni film sui nazi, tipo Curd Jürgens. Kristeller, sempre più pallido e mite, evitava di scendere in refettorio prima che ne uscissero i due ariani; si preparava alla stella gialla e agli sputi.

L'aria si era fatta improvvisamente più scura, il Direttore Chiavacci muoveva le antenne in tutte le direzioni, inquieto credo non tanto per sé quanto per la pace di quella Scuola che gli era cara, e che nei bei tempi era stata veramente un chiostro di spiriti liberi e studiosi. Prima ancora di dare il via alle mute dei *boches*, quei maledetti avevano già distrutto il raccoglimento il silenzio la bellezza stessa di Pisa come di ogni altro paese del mondo. Ricordo che quando Francesi Polacchi Norvegesi Russi si ritiravano di fronte alle armate tedesche, mio padre ottantenne si consolava cantando con la sua ancor bella voce di baritono la famosa aria dell'*Attila*: «Tu conduci la stessa masnada / Io comando gli stessi guerrier».

Dunque poco dopo l'invasione dell'Austria e le prime voci sui provvedimenti antiebraici in Italia, eravamo tutti radunati nel refettorio attorno a quel desco che, si diceva per

scherzo, non distava che pochi metri dalla Torre ove il Conte Ugolino era morto di fame, quando entrarono Müller ed Ellwanger. Oggi penso: a torto; allora ci parve, di tacita intesa, che con un calcolato ritardo avessero voluto fare l'entrata teatrale. Certo protagonisti del momento si sentivano, e trionfatori dopo Hitler. Müller, che era di mediocre statura e asciutto, camminava svelto tirandosi dietro con la invisibile corda del prestigio i lunghi piedi di Ellwanger, il suo grosso naso sciocco, la sua tronfia inutilità di « filologo del Duce ». Ellwanger gongolava, Ellwanger era orgoglioso non solo di Hitler, lo era anche di Goering, di Goebbels, perfino del suo collega Müller. Il quale si avvicinò al proprio posto, ma prima di sedersi a mangiare pronunciò secco: « Heil Hitler! » con un rapido alzar di braccio. Anche Ellwanger si sedette, cacciò il naso nella pastasciutta, attaccò a succhiare e macinare. Non smise neppur subito quando uno di noi, non ricordo stranamente chi, si alzò in piedi e replicò a voce alta: « Pfui Hitler! », abbasso Hitler.

Ellwanger aveva le reazioni lente, dapprima proseguì a succhiare e a macinare; poi smise come stesse in ascolto di una voce montante dagli abissi; quando balzò in piedi Müller era già lontano, e il refettorio restò senza nazisti.

Ferréol de Ferry, il più caro dei miei amici di laggiù, roteava gli occhi esterrefatti. « Oh veramente », badava a ripetere, « oh veramente... ». Come tutti gli stranieri, si faceva del regime un'idea più terribile, ossia più seria, di quel che non fosse in realtà.

Ci alzammo e uscimmo come ogni giorno a completare il pasto con la pizza di ricotta cosparsa di sale e pepe. Kristeller, che non era presente, neanche quando seppe parlò; ma dovette pensare che per noi era abbastanza facile fare gli eroi fra il refettorio e la cella. Scomparve un paio di mesi dopo dalla Scuola e da Pisa, senza un saluto: sono convinto che la sua partenza silenziosa era dovuta certo più a discrezione che a prudenza, a scrupolo di compromettere che di comprometersi. Verso l'autunno, quando i gazzettieri nostrani scopersero che anche l'Italia era ariana, stuprata dagli ebrei nella sua mirabile verginità, ebbi una sua cartolina con la quale mi annunciava di essere arrivato agli Stati Uniti, dove aveva avuto un incarico nella Yale University, già allora studioso preparatissimo. Per qualche giorno i due nazisti disertarono la mensa; ma i camerieri assicuravano che in cucina Ellwanger si abbuffava due volte al giorno di pastasciutta, deposto ogni orgoglio.

Da quel giorno alla Scuola Normale entrò l'odio, un sentimento che sostituisce vantaggiosamente l'indifferenza del letterato. Dopo un'allocuzione del Direttore che ci invitava ai doveri reciproci dell'ospitalità e della tolleranza, tutto tornò apparentemente come prima. Gli studi, le visite ai musei, le regate sull'Arno, la pizza e il *Pidocchietto*. Ma la guerra a Pisa ebbe inizio il marzo di quel 1938, all'ombra di Carducci e di Russo. La vergogna per noi si

era fatta un po' più sopportabile. Giovanni Gentile, che venne a passare qualche giorno alla Normale, non seppi mai se ignorasse o fingesse di ignorare lo scandalo. Dicevano i normalisti che, quando arrivava, i cuochi erano mobilitati per fare provviste; quel suo enorme corpo giustificava la fama di un enorme appetito. Mi mandò a chiamare, come faceva per tutti i nuovi arrivati, mi parlò di Pirandello e di Croce, mi chiese di Torino e di Arturo Farinelli: « Un bel male romantico, il mal di cuore di Farinelli. Bisogna bene che se lo sia scelto secondo il suo gusto ». Non sapevo ancora che di quel suo male romantico Farinelli sarebbe morto dieci anni dopo, e Gentile giustiziato per strada come un gerarchetto qualsiasi.

Ellwanger, che era più stupido che presuntuoso, e non potendo nutrire orgoglio per sé si gonfiava di tutto quanto era tedesco, sopportava male l'odio. Di essere soprattutto disprezzato, probabilmente non lo capì mai. Gli occhi azzurri gli cadevano nel cilestrino e il nasone in bocca. Lui non faceva la doccia calda come noi arianucci bastardi, ma fredda anzi gelata come dovevano avergli insegnato alla Gioventù hitleriana. Così avvenne che nella mitissima primavera di Pisa si buscò una pleurite, che si complicò in qualche cosa di peggio, e lo tenne un paio di mesi all'ospedale e poi alla clinica psichiatrica. Il suo organo *minoris resistentiae* doveva essere la testa. Quando tornò fra noi al principiar dell'estate era pallido, magro, umiliato. E la generosità dei giovani è tale, che a pensare quel poveraccio lontano dalla sua casa, un povero diavolo che usciva dall'esperienza umana della malattia per tornare fra estranei senza affetto e senza amicizia, non dovemmo neanche sforzarci molto per farci attorno a quello spaurito e battergli la mano sulla spalla. Lui non poteva capacitarsi. Si faceva umile e riconoscente come un povero vecchio debole e trascurato, roteava gli occhi pallidi, arrotondava i suoi *oh* senza più il riso della razza pura, e a un certo punto, sopraffatto dalla commozione, ci annunciò come a voler giustificare la nostra pietà: « Lo sapete che mi hanno ricoverato anche in pazzeria? ».

Pensava alla clinica psichiatrica. Ridemmo come di uno strafalcione, ma uno di noi fece osservare che *pazzeria* è in un testo del Firenzuola. Ellwanger lo abbracciò con gli occhi pieni di lacrime.

Ma è certo che l'esplosione di quell'odio tra giovani della stessa età in quella regione iperurania che era la Normale di Pisa, dove gli dèi vivevano nei *templa serena* della saggezza sotto l'ala di Russo e di Pasquali, gli dèi-padri, limitato che fosse l'episodio, segnò addirittura la fine di un'epoca, e lo avvertimmo benissimo. Con minor chiarezza, ci rendemmo conto che era anche l'uscita da un isolamento innaturale, e in definitiva il principio della nostra maturazione. Il tramonto del letterato, per mutuare la espressione a un libro di Russo, e il sorgere della coscienza che la cultura va difesa come una ricchezza che non basta accumulare in solitudine. La *sale guerre* che un anno più tardi sarebbe scoppiata non potevamo immagi-

narla, né l'ammenda della lotta di Liberazione: ma i nemici li avevamo individuati senza illusioni, sia pure con troppo ritardo in confronto di altri, che non erano molto più anziani di noi, operai, combattenti nelle Brigate internazionali di Spagna, processati dai Tribunali speciali. Di esserci sentiti più coscientemente loro compagni per la strada che si prospettava nell'immediato futuro, dobbiamo in gran parte rendere grazie a Müller e a Ellwanger, due nazisti qualsiasi.

Io piangevo, lasciando la Normale alla conclusione del mio anno. Molti fecero come me. Benché non potevo pensare che non avrei più riveduto quella città, ma un'altra, quasi distrutta dalla guerra, e poi ricostruita diversa. Tornandoci allora, molti anni più tardi, rividi il Cimitero degli Innocenti, Santa Maria della Spina, la Cittadella, ma evitai la piazza dei Cavalieri, il palazzo della Carovana, la chiesa dei Cavalieri di Santo Stefano. Tutti gli dèi erano morti. Come per i potentati del Congresso di Verona, a ogni nome rispondeva l'ammonimento di Chateaubriand.

Gentile? Caduto sotto i colpi di un mitra. Pasquali? Travolto sul selciato da un motociclista qualsiasi, il filologo sovrano. Senza neanche il tempo di trovare una frase di fattura classica che definisse il suo assassino inconscio. Russo? Morto. Sull'ultimo numero di *Belfagor*, uscito il 31 luglio del 1961 cioè quindici giorni prima della morte, aveva parlato del lavoro da terminare e del corso che si proponeva di tenere alla Sorbona, alternando la serietà della fatica e della morte con l'estroso capriccio dell'uomo che era: « Gli uomini insigni non ritengono sventura la morte, e il miglior modo di celebrarne la memoria è quello di rispettarne i principi ».

Ignoro se la Scuola Normale abbia trovato una lapide da incidervi quelle parole, e del resto Russo non faceva presumibilmente gran conto delle lapidi.

# Le idee contemporanee

## IL DISCORSO INTERROTTO

*Non so di certo se gli storici futuri avranno il tempo o la voglia d'occuparsi di noi: ma ho spesso cercato d'immaginarli quale sarà la loro situazione allorché si troveranno a ricostruire le vicende della generazione letteraria che si rivelò nell'immediato dopoguerra e che è attualmente tra i quaranta e i cinquant'anni. Ho cercato, ripeto, d'immaginarlo, di figurarmi che cosa penseranno di noi: e tra le idee venutemi in mente, una soprattutto ha preso sempre spicco: che, se cercheranno di condensare il loro giudizio in una formula, questa non potrà esser molto diversa dalla seguente: un discorso interrotto. Per l'appunto, un discorso interrotto, con quel tanto di patetico che comporta la sorte di scrittori che appaiono come congelati, non più sicuri di sé, e il destino stesso d'una generazione serrata entro uno spazio storico troppo ristretto, i quindici anni che stanno tra la fine del conflitto mondiale e l'avvento del neo-capitalismo — con l'emersione delle neoavanguardie — e tra due generazioni troppo diverse da essa — quella d'entre deux guerres e quella appunto delle neoavanguardie — perché potesse venirgliene un avallo senza riserve; e che, dopo una serie di successi quasi a sorpresa, dopo essersi per un attimo illusa di veder trionfare le proprie ragioni, dopo, anche, una serie d'improvvisazioni che hanno fin troppo rivelato certa sua intrinseca debolezza strutturale, si è vista a un tratto messa in crisi, e proprio nel momento in cui ci si sarebbe potuto ragionevolmente aspettare da essa i prodotti più maturi.*

*Come mai? Senza affatto pretendere d'anticipare la complessa diagnosi che spetterà a quei tali storici, su una conclusione per lo meno si può fin d'ora trovar l'accordo con la certezza che neppure in futuro subirà vere smentite: che cioè quella crisi è intimamente connessa con la crisi generale delle ideologie, tuttora in atto, e con la mancanza d'ancoraggio che sembra esserne derivata agli uomini di cultura. Intendo dire che negli anni trascorsi il dibattito culturale è stato così fortemente ideologico, e in definitiva politicizzato, e in pari tempo così condizionante, che il venir meno di quel sostegno o, se si preferisce, di quel binario, ha provocato in tutti, ma specialmente negli scrittori che, già solo per un fatto generazionale, ne avevano subito più direttamente l'influenza, una sensazione non di libertà, sibbene di vuoto e di smarrimento: quasi fosse venuta meno una dimensione del mondo, l'unica che sembrava si avesse a disposizione, per interpretarlo, giudicarlo, operarvi.*

Un concetto di questo genere comporterebbe, si sa, vari corollari: né qui si pretende di metterli a fuoco tutti. Ma qualche parola mi sembra vada detta sia pure su un solo punto: la crisi in cui sono entrati i vari storicismi, e in primo luogo quello marxista, con tutti i miti e le aspettative ad esso connessi, una cosa almeno ha significato anche per chi non si sentiva marxista: la rinunzia a credere che politica e sociologia bastassero a coprire intero il bisogno di verità (o di certezze, che è un po' diverso); la fine della convinzione che azione sociale e intervento politico, l'impegno, in altri termini, a modificare la realtà, fossero in grado d'esonerare l'uomo di cultura da tutti gli altri presumibili suoi doveri. Oltre tutto, la misura sociologico-politica permetteva di far risalire interamente all'uomo l'irrazionalità della nostra condizione: sostituendo il termine « realtà » con il termine « società », dava la certezza che una volta modificata questa anche quella sarebbe rientrata nel perfetto dominio della ragione. E quindi, per il momento, niente pseudoproblemi o visionari miraggi, ma stare al concreto dell'opera letteraria o di pensiero, capace di rispondere immediatamente a quell'impegno, dato che i vari storicismi, e primordialmente quello marxista, sembravano definitivamente aver identificato i termini del reale e convinto ognuno che non tanto si trattava di discutere ancora una volta i problemi, i « grandi » problemi, quanto di studiarli, molto onestamente e molto energicamente, di risolverli. Occorreva agire; questo era certo. E sollecitata da tante parti, suggestionata da tante parole d'ordine, la letteratura accettava d'agire come una di quelle pattuglie, di riserva o di rottura, incaricate di spostarsi rapidamente verso i punti più esposti, a far argine o cuneo; o magari come una specialissima e perpetua commissione d'inchiesta, che si fosse assunto il compito d'esplorare di continuo i bisogni del Paese e d'agitare in permanenza i problemi, gli stessi che in pari tempo trovavano eco nelle Camere: operando insomma come una specie di parlamento letterario, con la nervosità, ma anche l'angustia che è sempre propria d'un parlamento. Ne veniva, in generale, una letteratura dal respiro breve, vibrante sì d'attualità e anche molto sofferta, ma povera di riflessione e di proposte umane. A rileggerle a distanza, certe opere del quindicennio al quale abbiamo accennato si sente che non interpretavano, ma testimoniavano troppo immediatamente; e che non tanto erano povere di poesia, quanto ristrette nella visuale.

Eppure, con tutti i limiti che si son voluti denunziare, resta lo stesso, pensando a quel periodo, e alla generazione che si rivelò in quel periodo, una nota di nostalgia, quella che lasciano le operazioni incompiute, i discorsi troppo presto interrotti, l'idea di generosi talenti dispersi, o che al riesame, alla correzione dei propri eccessi, hanno preferito l'improvviso abbandono delle posizioni; quella, anche, che nasce dal confronto con ciò che è venuto dopo e con la crisi d'ideali, permanente, istituzionalizzata, nella quale oggi viviamo; e soprattutto l'amarrezza che suscita il pensiero del modo in cui l'uomo di cultura mostra di subirla. Dal momento, infatti, in cui le ideologie gli sono apparse malamente utilizzabili, per lo meno nei modi in uso fino a ieri, ed ha sentito soffiata via da tempeste politiche che sarà inutile ricordare la calda tettoia, stando al riparo della quale la storia, l'avvenire dell'uomo, un futuro di minore angoscia, se non d'assoluta perfezione, gli erano parsi vicini, misurabili, certi, o almeno conseguibili a prezzo di volontà, egli si è sentito a un tratto allo scoperto ed ha avvertito il vuoto in se stesso e l'ha situato fuori di sé. La realtà all'improvviso è parsa sfuggirgli; il mondo, la società umana gli sono apparsi di nuovo dominio di forze non accertabili né dominabili, in una parola irrazionali; e s'è sentito nemico, avverso, solo anche in sede politica, dove, se il capitalismo era un nemico sicuro

e facile a odiarsi, il neocapitalismo era un nemico più sfuggente, perfino amabile nella sua capacità di chiamare a sua alleata non più solo la tecnica, ma la cultura, e chiederne la collaborazione (almeno fino ai giorni allarmati della congiuntura), se non per un mondo migliore, per un'industria migliore; e dove, anche, la classe operaia, finora idoleggiata come vero e proprio mito morale e punto di riferimento e d'ancoraggio d'ogni certezza, si evolveva in un modo talmente diverso da come ci si era aspettato.

Per molti è stato l'inizio del silenzio o del compromesso. Per gli altri il divorzio tra storia e ragione, tra un particolare senso della storia e un particolare concetto della ragione, comporta una sensazione d'insicurezza e d'inutilità: è come se molti tra i nostri scrittori (e si sa che parliamo principalmente di quelli della generazione del dopoguerra), sentendosi improvvisamente sprovvisti d'un sistema organico di verità (di principi in cui credere) e a corto di strumenti per l'accertamento della realtà (o meglio, di quei principi e di quegli strumenti che fino a ieri ritenevano definitivamente acquisiti, fino ad attribuire ad essi un carattere normativo), si sforzassero a un tratto di celebrare il proprio smarrimento e d'elevare a segno esemplare dell'attuale momento la loro propria condizione. E un tale fenomeno s'articola poi in varie maniere: e c'è chi esaspera il proprio solipsismo e magari se ne compiace, e dichiara ingrata o alienata la società odierna e nega ci sia altro da fare, per lo scrittore, che prendere atto della propria impotenza e dell'isolamento al quale è ridotto, e assumere a tema del proprio discorso la propria stessa insicurezza e colorire le proprie dissociazioni come se esse contenessero intera la misura dell'uomo odierno; o c'è chi prova un senso di colpa pel lavoro svolto prima e pel fatto d'aver prediletto una letteratura di contenuti, di problemi, di messaggi, e punta ormai esclusivamente sulle tecniche e sui più diversi avanguardismi formali: come se per il momento (è questa del resto la parola d'ordine messa in voga dalle neoavanguardie) ci si dovesse limitare a saggiare nuove tecniche e nuovi strumenti di accostamento al reale e da questi, per magica virtù, potessero sprizzare barlumi di nuove verità e la possibilità di nuove sintesi. E naturalmente i due atteggiamenti convivono, interferiscono l'uno nell'altro e aggravano ciascuno la propensione nichilistica dell'altro.

Ciò che più li rende simili, e li peggiora, è che a proclamare l'odierno disimpegno sono in ogni caso i transfughi delle varie ideologie, coloro che più, nel recente passato, hanno proclamata la necessità d'una letteratura impegnata. E siccome certe abitudini non cambiano facilmente, ne viene che ormai si battono per l'astensione, morale e politica, con la stessa recisione con cui prima predicavano il contrario. E tendono quindi a imporre le tematiche dell'incomunicabilità, dell'alienazione, della disperazione o il puro sperimentalismo, come le uniche vie legittime per lo scrittore d'oggi, contestando ogni tipo di ricerca che tenda a porsi in direzione appena diversa. E non si tien conto che, se è vero che la tecnica sta portando l'uomo verso approdi rischiosi, la meccanizzazione, la disumanizzazione, è vero pur sempre che è compito anche dell'uomo di cultura (a patto altrimenti d'abdicare alla sua stessa ragion d'essere) di sforzarsi d'offrire quel supplemento d'anima (mutuiamo volentieri questa espressione) di cui ha bisogno. Senza di ciò la sua presenza neppure forse si giustifica. Egli potrà mettere in circolazione delle mode morali, influire sul costume, ma non porsi, come dovrebbe, tra i responsabili d'una società o, al limite, tra i creatori di civiltà. «Quello che scriviamo — diceva Tozzi — non può uscire da noi senza un risultato morale, che concorre a stabilire il valore della nostra esistenza». È un principio che vale tuttora. E per meglio chiarire ciò che intendiamo dire, aggiungiamo questo: si ode da qualche tempo ripetere

*che l'umanesimo è il grande sconfitto della prima metà di questo secolo. Eppure quello dell'umanesimo, e cioè d'una difesa e d'uno sviluppo delle qualità riflessive e interiorizzanti, e delle qualità morali dell'uomo più che delle sue capacità tecniche, resta sempre un problema aperto, il problema, anzi, dell'arte come dell'uomo. L'umano oggi non si nega con la scusante che il mondo è fatto di « cose » e la società di masse meccanizzate. Che è un modo, per l'intellettuale, di darsi un alibi per sfuggire alle proprie responsabilità.*

MARIO POMILIO

## IDEE DI EDITORI AL FORMENTOR

Quale sarà l'avvenire del libro? Una rivoluzione, assai più grande di quanto possa apparire agli occhi del pubblico è in atto nell'editoria a livello per lo meno europeo. Negli anni del « boom », ciò che ha soprattutto impressionato è stata l'improvvisa diffusione da noi del libro economico, accompagnata da una serie di successi di alcune opere narrative in proporzioni quantitative inaudite per il nostro mercato. La stagione di questi « best-sellers », però, sembra già al tramonto: si trattava in realtà di un equivoco, non del segno di una salutare rinascita. L'editore Einaudi in persona ci diceva: « un pubblico largo e stabile non si improvvisa. L'espansione indiscriminata del libro, quale si è verificata in Italia, può al massimo essere un elemento che favorisce le confusioni »: in gran parte, il boom, è stato proprio questo. Diversa fortuna invece continua ad avere l'editoria economica che allarga alla base il cerchio dei lettori, puntando soprattutto sui giovani come futuri e larghi consumatori di questo invincibile oggetto culturale che è il libro. Gli editori sono i primi ad esserne addirittura stupiti. Gallimard, per esempio, parlandone usa questa apocalittica espressione: « toute cette jeunesse qui monte! », e confessa di far perno a tal punto sui giovani da arrestare quasi l'uscita in libreria di certe sue collane nel periodo in cui i giovani sono normalmente impegnati con gli esami scolastici.

Ma è certo che continueremo a leggere? Che il libro, antico e faticoso strumento, non sarà soppiantato dalle altre tecniche d'informazione — radio, giornali, televisione, cinema —, che premono con tanto successo?

Sull'avventura attuale del libro, sulle prospettive del suo domani ho posto qualche domanda ai più importanti editori europei convenuti a Saint Raphaël in occasione del premio Formentor. Qualcuno si definisce da sé. Per esempio Barney Rosset, direttore della casa editrice Grove Press di New York. Si tratta di una editrice relativamente giovane e di non larghissime proporzioni, ma che ha un posto di grande rilievo nella cultura americana. A parte certe benemerenze, Rosset è per esempio, l'editore di Arthur Miller, la Grove Press è un po' la bandiera dell'avanguardia americana. Si sa che l'avanguardia in America possiede oggi una carica eversiva e una vena libertaria spinta su posizioni assolutamente eccessive per il gusto europeo.

Qui a Saint Raphaël, Rosset ha distribuito per esempio l'ultimo numero di una delle più importanti riviste americane edita dalla sua casa: *Evergreen*. Tutti siamo rimasti stupefatti da una serie di sculture che vi sono riprodotte, che definire audaci è poco. Si tratta, sostanzialmente di vera e propria pornografia, ingenuamente contrabbandata da una certa ala di avanguardismo americano ossessionato dal problema della libertà e incapace ormai di impostare questo problema se non attraverso affermazioni che sconfinano nella licenza. La Grove Press è continuamente alle prese con la censura americana: mi dice il suo direttore che l'ufficio legale della Casa editrice ha quasi lo stesso personale, quantitativamente, della redazione. Attualmente la Grove Press è impegnata in oltre trentacinque procedimenti penali a suo carico. Il dato mi è comunicato con un tono di trionfale soddisfazione.

L'avanguardia americana tenta il riscatto dell'erotismo sulla pornografia molto spesso senza riuscirvi, identifica le sue controversie con la censura, con la battaglia per la libertà di espressione *tout court*.

In realtà, riconosciuto che al fondo di questo atteggiamento c'è un tentativo di ribellione al « disumano » della vita meccanizzata, all'« ordine » del dilagante conformismo, non si può che restare perplessi di fronte a un atteggiamento abbastanza ingenuo per noi europei e, forse, non utile a chiarire la grande confusione in cui questa letteratura, come quasi tutto ormai oggi, finisce per trovarsi.

Certo un processo lungo, che l'ha portata lontano dalle sue origini, ha compiuto anche la gloriosa casa editrice tedesca Rowohlt. Il cinquantenne « patron » della casa editrice, figlio del fondatore, era venuto qui, insieme agli altri dodici colleghi di altrettanti paesi, per consegnare il Premio Formentor 1964 al mediocrissimo libro *I nani giganti* della giovanissima scrittrice tedesca Gisele Elsner. Costei ha avuto la ventura esordendo, e ottenendo questo premio, di ricevere sei milioni di franchi e vedersi simultaneamente tradotta, alla sua prima fatica, in tredici lingue: come dire nascere e volare. Quando durante la cerimonia della consegna del Premio è toccato a Rowohlt di porgere il volume della traduzione tedesca all'autrice, egli si è inchinato fino a terra, come un antico cavaliere, di fronte alla giovane e bella scrittrice.

Non so se ci fosse una sottile ironia in questo gesto. È certo che Rowohlt deve avere considerato quanta strada abbia fatto il mondo letterario dal tempo in cui — neppure mezzo secolo fa — si presentò a suo padre un giovanissimo scrittore dai grandi occhi febbrili. Lo aveva trascinato là un amico comune che caldeggiò presso Rowohlt padre la pubblicazione di certi racconti di quel giovane e sconosciuto autore. Il giovane, timido e a occhi bassi, scongiurava Rowohlt padre di non pubblicare quelle sue cose: « Sono soltanto sciocchezze », disse con grande timidezza, ma l'altro insisteva; e Rowohlt padre, dopo aver letto quei racconti, li pubblicò. Il giovane scrittore era Kafka. L'episodio me l'ha raccontato Rowohlt figlio, celebre e fortunato editore di Amburgo.

A Claude Gallimard, forse il più celebre editore d'Europa, ho chiesto se non si pub-

blichì troppo oggi nei nostri paesi. « Credo che bisogna pubblicare molto — mi ha risposto — perché solo un terreno ricco può dare opere importanti. Inoltre credo che la letteratura sia fatta di libri che da principio non hanno successo. Per mio conto perseguo questa linea: da una parte cercare una massima diffusione per libri di cultura, sui quali il giudizio positivo sia incontrovertibile; dall'altra parte, lasciare una zona diciamo così « di laboratorio » dove presentare i libri di giovani scrittori che esperimentano, ciò per consentire agli scrittori di lavorare e provare in pace senza l'immediato problema del pubblico ».

Gallimard comunque non è pessimista sul futuro del libro. « La letteratura — dichiara — avrà domani un ruolo anche più importante che ieri e oggi: la nostra civiltà si avvia ad essere quella del tempo libero, la gioventù preme con i suoi interessi, gli individui nell'epoca della tecnica sentono il bisogno di ritornare a riflettere ». Del resto Gallimard è dell'avviso che il libro, nella sua stessa fisica entità, si sia trasformato. « Prenda per esempio i miei grossi e piccoli volumi della *Pleiade*: tutto Racine, può stare in una tasca. Si può leggerlo alle corse o viaggiando in aereo. Potrei dire che, in un certo senso, queste edizioni rappresentano il *microsolco* del libro ».

Il problema della divulgazione è da qualche anno l'idea predominante e l'impegno maggiore di George Weidenfeld & Nicolson. « Questa è l'età — mi dice — dell'alta divulgazione dei fatti, dei temi, delle idee filosofiche, scientifiche e tecniche. C'è una corsa a spiegare ciò che è il nostro tempo alla gente che desidera saperlo. Per noi editori è molto importante cogliere questa aspettativa e soddisfarla. Devo dire che oggi la domanda del pubblico è assai superiore alle possibilità di offerta, soprattutto perché non è facile trovare i talenti critici capaci di una corretta divulgazione ».

Weidenfeld crede che l'epoca della bassa divulgazione sia finita, che si debba ormai mettere a bando ogni concessione alla volgarità o al sensazionalismo. Per questo egli punta tutto sugli « universitari ». Scegliendo i più preparati e i più vivaci docenti universitari negli Atenei di mezzo mondo egli sta creando una iniziativa internazionale che avrà certamente molta eco e che darà una nuova fisionomia all'assetto convenzionale della editoria. A febbraio del 1966 Weidenfeld lancerà sul mercato del mondo la « Biblioteca Universitaria Mondiale ». È il frutto dell'associazione di otto editori internazionali, fra cui il nostro Mondadori, che tentano per la prima volta un esperimento importante: quattro anni di preparazione, cento titoli già in programma, edizioni in otto paesi. Questo è il programma della nuova collana che tratterà ogni argomento scientifico e letterario, dalla « psicologia dell'attenzione » alla « oceanografia » fino a « i contatti tra l'Occidente e l'Oriente ». L'editoria internazionale è dunque già nata; essa consentirà di risparmiare sui costi e sarà anche una rivoluzione culturale perché contemporaneamente appariranno gli stessi libri distribuiti su un mercato fatto di centinaia di milioni di lettori. Questa è davvero l'unica e grande rivoluzione del mondo del libro. Molto meno appariscente e più segreta agli occhi del pubblico dell'effimero boom della lettura. Infatti una rivoluzione quantitativa non può avere durevole successo se non basandosi su nuove strutture qualitative.

Gli uomini continueranno a leggere? È la domanda che ho posto a George Svensson, direttore della Albert Bonniers Forlag, vale a dire al più grande editore della società più evoluta d'Europa, la Svezia, il paese dove il tempo libero è già una conquista. «La nostra popolazione è di sette milioni e mezzo — mi ha risposto — non arriva alla popolazione della città di Londra. Noi pubblichiamo oltre quattrocento libri nuovi l'anno, escluse le opere scolastiche e le collane economiche. La nostra redazione si compone di cinquecento persone. Un libro di narrativa che abbia successo può raggiungere anche centomila copie. Non è raro che i nostri libri di poesia — la Svezia è proporzionalmente al primo posto in Europa, in questo settore — tocchino le ventimila copie per titolo». Sono cifre che contengono in sé la più eloquente delle risposte. E questa indicazione ottimistica che ci viene dal paese socialmente più evoluto d'Europa, sembra un monito e un conforto.

PIER FRANCESCO LISTRI

### IL LIBRO DELLO STREGA: «LA MACCHINA MONDIALE» DI VOLPONI

*Sembra difficile nel caso di un libro che, col sopravvenire della stagione estiva, abbia vinto uno dei due più grossi premi letterari, e soprattutto grossi per quanto comportano d'un particolare impegno pubblicitario, lo Strega e il Viareggio, non tener conto delle ragioni connesse con quel successo nella valutazione del libro vincitore: sarebbe tuttavia proprio questo da chiarire, se si tratti ancora di un discorso su un libro arrivato a quel traguardo, o su meriti e rischi del premio, anzi dei premi in generale. Ecco che le polemiche sembrano inevitabili: perfino per ammettere che quest'anno il premio Strega è stato assegnato secondo i voti generali e che l'uno e l'altro dei due scrittori anzi dei due libri arrivati in finale rappresentavano i due titoli di maggiore validità, o valore. E già si entra in un cerchio di osservazioni rischiose col sottoporre fatti la cui natura è la libertà, la diversità, la individualità sostanziale, a un allineamento comunque relativo e provvisorio come quello di una rosa di candidati o concorrenti e specie quando i giudici sono numerosi e assortiti variamente, non in condizione di rispecchiare una effettiva unità di orientamenti e concezioni culturali. Il discorso investe non solo natura e limiti ma ragion d'essere del premio, il quale è bensì un fatto letterario e culturale ma lo è ormai in quanto letteratura e cultura hanno accettato di livellarsi ai capricci o alle impressioni di un ordine di lettori non provvisori ma, in certo modo, occasionali. Esiste una società di abitudini culturali così distinte da garantire una coscienza letteraria al livello che sembra proprio ai maggiori premi? Si potrà porre in termini diversi la questione: la regolare scadenza di premi di così aperta organizzazione non concorre sia pur lentamente a formare un interesse, una educazione del genere? Ecco premiato allo Strega, al secondo romanzo, l'autore il cui primo romanzo era stato escluso tre anni fa, e parve un torto; fatto ancor più curioso per l'affinità tra La macchina mondiale, premiato quest'anno, e il Memoriale, cui mancò il riconoscimento. Fuori dal caso dei*

due romanzi di Paolo Volponi, a una osservazione quale abbiamo proposto si può rimproverare di rispondere ad un concetto di giuria letteraria, e di premi letterari, proprio d'una cultura che sembra aver fatto il suo tempo (e che è pur tuttavia il tempo in cui il Viareggio nacque). Non solo è mutata l'editoria, con quanto comporta di ambizioni e prospettive pratiche da parte degli autori stessi, ma è mutato il pubblico, e al pubblico i premi si rivolgono, parlano, sfiorando fenomeni di massa o, almeno, di livellamento: con la conseguenza che indipendentemente dal valore d'un libro risultato vincitore si pone la domanda: quanto durerà il successo, proprio nei suoi aspetti pratici? Quanto inciderà nel panorama culturale e letterario? Ecco perché scrittori impegnati in questa o quella giuria hanno tenuto a pronunciarsi in merito.

La soluzione più opportuna sarebbe quella che distinguesse rigorosamente la celebrazione, con la sua parte mondana e pubblicitaria, utile e da proporre con intelligente impegno, per cui risulti francamente responsabile, dai criteri di selezione e di scelta: da richiamare, questi, a una unità di ragioni e di prospettive e da giustificare quindi col massimo di precise specifiche determinazioni critiche. Non è con garanzie di tale natura, espresse, o implicite, che in altri tempi qualche premio letterario seppe conquistare una caratteristica autorità?

Ma oggi, è facile rispondere, la società letteraria non si riconoscerebbe in quei connotati in certo modo distintivi e semplici. Caratteri diversi sono sottentrati, e magari in maniera anche irritante più attuali, cioè più legati a condizioni, in quanto attuali, mutevoli ma non meno per questo rivelatrici d'una situazione che, se deve non sfuggire di mano a giudici la cui specifica formazione risale a quel tempo precedente cui s'è accennato, deve esser tenuta, essa, l'ambiente in cui si esprime oggi un'attività culturale e letteraria: la quale, dunque, risulta piuttosto parte ed elemento di un ambiente mosso ma anche indistinto che non di esso punta avanzata o libera coscienza. Si riflette nella attività artistica degli anni recenti tale posizione non del tutto autonoma, e libera. Forse si riflette particolarmente nella preferenza accordata a problemi che interessano quella crisi d'autonomia anche oltre l'attività dello scrittore, come condizione dell'uomo, pur a diversi livelli, nella società d'oggi. Di lì viene la preferenza accordata alla saggistica, e alla narrativa. Nella saggistica, a problemi e fatti d'altre discipline piuttosto che di cultura artistica e letteraria. Per quanto concerne il romanzo, alcuni scrittori hanno già assunto un franco atteggiamento di rivolta contro un costume, quale veniamo delineando, e programmaticamente annunciano un ritorno a un tipo di narrativa totalmente sottratta al clima d'oggi, che si accentri a valori i cui modelli sono indicati nei grandi esempi del romanzo dell'Ottocento, riproposti polemicamente. Sta il fatto, intanto, che romanzi accentrati a sezioni d'esperienze e problemi più larghi di quanto comporti il vivere e operare a fior degli anni più a ridosso dell'oggi si son visti scartati come per una implicita inattualità dalle rose finali dei maggiori premi, proprio in questi ultimi anni. E di qua viene quel che più d'un attento osservatore ha notato, come cioè alcuni tra i più originali e vivi scrittori attualmente in piena fase di raro vigore creativo sembrano regolarmente dimenticati nelle occasioni, pur ricche, e tumultuose d'attualità, dei maggiori premi letterari. La ragione è nel fatto che mutata risulta l'esperienza dello scrittore, adatto, oggi, a una significativa documentazione più che a una partecipazione, sia pur d'un piano riflesso, quale quello della coscienza, o della fantasia: tali i

caratteri e i limiti di chi accetta come parte o ruolo necessario dello scrittore una confessione di incertezze e sfiducia. Non è il tratto meno significativo di una situazione clamorosa, e di un ambiente così attivamente partecipe, quale quello che apparisce mobilitato nelle assegnazioni dei premi maggiori, d'aver senso in uno stato d'incertezza e sfiducia generali. Naturalmente, incertezza e sfiducia non saranno presenti solo in chi rifiuta altra esperienza che d'una documentazione più diretta, e passivamente recettiva: quello che porta avanti e pone per così dire in primo piano un simile tipo di registrazione è la più prossima affinità con uno stato supposto generale, l'ambizione o la tentazione a cristallizzare tutta la propria esperienza in termini d'attualità. Di qui la scelta d'interpretazioni preferibilmente non razionali, ma favolose, o mitiche, e rette a tecniche che allarghino l'ambito sperimentale col ricorso a sperimentazioni proprie ad altre arti. L'esercizio artistico si rifugia così in settori più appartati, e se non è senza il pericolo di cadere in esercitazioni estetizzanti, però da quelli muove forse l'ambizione a un rapporto, col lettore più preparato, di nuovo intimo. È l'aspetto ambiguo e d'eccezione in cui si svolge la narrativa, e, con questa, la giostra dei premi. Volponi presenta, entro un simile cerchio di considerazioni, la singolare dote di uno scrittore libero, autonomo, e che pure risponde a quanto sembra più cercato o interessare di preferenza, oggi.

A tre anni dal Memoriale Paolo Volponi ha vinto dunque lo Strega col suo secondo romanzo, *La macchina mondiale* (editi da Garzanti): della precedente produzione poetica, indirette le relazioni con i due romanzi. Esperienza recentissima, la sua di romanziera, che coincide col momento delle polemiche contro ogni tipo di racconto realistico, oggettivo. Accolto con favore da chi porta avanti quelle polemiche, sebbene non ne confermi i presupposti né i programmi di eversioni strutturali ed espressive, ha incontrato un consenso non solo di parte, ma generale. Segno che ogni eversione è letta dagli uni come atto di sfiducia nelle norme consuete, come rifiuto d'ogni esperienza razionale. È un aspetto di fondo che conta, in sostanza, anche per gli altri, dai quali ridurre, come viene riconosciuto in Volponi, a termini il più possibile semplici ogni esperienza, è sentito quale rinuncia alle ambizioni di una acquisizione intellettualmente ordinata della realtà. Le conseguenze d'un impaccio culturale sono avvertite nelle difficoltà inerenti al lavoro artistico. È in aria il desiderio, il bisogno, di un interesse naturale, diretto, semplice. Ne è un sintomo anche il ripiegare su forme di narrativa di più ravvicinato controllo: critiche, saggistiche. Ma, rispetto a queste, un narrare aperto e quasi esteriorizzato, sciolto o effuso liberamente, quale si presenta in Volponi, apparisce come un risultato di insperata concretezza. V'è chi ha parlato di verità, e di poesia: nei due termini è da misurare il consenso a una resa, che ha la naturale evidenza delle immediate cristallizzazioni, d'uno stato d'impaccio, d'una paralizzante sfiducia (né è ultimo motivo, questo atto a rendere formula attuale quello del suo romanzo). Difficoltà, impacci, quali son propri della nostra situazione, un'opera artisticamente riuscita conferma nelle loro ragioni, ne arricchisce la conoscenza, non è però nei suoi compiti offrirne schemi di rappresentazione razionale: così il rifiuto violento d'inserzione nella società, nei termini estremi della malattia, o d'una astratta visionarietà al limite della follia, in Volponi è esuberanza inventiva ribaltata nei protagonisti, al modo stesso che il comunicare di quei protagonisti, liberamente, con la natura, tende al canto, all'immo.

Nel primo romanzo, Memoriale, un operaio proietta l'aggravarsi della tisi, contratta in pri-

gionia di guerra, in un'immaginaria congiura che dai medici della fabbrica s'allarga in denuncia senza più confini, affidata alla forma diretta, esagitata, di un memoriale. In prima persona anche La macchina mondiale: protagonista, un contadino marchigiano, Anteo Crocioni, altra vittima della società. Sulla premessa che il mondo, l'uomo compreso, è un sistema di macchine destinato da superiori esseri o automi a perfezionati sviluppi in vista di un'amicizia universale, redige un trattato cosmogonico. Vi si dedica tutto, mettendosi in lotta con regole e leggi e costumi del vivere sociale, che son d'ingombro a quell'armonia metafisica di cui faticosamente tende a fissare i principi. Nella ricerca, e nel mescolarsi alla terra, alla natura, l'unico conforto contro le persecuzioni della falsa macchina della società: cultura accademica, religione, famiglia, legge. La moglie Massimina lo ha abbandonato. Va a cercarla a Roma, ove essa è a servizio in una famiglia borghese. A Roma ha esperienze varie, finché viene rinvitato col foglio di via al paese. Qui ritrova un amico, un prete. E ha un incontro con la moglie, che poi ucciderà il neonato perché non somigli al padre. Anteo, estrema rivolta, si dispone a porre in atto un suicidio spettacolare.

Ideologie ed elucubrazioni avveniristiche spezzano ininterrottamente la confessione diretta: un difetto, un'incertezza di costruzione, ch'era stata notata già nel Memoriale. Dire che il protagonista è riuscito solo nella confessione dei casi privati, e, tra questi e le ideologie, denunciare una frattura, che non si sana nel corso dell'intero romanzo, significa sottomettere personaggio e struttura a un'idea tradizionale di romanzo. Ogni contenuto è reso a un livello di comunicazione diretta: e le analisi, sociologiche, o politiche, sono abbassate a un punto d'inserzione nel più umile, privato, caso umano. Anche la precisa risultanza tecnica particolare è cronaca, e, proprio nel suo stato di materia grezza, serve all'accento e anzi alla violenza della protesta stretta ai casi più semplici, e più sentimentalmente protratti. Del realistico, puntiglioso insistere, ed eccedere, è da dire lo stesso che delle parti ideologiche: non mirano a obiettivarsi in un personaggio né in un omogeneo disegno narrativo. Il romanzo, pur attraverso disparità di registri, e disarmonia, e zeppe, sfocia in un recupero a forme aperte di esperienza delle condizioni, del mondo attuale dell'uomo, che più sembrano farlo straniero alla natura, e a se stesso. Istituzioni, lavoro, mondo sociale, sono, proprio in quanto puntigliosa cronaca polemica, riconquistati, ne La macchina mondiale, a un controllo nell'ambito della natura fisica e, insieme, dei sogni più astratti. Un coacervo di stimoli e ragioni s'assiepa nel romanzo, ma a un grado di provocazione umana, diretta e semplice. Da un rapporto pur tanto relativo vengono l'onda lirica, l'incanto commosso e la plausibilità della storia di Anteo Crocioni. Che richiama a quella del protagonista del Memoriale. V'è un timbro originale nei due protagonisti: più ancora in Anteo. E il romanzo ha una logica, propria al modo aggressivo e gratuito della favola di questo come del precedente Memoriale. Una logica, che non s'adegua ad ordini formali o strutturali: La macchina mondiale non ne instaura di tale tipo; attua un caso di comunicazione e si esprime entro una catena di difficoltà, che oggi in varie forme cultura e arte denunciano. Non riescono pertinenti, perciò, valutazioni d'ordine chiuso, che discendono dal romanzo di tipo tradizionale. Mentre questo, di Volponi, dà un profilo artisticamente significativo a una inquietudine spirituale ch'è al cuore della nostra età: ed è in tale carattere la sua resa d'arte.

ALDO BORLENGHI

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### La soglia di Caproni

*Congedo del viaggiatore ceremonioso & altre prosopopee* è il titolo dell'ultimo libro di Giorgio Caproni, che oscilla fra l'offerta di un testo provvisorio, sperimentale, troppo autoironicamente virtuoso negli impasti di lingua letteraria (con la metrica a posto, anche se la musica è esplicitamente affidata al fischio, all'ocarina o giù di lì) e di lingua parlata, e la prosecuzione di una carriera di lirico che, sotto gli orpelli di un gioco retorico accettato per finta, contrabbanda il messaggio della precaria «sicurezza» e della «disperazione calma». Ma non inganni il sardonico sorriso sotteso ad un aggettivo sempre più desueto come «cerimonioso», la sigla copulativa &, non sai se retaggio di stampa antica o di consuetudine commerciale, il termine tecnico di «prosopopea»: Caproni in alcun modo ambisce di muoversi nell'aura superiore della mistificazione letteraria alla Gadda o dell'alchimismo cinico alla Manganelli, sì piuttosto nella temperie confidenziale dell'evocazione di momenti memorabili dei propri quartieri (in concorrenza, fra Livorno e Genova). In tal senso Caproni non è nemmeno preoccupato di qualificarsi

poeta prima di tutto, se porge i suoi ricordi in una cifra quasi-privata, se ci ricama sopra amabilmente nella nota finale, in altre parole se preferisce i ricordi alla poesia sugli stessi. Ecco allora il carattere più proprio di questa poesia: l'obliquità, il parlare per interposta persona. Caproni, quando non ha altre «cose da fare, in questo mondo», capta delle voci (del viaggiatore che sta per scendere, del guardiacaccia che sta affrontando il buio, del preticello lamentoso e sofferente: insomma, di quelli che eufemisticamente stanno per dipartirsi) e le organizza in strofe, le gioca in rime, le tiene fisse finché non si dissolvono.

Penso sia una teoria non troppo fantascientifica quella che prevede la permanenza delle voci emesse dagli uomini nello spazio cosmico: ebbene talvolta Caproni fa l'effetto di quei radioamatori diletanti che riescono a sintonizzarsi anche con le voci fluttuanti nello spazio, a pezzi e bocconi. Sintomatiche al massimo alcune quartine, quasi segmenti dagli estremi sfrangiati, che con una sapiente arte della variazione s'inseriscono nella struttura della raccolta: si vedano *In una notte del gelido 17 dicembre* (1961): «... l'uomo che di notte, solo, / nel "gelido dicembre", / spinge il cancello e rientra / — solo — nei suoi sospiri...», con la ripresa fischiettante del '63, *I ricordi*, di area livor-

nese: « Ahi l'uomo — fischiettai — / l'uomo che di notte, solo, / nel gelido dicembre, / spinge il cancello e — solo — / rientra nei suoi sospiri... ». E poi *Senza titolo* del '64 «... l'uomo che se ne va / e non si volta: che sa / d'aver più conoscenze / ormai di là che di qua... », che evidentemente introduce il tocco di sussiegoso commiato del *Congedo del viaggiatore*, anteriore di quattro anni, come del resto *Il bicchiere* ancora del '64 fa da prefazione alla « prosopopea » del *guardiacaccia Il fischio*, di tre anni anteriore: «... l'uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno, nell'oscurità, / cui accostare il bicchiere... », mentre *La lanterna* ha un battito conclusivo, prefigurazione dello stato dopo il *Congedo*: « Non porterà nemmeno / la lanterna. Là / il buio è così buio / che non c'è oscurità ».

Le « voci » di Caproni si avviano, dunque, a varcare una soglia, su cui indugiano per partecipare le loro ragioni estreme: con tono alla buona, con rime facili (in *-are* e in *-ina*, come nei versi per Annina), con giri strofici lievi, con aggettivi felpati. Lo sviluppo di alcune poesie del *Seme del piangere* non poteva essere più conseguente. Si tenta l'esorcismo di un sentimento tremendo, *la paura*, prima col conforto eschileo sull'acuta paura che eccita il coraggio, poi con la brusca scrollata di spalle del *guardiacaccia*: « Al diavolo perciò la paura, / giacché non serve... ». Allora l'unica dichiarazione che salvi dalla tragedia resta quella di rassegnato fatalismo: solo corretto dalla consolazione del recupero di un tempo passato, ancora distinto, nella memoria, e della conquista del « preticello », ulcerato dalle stigmate della vita, che « prega »:

*non, come accomoda dire  
al mondo perché Dio esiste:  
ma, come uso soffrire  
io, perché Dio esista.*

In fondo non è poi troppo difficile ricostruire da queste schegge tessere di mosaico un monologo drammatico di ampie dimensioni: Caproni ha avuto la discrezione di farne intravedere qualche passaggio e di lasciare il resto alla fantasia del lettore.

## Fra sentimento e storia

Raramente si è assistito in una stagione ad una fioritura così ampia di ricapitolazioni poetiche (si pensi a quella di Margherita Guidacci o a quella inattesa di Tino Richelmy), di raccordi fra raccolte passate (Luzi con *Dal fondo delle campagne*, Einaudi, in bilico fra *Il giusto della vita* e *Nel magma*, Pignotti con *Storia antica*, Istituto d'Arte di Urbino, nel passaggio da *Come stanno le cose a Nozione di uomo*), di esordi ad opera di personalità variamente affermate in altri campi (Testori con *l'exploit di I trionfi*, Feltrinelli, Armanda Guiducci con *Poesie per un uomo*, Mondadori, Antonio Saccà con *La conclusione*, Vallecchi). Anche i giovani si svolgono piuttosto nella direzione comunicativa di esperienze umane che in quella gnoseologica-ideologica-mistificata proposta dalla neoavanguardia: per di più trattati di libri tutti quanti eccellenti (riconferma più che radicale rinnovamento di un'idea di poesia), che molto spesso raggiungono gli ambiziosi bersagli che si erano proposti. Solo Richelmy e Testori sfuggono all'assoluta medietà linguistica degli altri (entrambi con arcaismi, Richelmy poi con tecnicismi e preziosismi, Testori con scelte di ambito angelizzante, con allegorie mitologiche e *senbals*). Da troppo tempo si parla di ermetismo in poesia, di incomprendibilità dei nostri poeti: ebbero raramente si è letto qualcosa di più cristallino di queste poesie di Luzi, esempio mirabile di una « maniera » rassodata, sulla frontiera di una doppia crisi (una privata, la morte della madre, una pubblica, lo spopolamento delle amate campagne toscane). Ecco la grazia assoluta del congedo di *Erba* (*Morte cristiana della madre*):

*Non lasciare il governo della casa,  
apri le sue finestre dall'interno,  
fa' che esali ed inali in questo vento  
l'eternità che tu respiri. Dove  
non è molto eravamo ancora tutti,  
poni ciascuno al proprio posto, spezza  
il pane, partisci il cibo eterno.  
Tra lampo e lampo, flutto e flutto d'erba.*

e la dominata elegia *Dalla torre*:

*Tutti i miei più che quarant'anni sciamano  
fuori del loro nido d'ape. Cercano  
qui più che altrove il loro cibo, chiedono  
di noi, di voi murati nella crosta  
di questo corpo luminoso. E seguita,  
seguita a pullulare morte e vita  
tenera e ostile, chiara e inconoscibile.  
Tanto afferra l'occhio da questa torre di vedetta.*

Pignotti in *Storia antica*, che risale al '57, faceva le prove del suo impasto lessicale-sintattico estremamente funzionalizzato, rastremato nell'indistinto e nell'imperversante paratassi, nel pedale autoironico sia nel campo sentimentale, sia in quello storico. In fondo sono prefigurate le sezioni di *Nozione di uomo*, anche per quanto riguarda la parte più nuova vertente sull'*industria poetica*:

*Per qualche tempo  
noi poeti  
siamo stati venditori di un articolo  
per gente che aveva assolutamente tutto  
ma ora mettiamo l'affittasi  
ai nostri castelli in aria  
o rimiamo soluzioni  
scientificamente dimostrate.*

La metrica specialmente è a mal partito: nel loro slancio verso la Totalità, specialmente gli esordienti travolgono ogni barriera di strofe, di accentuazione, di rima. Testori (con grande imbarazzo dei nostri lettori, che sembrano voler condannare al silenzio questo discutibilissimo *tour de force*) ha costruito una proterva cosmogonia, ignorando i mezzi toni, anzi tenendo la voce da un diapason ai confini dell'urlo ininterrotto, con una scansione enfatica affidata ad anafore, riprese, interrogazioni, esclamazioni. Testori si getta a capofitto nei grumi poltigliosi della materia, si fa trascinare con fonazione indistinta da un fiume lutulento che sembra cercare l'estuo nelle acque purissime di un mare celestiale. Chiuso, murato nel suo egotismo, Testori cerca di purificare, innalzare i suoi contenuti con il ricorso ad oggetti preziosi, a gara con un sotteso modello figurativo: si pensi all'attacco dell'*Intermezzo*, dedicato a *L'ultima processione di S. Carlo*:

*Serica e grande viola,  
più serica e più viola  
della sera  
che bagna le verdi,  
immense piane  
nel dolore dei poveri morenti  
che la peste dilania  
oltre il coro dei vinti,  
mentre si disfano le nubi  
al lieve grido  
della deserta, prima stella.  
Luce di Dio,  
segno di speranza?.....*

*I trionfi* di Testori richiedono una lettura abbandonata: se si inforcano gli occhiali della critica l'ambizione del grande poema fa concludere che siamo a volte sbilanciati troppo verso la letteratura e l'arte figurativa, a volte verso l'incondito del vitalismo. Comunque Testori denuncia una tensione verso l'assoluto e mostra un fiato fuori delle misure più comunemente accettate oggi.

Armanda Guiducci ci ha dato, con *Poesie per un uomo*, un lucido canzoniere d'amore, d'amore carnale in *primis*, con una forza antica ed ingenua. L'iterazione degli scontati motivi staglia nella memoria la storia di un rapporto a due, che oscilla nell'unità-distinzione, unità di carni, distinzione di menti che nel confronto da parte femminile tende al ribasso:

*T'ammiro, così astratto, e provo orrore  
della tua incerta furia-forza maschile  
e debolezza insieme; mancanza di natura  
che mi relega in nota — a piè di pagina*

Tanto più che la Guiducci è conscia della « mitica forza » da contenere:

*... essere donna  
orgoglio ch'è più antico del pensiero.*

*La conclusione* di Saccà è invece la storia di amori impossibili, della rinuncia sofferta ed inevitabile, della maturità equiparata a menzogna ed impurezza. C'è un po' il tono palingenetico del fanatico infantile, c'è qualche rapida impennata luciferina: spesso si sorprendono le note martellanti

del *Mestiere di vivere* pavesiano. Ma nel discriminare fra individuo e società Saccà trova accenti di una eticità ingenua, ma sincera, espressa con un fraseggio semplice, ma che appare necessitato dall'interno:

*Viviamo in tempi nei quali  
nessuno è sicuro  
a stento i più forti si fanno avanti  
per gli altri c'è il calcagno  
il buio.  
È nemico il prossimo.  
Amare è farsi debole.  
L'idea si muta  
secondo che è utile.  
In poche cose si concentra la fatica.  
Siamo rivali ciascuno  
di tutti.  
È l'io.*

Magari non ci sembrano indovinate certe cifre, come quella della *desistenza*, che fanno troppo ingombrante apparizione nelle ultime poesie: ma in Saccà c'è empito e forza morale, tanti luoghi comuni sono in lui riscattati dalla volontà di riviverli nella loro verginità.

Forse con luci ed ombre un po' sproporzionate abbiamo cercato di dare un'idea delle ultime preoccupazioni poetiche, fra sentimento e storia, cioè in ultima analisi fra individuo e società: senza novità roboanti, ma con un'intensa coscienza di attesa.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### *L'uomo fedele* di Beatrice Solinas Donghi

È indicativo degli orientamenti e del gusto, della stessa formazione di uno scrittore la dichiarata preferenza per uno od altro degli autori del passato, e indicativo in particolare per chi sia alle prime prove, come, poco meno di dieci anni fa Beatrice Solinas Donghi, che in una lettera scriveva: « Fa più effetto uno spillo che cada, in Jane Austen, che non

quattro morti avvelenati in un dramma elisabettiano ». Concorreva a orientarla verso una particolare educazione letteraria, e familiare, l'esser figlia di una inglese, pittrice, e l'aver seguito per qualche tempo, dopo l'ultima guerra, la madre in Inghilterra: di là il gusto per l'osservazione minuta, esatta, e il piacere di una capillare cronaca casalinga, che fanno così diversa dalle tendenze d'oggi la sua narrativa. Nata nel '23, pubblicò una prima raccolta di racconti, *L'estate della menzogna*, nel '59: a un'età, anche a tener conto che, dei cinque racconti del volume, quello che gli dà il titolo era uscito in « Paragone » nel '56, quando uno scrittore presenta già i caratteri della maturità. Una formazione lenta, invece, la sua. E con scompensi e incertezze: più indecisa infatti, a confronto della prima, una nuova raccolta di racconti, *Natale non mio*, del '61 (l'una e l'altra nelle edizioni Feltrinelli). Ora ci dà il suo primo romanzo, *L'uomo fedele* (edito da Rizzoli), nel quale ottiene una misura, un controllo, che precedenti prove di racconto lungo, in particolare *L'aiuto dei parenti*, in *Natale non mio*, non sembravano promettere, favorendo esse una dispersione in notazioni marginalissime, senza più la puntualità e il rilievo che quelle notazioni conservavano nei racconti di taglio rapido, o circoscritto. L'incertezza nel distinguere strutture portanti, ed elementi marginali d'un mondo contadino e piccolo borghese della campagna prossima a Genova, il paese natale della scrittrice, si rifletteva in una fedeltà, a determinati protagonisti, tale da suggerire, sull'avvio del piacere del ricordo, le linee d'una implicita e generica continuità di romanzo. In realtà, invece, insisteva in un suo indifferenziato registrare persone umane, e fatti naturali, in un flusso di percezioni e osservazioni in cui si consumava senza controllo più e veniva a un punto di crisi il piacere, confessato dalla scrittrice, di « fissare in qualche modo » le « troppe belle cose » che si vedono tutti i giorni « in una casa qualsiasi e in qualsiasi orto e giardino ». Nulla, intanto, di autobiografico nel mondo scelto, come dice nelle righe citate, per predilezione d'arte: e questo ci riporta alla formazione, umana e letteraria, di gusto inglese, di cui s'è detto. E a ragione vi insisteva, nella sua prefazione a *L'estate della menzogna*, Anna Banti.

Ne *L'uomo fedele*, senza che si complichino o s'appesantisca il racconto, sempre lineare e semplice, nuova è una capacità non di distinguere necessario da superfluo, che sarebbe qualcosa di non pertinente dati gli interessi della scrittrice, ma d'ottenere che le cose narrate, i protagonisti, cadano sotto una fissità d'osservazione che porta per la prima volta continuità e, implicitamente, sviluppo e organicità, se non di storia, di significato, alle vicende. *L'uomo fedele*, Primo, è il padre di Teresita, l'io narrante, fanciulla allora, che rievoca a vent'anni dagli avvenimenti. Primo amava una cugina, Polonia, ma per l'opposizione dei suoi familiari sposò un'altra donna, della quale sono figli Teresita, e Luigino. Rimasto vedovo, passa alcuni anni con i bambini e il fratello epilettico, lo «zio Nin», nel podere. Intanto, per dare una mano, periodicamente arriva Polonia; così rinasce la relazione, ma di nuovo l'ostilità delle sorelle e del fratello Nin rompe i progetti di matrimonio: Polonia va, con un fratello, in Francia. Passa altro tempo: Primo muore; due anni dopo, finita la seconda guerra mondiale, Polonia torna in patria, e le due donne, Teresita è ora una giovane donna, riprendono a frequentarsi. Tutta la lunga contesa aveva avuto il suo cuore segreto nella passiva dochezza, e nei riguardi, di Primo. Nel toccare dall'esterno, nel sollecitare appena quella natura sensibile, gelosa, d'uomo, si dimostra l'opportunità del racconto in prima persona, e l'io narrante, Teresita, ottiene che, a contatto con Primo, diano risalto anche le altre persone ai propri nodi, o di risentimenti, o di pazienza, o di paure: senza altrimenti dichiararsi, che nel cadere, parole e gesti, sulla perplessità di chi ricorda e narra. Perplessità crescente come una indistinta realtà fisica, una luce in cui si muovono tutte le persone.

È un dato da tener presente: questo romanzo, perché la persona che narra si collochi nell'immediato ultimo dopoguerra, a una ventina d'anni dai fatti che rievoca, ed esso risalga quindi indietro di circa quarant'anni, non per questo cala nel passato: la scrittrice non adegua sentimenti o stile a una realtà diversa dall'oggi. I fatti sfuggono al tempo, tanto sono privati e minuti e, nell'osservazione delle persone, aderenti a una circoscritta natura familia-

re. I mutamenti del tempo, tra le due guerre, sono registrati, ma non toccano o non incidono né nella natura né nella psicologia, quali sono sentite dalla Solinas, la cui dote d'osservazione, per quanto minuta, non tende ad eliminare un modo d'intendere la realtà, e sostituirvene un altro, e si riflette in una indifferenza riguardo un qualunque impegno stilistico. Un esempio di tale indifferenza si ha nel fatto che, per quanto trattati allo stesso grado, oggetti e personaggi non si potrebbero mai parificare: manca un proposito d'adeguazione del proprio impegno narrativo ad una verità che caratterizzi unitariamente la realtà. Lo stile come strumento di operazioni del genere — si pensi al rinnovato favore, cui oggi assistiamo, per Flaubert — è assente. Nessun richiamo nemmeno a forme tradizionali di narrativa, alle quali nulla la lega: né a scritture evocative, né al bozzetto. Ha il gusto della vita umana, della biografia, tenace e asciutto nella trattazione condotta per elementi minuti ma che si sommano in rigore e spazialità. E, almeno in questo romanzo, un tale gusto risulta, a ben vedere, non così lontano come potrebbe far pensare quanto di diverso è nel suo noviziato, nel suo lavoro fin qui, dalla tendenza d'oggi per una narrativa di tessuto omogeneo e indistinto: anche se fuori d'ogni ambizione formale, e delle eccezionalità strutturali. Né ingannino, ne *L'uomo fedele*, certe effusioni sentimentali, nel gusto dei minori dell'Ottocento («Ohimè meschina, come ho fatto presto a arrivare in mezzo a queste tristezze! Come sono passati alla svelta i tempi belli, nel ricordarli! Pure, io non ci stavo male al mondo, nemmeno allora, e devo dire che anche in seguito, con tutti i dispiaceri che ho avuto, non mi ricordo di aver mai desiderato di non esserci più. L'avrò detto qualche volta, può ben darsi, ma sono cose che si dicono»), o l'esplicita semplicità dei personaggi, ottenuta con una riduzione estrema d'ogni spunto d'intreccio rispetto a quelli, già appena occasionali, dei racconti.

Ne *L'uomo fedele*, un'attesa, scontata dall'io narrante come inutile, segna, pure attraverso scontri e effusioni, precisi punti di riferimento in un passato indistinto, anzi in un tempo che viene così a coincidere con ogni interesse e esperienza, e a riassorbire tendenzialmente la vita. In tante minute

osservazioni non v'è tempo per finezze formali: immagini, sì, frequenti, come è immediato istinto del momento dell'osservazione diretta: « Si oscurò in faccia; aveva due occhi, quella mattina, che non riconoscevo nemmeno per il colore; tempestosi e come affumicati »; perché intenzionalmente lirica e significativa, fa, nei racconti, più macchia e un alone incerto, simile scrittura: « Allora la vidi dibattersi a strappi, quasi pendendo dal polso prigioniero, sbatacchiando cecamente; non piangeva e non parlava; mi ricordava i soprassalti muti di una farfalla nella ragnatela » (ne *L'estate della menzogna*; o in *Gigli rossi*, nello stesso volume: « Vedevo tuttavia, non volendo, la sua mano sul collo di lei; vedevo contro la manica della sua camicia la spalla rotonda della donna, attraversata dalla riga nera della spallina »). A conferma di quanto osservato, che la sua narrativa tende ad una più compatta assunzione della realtà, fuori da rigori formali, ma nemmeno più spersa nella puntigliosa osservazione diretta, particolare.

### **Vent'anni d'impazienza di Angelo Guglielmi**

Angelo Guglielmi pubblica, col titolo *Vent'anni d'impazienza*, una antologia della narrativa italiana del dopoguerra: soprattutto, l'autore guarda agli esperimenti degli ultimissimi anni, se pur con la cura di reperire, a questi, addentellati col recente passato. Da un bilancio negativo, degli anni dal '45 a oggi, per una incertezza e ambiguità di orientamenti alla quale solo i « nuovi » avrebbero reagito, risale alla letteratura dell'anteguerra e tutto accomuna in un rifiuto generale. Nello stabilire e descrivere i caratteri di un gusto « nuovo » non esorbita, però, se non marginalmente dalle esperienze dell'anteguerra, polemicamente respinte in blocco ma rilanciate al tempo stesso in alcuni nomi, ed esempi, giudicati utili sia per opporli alla restante contemporanea letteratura, sia per esemplare risultato d'arte. Idolo polemico non solo quella letteratura — e gli argomenti contro la narrativa hanno infatti estensione generale, investono tendenze e indirizzi nel loro complesso — da cui son cavate

alcune eccezioni come un filo da riannodare, ma anche gli scrittori che quel filo non seguirono perché attratti da illusioni generiche, cioè gli esponenti di quel realismo che si identificò con i temi politici e sociali degli anni dall'immediato anteguerra al dopoguerra. Questi scrittori, e la letteratura precedente, accomunati tutti nelle definizioni negative di letteratura « della bella pagina », d'evasione, di « consolazione »: termini correnti, oggi, nelle polemiche sulla narrativa, e dalle quali nasce l'antologia del Guglielmi, che vi riprende temi di interventi raccolti recentemente nel volumetto *Avanguardia e sperimentalismo*, edito, al pari di questa antologia, da Feltrinelli.

Di Pavese, ha scelto pagine dal *Compagno*; di Vittorini, dal *Freius strizza l'occhio al Sempione*: si tratta di libri nati tra il '46 e il '47, a ridosso della guerra, e dal Guglielmi situati come denuncia, violentemente soggettiva, lirica, in Vittorini, razionale in Pavese, di una perdita di valore d'ogni forma di realtà oggettiva, e come manifesti, quindi, della crisi del realismo. *Il problema del realismo*, intitola la prima delle tre sezioni della antologia (la seconda, *Gadda e gli sperimentali*; la terza, *Satirici e umoristi*). L'opera dei due scrittori, Vittorini, e Pavese, riesce innaturalmente appiattita, avulsa da ogni svolgimento dell'esperienza artistica dell'autore e da ogni rapporto significativo con la parte di maggior valore, l'unica che conti, della letteratura del tempo. Dire « bella pagina » o « elzeviro » non aiuta a distinguere i due dagli altri. Ma un recupero ancor maggiore opera il Guglielmi, tutta l'antologia orientando nel nome di Carlo Emilio Gadda, considerato però come operante dalla data d'uscita del *Pasticciaccio*, il 1958. A lungo, già prima della guerra, Gadda aveva dato opere di più alto valore del *Pasticciaccio*, e se la data « utile » di quel romanzo è fissata alla sua lettura da parte degli *sperimentali*, al '58, sarà sufficiente ricordare che tutte le indicazioni portate da questi negli ultimi anni, compresa l'ammirazione del Guglielmi, sono riecheggiamento e al più, forse, variazioni in margine, delle definizioni critiche precedenti. Piacerà in particolare, tuttavia, ciò che di incompleto è nel *Pasticciaccio*, un'ambiguità corrente tra strutture formali e dati tecnici esterni, fisici. Di qui

anche le ragioni dei ripudi polemicisti dell'antologista. Vi corrisponde il rifiuto d'ogni linea storica, assunto a carattere preliminare degli *sperimentali*; un rifiuto col quale sembra difficile conciliare il costante far coincidere flessione d'interessi letterari, e fasi d'immobilismo politico. Di Pratolini, solo considera *Metello*, scelto come esempio di un interesse limitato ad una accezione particolare, sociale e politica, di realismo: da cui poi l'accusa generica di sentimentalismo borghese, che investe i contenuti umani di tutta la sua opera. È analogo il caso di Cassola.

Un criterio di validità artistica, condizionato dalla insofferenza verso un tipo particolarissimo di realismo, quello oggettivo e sociale dei primi anni del dopoguerra, si presenta e vale, in sostanza, come una scelta strettamente letteraria, stilistica, e che, in tale sede, risponde ad una effettiva situazione d'impaccio e di crisi: l'antologia del Guglielmi è una delle più articolate analisi dell'esaurimento, avvertito ad ogni livello, dei motivi di fiducia (forse sfruttati troppo superficialmente) dell'immediato dopoguerra. Marginale, però, il tentativo d'accordare la situazione italiana a più larghi termini di crisi del romanzo in campo internazionale. L'antologia è orientata verso la seconda delle tre parti in cui si divide, verso gli esperimenti di struttura e linguaggio avvertiti come combinazioni di materiali e rapporti d'elementi diversi: tanto che diventa un fatto centrale la fortuita incompiutezza del *Pasticciaccio* (non assumibile a regola in Gadda, e normale incidente nella carriera d'uno scrittore). Sono utilizzazioni sempre strettissimamente settoriali, e mutilanti. Per cui non stupiremo di trovare Landolfi tra gli «umoristi» e «satirici» della terza parte dell'antologia: e, con Landolfi, Pizzuto, del quale sono pur avvertite le origini naturalistiche: ma sarebbero da avvertire pur in Gadda. Le origini, se accettate, riproporrebbero nodi d'esperienze e problemi storici dai quali prescinde la mistica vocazione lirica e simbolica ch'è nel gusto letterario del Guglielmi. Respinta ogni operazione di tipo razionalistico, tutto il campo della narrativa resta aperto ad esperimenti nei quali la materia apparisca in trasformazione per attacco d'agenti corrosivi: un grado di corrosione esprimono, dun-

que, stile e linguaggio, e, in essi, distrutto o in trasformazione ogni contenuto, privato, o sociale. Interessi vari, e loro tessuto o materia espressiva sono ricondotti a stati d'anormalità psichica, d'onirismo, simbolismo, o, per usare un termine oggi di moda, alienazione. E volta a volta vi è ricondotta la struttura di un'opera degli scrittori preferiti (da Volponi ad Arbasino, da Leonetti a Sanguineti). È una visione letteratissima e di gusto decadente, che non riconosce che momenti formali e si orienta verso una identificazione di tali momenti con fasi psichiche extrarazionali, col recupero conseguente di una idea di «oggetto» che vorrebbe presentarsi con la ricchezza dei dati materici, ma non conosce di questa altra forma d'essere che quella, sottratta a ogni ragione effettiva d'angoscia, delle metamorfosi formali. Nel far corrispondere, inoltre, fasi fallimentari, in letteratura, e periodi di immobilismo politico, è riproposto un nesso intimo tra realtà oggettiva e coscienza letteraria, in contrasto col reciso rifiuto, da cui muove l'autore, d'ogni inquadramento storico, data la perdita assoluta di presa dell'uomo, dell'artista, del narratore, su una realtà in cui possa inserirsi in concreto un'esperienza. È un residuo, o un ritorno d'attenzione ai dati della realtà sociale, propria degli avversati realisti.

Anche nel fissare i caratteri dell'avanguardia, ricompare l'urgenza di termini storici precisi, di determinare un astratto programma o progetto di lavoro, storicamente ribaltandolo nel passato: «Comunque fatto sta che dopo Gadda il corso della narrativa cambiò, e per sempre»: dopo Gadda, cioè dopo il '58; ma alcuni anni fa lo stesso Guglielmi in un profilo dello scrittore, pur già accentuato nel senso di taluni particolarissimi caratteri, s'era fatto descrittore delle successive fasi del suo svolgimento, a partire da prima del 1930. Ma nelle premesse stesse dell'antologia v'è tanto degli interessi dell'anteguerra, e degli avversati realisti, e tale l'astrattezza dei tentativi di collocazione storica che la guida, da riuscire quale conferma d'un attuale stato di crisi, se esso agisce così sensibilmente anche in chi, per età e indirizzi, sinceramente si sente svincolato dalle responsabilità dei «vent'anni d'impazienza». I «valori por-

tanti» dell'arte nuova contrasterebbero alla «ambiguità» dell'arte decadente. La cultura di oggi risponde «no» a valori e ad esperienze del passato. Di qui l'attuale stato di crisi, della narrativa, e che va molto oltre la narrativa stessa: né lo oltrepassa, ma da esso pur cava la sua legittimità l'antologia del Guglielmi.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### Omaggio discreto ai «vecchi» dantisti

Di fronte alla responsabilità che compete ad un informatore librario, alle cui cure illustrative siano affidati i libri di critica e filologia, nella ricorrenza centenaria di un grande, anzi di un grandissimo scrittore, com'è il caso di Dante, il meglio sarebbe, tutto sommato, prendere licenza giusto per dodici mesi, voltare le spalle al dantismo d'ogni specie, di circostanza o meno, e tornare allegramente in circolazione, con animo leggero e riposato, a celebrazioni concluse, svaniti i rumori e spenti i lumi dei festeggiamenti ufficiali. Oppure, al contrario, potrebbe rivelarsi consigliabile gettarsi a capo fitto nel frastuono generale, assecondando la collettiva eccitazione e registrando e commentando con meticoloso zelo di cronisti onnivori, tra il grave e il divertito, tutti i riti più o meno solenni (convegni, congressi, tavole rotonde, discorsi, letture, declamazioni, deposizioni di corone e di urne) e tutti gli eventi editoriali dell'anno centenario (ristampe ed edizioni nuove, in tomi o a dispense, con eventuale accompagnamento di dischi; saggi e biografie, estratti ed opuscoli, rassegne, articoli, elzeviri, note e chiose). Tra i due elencati estremi, quello del disinteresse totale e quello dell'impegno senza restrizioni, sarà tuttavia da imboccare la via di mezzo restando alla finestra con occhi molto aperti, da spettatori disincantati, prendendo diletto, ove meriti, delle vanità in mostra ovvero dando avviso prudentissimo e discreto, ove ne valga la pena, di ciò che senza troppa infamia, o addirittura con lode, sarà dato alle stampe in questi mesi a vantaggio del dantismo onesto e perciò rispettabile.

Gioverà pertanto saltare senza rimpianti ogni sorta di imprese editoriali di mole imponente e di chiarissimo intendimento commerciale (si tratta di laboriosi e costosissimi manufatti che riguardano piuttosto l'arredamento della casa che non la cultura), e anche gioverà imporsi il silenzio per quanto riguarda le pubbliche radunanze (non sottraibili, anche nel migliore dei casi, ad un'atmosfera di convenzionalità formalistica: tra chiacchiere di corridoio, distrazione generale, esibizioni solitarie, bocche tirate al sorriso e borse sotto gli occhi...). In attesa dunque che per le radunanze s'abbiano almeno gli «atti» a disposizione, in modo da poterne fare qualche consuntivo non estrinseco, ci restringeremo, per oggi, a pochissimi titoli di sicuro valore: testi critici, già arrivati o in arrivo, e ristampe di vecchi studi che, in un modo o nell'altro, vengono a costituire una sorta di omaggio, abbastanza eloquente e suggestivo, all'ormai leggendario dantismo fiorentino: da Pio Rajna a Michele Barbi, da Ernesto Giacomo Parodi a Mario Casella e Francesco Maggini (se vi si aggiungessero i nomi di Giuseppe Vandelli ed Ermenegildo Pistelli, non potrebbe la «compagnia» riuscire più organicamente indicativa di una stagione di studi danteschi, entro la cerchia delle antiche mura, da cui hanno preso avvio la filologia e l'esegesi dantesche del nostro tempo).

Inizieremo dunque nel nome di Pio Rajna, la cui edizione critica del *De vulgari eloquentia*, riprodotta tal quale come monumento insigne e davvero precorritore della migliore filologia dantesca, inaugura proprio ora la nuova e tanto attesa edizione delle *Opere* di Dante promossa dalla «Società Dantesca Italiana», sotto la guida esperta di Gianfranco Contini, coadiuvato da una schiera di provetti studiosi (da Giorgio Petrocchi a Domenico De Robertis, da Francesco Mazzoni a Pier Giorgio Ricci ecc.), e pubblicata dall'editore Mondadori. I primi due volumi di questa fondamentale raccolta, che sarà costituita da una quindicina di tomi e sarà ultimata entro il 1970, hanno già veduto la luce: insieme infatti all'edizione del *De vulgari eloquentia* (secondo il testo Rajna), è già apparsa anche l'edizione della *Monarchia* criticamente edita per le cure attente e precise di Pier Giorgio

Ricci; ed entro l'anno centenario uscirà la *Commedia*, in quattro tomi (uno di introduzione e tre di testo e apparato), approntata da Giorgio Petrocchi. Il vecchio dantismo fiorentino, nella persona e nell'opera del Rajna (e più avanti sarà il turno prevedibile del Barbi, per la sua perfetta e non surrogabile edizione della *Vita nuova*) è dunque chiamato a collaborare tuttora, sempre nell'ambito della « Società Dantesca », con il dantismo, pure largamente fiorentino, dei nuovi giovani studiosi di Dante, allo scopo di darci al più presto l'*editio ne varietur* di tutte le opere dell'Alighieri.

S'è già fatto, insieme a quello del Rajna, anche il nome di Michele Barbi, « principe » dei dantisti italiani per tutta la prima metà del secolo. Or bene il Barbi torna a noi, appunto in questi giorni, con una serie di suoi studi da tempo esauriti ed in questa circostanza centenaria opportunamente ristampati. Prima di tutto i due volumi dei *Problemi di critica dantesca* (Firenze, Sansoni, 1965, voll. 2), in cui sono raccolti i maggiori contributi danteschi del Barbi sparsamente pubblicati in riviste o atti accademici dal 1893 al 1937 (tra cui quelli, importanti anche dal punto di vista metodologico, intorno alla data della *Vita Nuova*, a razionalismo e misticismo in Dante, alla tenzone con Forese Donati, alla canzone *Tre donne*, alla epistola all'amico fiorentino ecc.), e quindi gli *Studi sul « Canzoniere » di Dante* (ormai irrimediabili anche nel mercato antiquario), che apparvero nel lontano 1915 e che da allora sino ad oggi hanno costituito il fondamento d'ogni moderna indagine, critica o filologica, sulle *Rime* di Dante e sulla tradizione manoscritta dell'antica lirica italiana (Firenze, Sansoni, 1965). Dello stesso Barbi vede infine la luce una ristampa, largamente divulgativa, della *Vita di Dante* (Firenze, Sansoni, 1965), che a suo tempo costituì la voce *Dante* dell'Enciclopedia Italiana e che uscì poi, in volume separato, sin dal 1933. Si tratta di un libretto prezioso, tanto agevolmente leggibile quanto rigoroso in ogni suo dato: un modello insomma di dottrina e di concisione e perspicuità espositive. Nell'occasione è stata accuratamente aggiornata la bibliografia finale. Ma non lasceremo il Barbi senza

esprimere il desiderio che l'editore Sansoni prenda la saggia decisione di ristampare, prima o poi, la sua opera più rappresentativa: *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici da Dante al Manzoni*, che contiene, fra l'altro, il fondamentale saggio *Per il testo della « Divina Commedia »*, e che è apparsa nel 1938 ed è da molti anni esaurita e ricercatissima.

Ci riconducono alla Firenze dei primi decenni del Novecento, ai tempi dell'Istituto di studi superiori di Piazza S. Marco, oltre ai nomi di Rajna e Barbi, anche quelli di Ernesto Giacomo Parodi, Mario Casella e Francesco Maggini. Di Ernesto Giacomo Parodi, di questo studioso che accoppiava felicemente scienza filologica e gusto critico, e che perciò fu professore sapiente alla stessa stregua che amabile e ricercato compagno di strada dei liberi letterati della Firenze dell'inizio di secolo, del Parodi, si diceva, è stato ristampato l'esaurito volume *Poesia e storia nella « Divina Commedia »* (Venezia, Neri Pozza, 1965), apparso la prima volta nel 1921 (al tempo, dunque, dell'altro centenario dantesco). Qui il lettore ritroverà pagine dantesche davvero memorabili, come quelle sulla « rima » e sul « comico » nella *Divina Commedia*, sul « dolce stil nuovo » e sul « bello stile » di Dante, sulla data di composizione e sulla genesi del poema, oltre alle famose « letture » critiche dei canti di Francesca, di Farinata e di Brunetto. Questo libro costituisce, oltre tutto, il secondo volume della raccolta completa delle opere del Parodi, curata da Gianfranco Folena per l'editore Neri Pozza, essendo già apparso nel 1957 il primo volume, in due parti: *Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*. Di Mario Casella vengono invece presentate in volume le varie « voci » dantesche che il Casella scrisse, con grande impegno e con personalissima visione critica, per il Dizionario Letterario Bompiani (*Introduzione alle opere di Dante*, Milano, Bompiani, 1965). Queste « voci » opportunamente disposte vengono così a costituire un'originale introduzione alla lettura degli scritti così detti minori di Dante (*Rime*, *Vita Nuova*, *Convivio*, *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloghe*, *Questio de aqua et terra*) e del poema (dalla sua architettura al significato dell'allegoria, dal fine

dell'opera ai suoi simboli concreti, dalla sua filosofia alla sua unità poetica). Sono abbastanza note le perplessità sollevate dagli ultimi saggi danteschi del Casella, in cui lo studioso andava ricercando con tormentoso assillo interiore i sensi segreti delle pagine dantesche secondo una particolare nozione della spiritualità medievale; e perciò gli studi caselliani giovanili, più rigorosi e filologicamente fondati, avrebbero forse riproposto agli attuali lettori la figura del Casella in modo più convincente che non queste «voci» che riflettono l'ultima fase del dantismo caselliano, proprio quella più discussa e opinabile. E tuttavia anche questa ristampa ha il suo significato perché, oltre a documentare una posizione molto personale e quindi non conformista o pigramente ripetitoria, sta anche a testimoniare una sorta di variante spirituale ed intellettualistica nel seno della tradizione fondamentalmente razionalistica, pragmatica e filologica, del dantismo fiorentino. Al quale dantismo infine si ricollega, con piena dignità, anche l'*Introduzione allo studio di Dante* di

Francesco Maggini, già apparsa nella «Biblioteca di Cultura Moderna» di Laterza ed ora ripresentata dall'editore Nistri-Lischi di Pisa nella nuova serie della collana «Saggi di varia umanità» (Pisa, Nistri-Lischi, 1965). Il successo che ha arriso a questo prezioso libretto, tra uomini del mestiere e semplici lettori, e che l'ha divulgato largamente sino a questa quarta edizione, è certo dovuto alle sue rare qualità di rigore scientifico, di chiarezza espositiva, di elegante sobrietà. Uno strumento insomma tuttora utilissimo (e bibliograficamente aggiornato), che era giusto trarre dall'ombra in occasione del settimo centenario della nascita di Dante e nel primo anniversario della scomparsa del suo autore. In queste pagine infatti, perfettamente calibrate secondo il migliore stile «fiorentino» e che piacquero al Croce e al Russo che ne promossero per primi la pubblicazione, anche il lettore meno provveduto si sente avviato, da una mano leggera ma sempre maestra, al sicuro e felice intendimento della persona e dell'arte dantesca.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Le Clézio tra

#### *Le procès-verbal* e *La fièvre*

Dice Robbe-Grillet: « Il presente è il tempo delle cose che stanno accadendo, e il nostro è un presente particolare, che non si accumula mai su se stesso per formare un passato. È un presente che si crea e distrugge, e che dunque resta sempre presente ». Ma questo ci pare un sofisma, come quello del moto perpetuo: in realtà un presente che non forma un passato, non è un presente, è un assente: cioè un presente meccanizzato, la cui obsolescenza è calcolata dalla sua più o meno inconscia preventivazione industriale: fa parte insomma della nostra civiltà dei consumi, dei prodotti senz'esito al di là della loro mera, istantanea utilizzazione, della loro sostanziale unidimensionalità. Il prodotto industriale rimane il più strano per l'uomo, che è desti-

nato a esserne colpito, e affascinato, proprio per la sua estraneità. Così il presente del «nouveau roman» esorcizza le cose proprio per la sua estraneità ad esse, esorcizza quanto di umano il romanzo comporta per la sua estraneità al tempo, quel tempo che è presente proprio per la sua dialettica implicita tra passato e futuro. Il presente del «nouveau roman» è fuori di qualsiasi situazione dialettica; e qui, è da dire, è anche il suo valore sperimentale: la sua compiuta asemantizzazione taglia corto coi significati del passato, con gli inutili *engagements* dell'avvenire. Lo scrittore rimane alle prese col suo più tragico e tagliente *hic et nunc*.

Infatti il «nouveau roman» ipotizza l'assenza delle cose quanto più le presentifica in una adimensionalità temporale assoluta. Non dunque è il tempo delle cose che stanno accadendo, il presente dell'indicativo del «nouveau roman», bensì il

tempo delle cose che dimostrano la loro assoluta impossibilità ad accadere. Quello che si chiama il loro accadimento, è invero una scia inoggettiva: in definitiva fa parte della favola della ragione che l'intelligenza francese sostituisce, nei momenti persi, alla « costanza della ragione », per dirla, più che con Dante, con l'utente dantesco Pratolini.

Quello che invece J. M. G. Le Clézio, nato a Nizza nel 1940, fin da *Le procès-verbal* (Gallimard 1963, laureato del Prix Renaudot, e ora tradotto in italiano col titolo *Il Verbale*, Einaudi, 1965), vuole contrapporre alla mancanza di accaduto del « nouveau roman » è un'inesistenza, si direbbe di tipo classico, del reale, un'inesistenza conclamata, voglio dire, che pur va in cerca operativamente della canonicità del reale, e proprio per questo ne scopre uno scintillio fluido che pare svelarne, mentre la ricopre, l'intima strutturaltà: una strutturaltà, si badi, puramente ipotetica, puramente intercambiabile col suo processo di superficie, che significa col suo processo stilistico di credibilità, con la sua necessaria finzione. « Del realismo mi sono occupato pochissimo (sempre più ho l'impressione che la realtà non esista); vorrei che questo racconto fosse preso come una finzione totale, senza altro scopo che quello di provocare una certa ripercussione (magari effimera) nella mente del lettore », dice nella prefazione a *Le procès-verbal*. È una classicità senza il reale: direi proprio per proporvi non un reale di sostituzione, come la testa di sostituzione che gli egizi mettevano nel sepolcro, ma per prepararvi la *couche* oggettiva in cui un reale intanto si dimostri esistente nelle sue qualità più imprevedibili e provocanti: sia pure provocanti con calma. Le Clézio ha il passo lento ma nervoso, totale, di chi vuole compiere un lungo cammino ascendente.

Intanto il « Romanzo-Gioco, o Romanzo-Puzzle » mira a un doppio scopo: oltre alla ripercussione nella mente del lettore, cioè oltre a riconoscere, il che è proprio anche del « nouveau roman », che il luogo vero della vicenda è il lettore, e dunque raccontare non ha che questo fine provocatorio, il Romanzo-Gioco tende a ripulire nel gioco, col gioco, se stesso: insomma proprio da una scommessa dello scrittore con la propria opera, è l'opera che si

avvantaggia di questa totale ripulitura da ogni superfluità, dal peso della propria essenza tradizionale. E in definitiva dal racconto come mezzo l'occhio si sposta al racconto come fine, un fine, sia pure, posto al di là del racconto stesso, ma che intanto include la durata stessa del racconto, la sua provocazione implicita. Il racconto mira a prolungare, non solo intatta, ma rafforzata, tale provocazione al di là di se stesso. Ecco dunque come Le Clézio mira ad aggirare l'*impasse* del « nouveau roman », che in verità vanifica nella propria legalizzata oggettività qualunque senso, che è di per sé soggettivo, di avventura, e insomma qualunque soggettività, anche quel minimum di soggettività che occorre per riconoscere agli oggetti la loro totale, assoluta presenza oggettiva. Le Clézio introduce una soggettività come gioco, le dà il senso della scommessa, ma proprio perché gli oggetti, intormentiti dal « nouveau roman », desimbolizzati totalmente dalla Pop art, possano trovare un'area dove dimostrarsi tali; non, intendiamo, ripercuotersi soggettivamente ma anzi ritrovare una loro eventuale dialettica oggettiva.

Dice ancora nella prefazione: « Secondo me, scrivere e comunicare significa esser capaci di far credere qualsiasi cosa a chiunque. Ed è con una serie continua di indiscrezioni che si riesce a scuotere il bastione d'indifferenza del pubblico ». Ecco che lo scrittore ha coscienza dello stato di indiscrezione in cui si muove la sua narrativa. Indiscrezione, dunque, perché? Appunto perché è tentata quella soggettività che, se serve come mezzo di provocazione, non è pertanto meno soggettiva. Lo scrittore sente il disagio che deve vincere perché il personaggio Adam Pollo stia come personaggio in se stesso, in quella larvale embrionalità che involge ogni suo atto: il quale dunque è lucidissimamente riportato come in un referto, fin nella sua minima sintomaticità: perché il significato eventuale non sfugga tra le maglie della rete. In altre parole, lo scrittore sente il disagio che deve vincere perché il personaggio Adam Pollo abbia una storia, la sappia portare anche di fronte a se stesso. La schizofrenia, seppur mite, tale da non invadere la logica verbale del personaggio, è il paravento dietro il quale l'immatunità del personaggio può evol-

versi, si direbbe, in modo addirittura biologico. « L'immatùrità è tutto per Adam Pollo », suggerisce Geneviève Bollème. Si veda dunque, ripensando a quel « Ripeness is all » che, dietro le parole di Shakespeare, innalzava ad emblema un narratore come Pavese, con un piede ancora sul terreno viscido del mito, si veda quanto cammino ha fatto in pochi anni l'idea di una demitizzazione della realtà, sia pure inclusa nell'arco totale dell'alienazione. Sep-pure per Adam Pollo la schizofrenia sia separazione di stato soggettivo e stato oggettivo, è da dire che egli sta nel proprio malessere, nella propria « confessione di figlio del secolo », con agio sufficiente per proporre, attraverso l'indiscrezione, se non una via d'uscita, almeno uno stato di discrezione. *Le procès-verbal* ha in epigrafe le parole del più grande solitario involontario che sia stato inventato da mente di romanziere, Robinson Crusoe (e già nel richiamo a Crusoe si capisce la dimensione del gioco di Le Clézio, in quest' « isola deserta » ch'è il mondo formicolante dove vive il suo anti-eroe): « Come se fosse stato il mio favorito, solo il mio pappagallo aveva il permesso di parlare ». Ora il pappagallo che parla nel *Procès-verbal*, questa scia di parole, è appunto, per interposto oggetto, per interposta cosa, quel tanto di tic umano che rimane ineliminabile nella più straziante, anche se la più mite alienazione: quel riconfortarsi a se stessi nella più desolata e calma inesistenza di se stessi, cioè quel porre se stessi come ipotesi, perché l'antitesi della realtà (« ho l'impressione che la realtà non esista ») si riveli una, a dir così, ipo-antitesi. Sicché, la attuale ipo-sintesi di uno scrittore come Le Clézio rimane tutta nascosta, non detta, o meglio, « detta dal pappagallo »; ma appunto serve a maturare i termini del linguaggio che dovranno dirla, che comunque non rompono quel necessario stato dialettico di cui anche uno scrittore che si sente vivere deve avere coscienza se vuole che il *Verbale* abbia una chiave. E sia pure che nessuno la possedga; ma in questo non possederla nessuno, e tanto meno lo psichiatra e i suoi assistenti dell'ultimo capitolo, matura il meccanismo, l'ingegno in cui una chiave domani potrà entrare. Le Clézio insomma storicizza una situazione che il « nouveau roman » aveva, tutto sommato, mirato a mitizzare. Ivi è passato un

uomo, dove la più millimetrica natura, un ciottolo, una formica, i lupi dello zoo, può scatenarsi più a fondo: quest'uomo preistorico è il nostro vicino che ci rasenta.

Ecco un processo lecléziano: « Adam li contemplava distrattamente, come se non fosse esistito alcun rapporto logico tra lui e loro, coi loro rumori e movimenti, e ogni sensazione del suo corpo esasperato, amplificando i particolari, trasformava il suo essere in un oggetto mostruoso, tutto dolore, in cui la coscienza di vivere non era che esperienza nervosa della materia. Tutto questo, s'intende, aveva una sua storia leggendaria, che era possibile inventare mille volte di seguito, senza sbagliarsi mai ». Dunque nell'illogismo, nella rottura logica tra l'essere senziente e l'altro da lui, quello che funziona, come un'oloturìa, è il « corpo esasperato », che ha intorno a sé un tale campo d'azione per cui l'« oggetto mostruoso » dell'essere può espandersi liberamente. La « storia leggendaria » deriva appunto da questo trasformarsi della procedura romanzesca in una sorta di storia naturale; e la leggenda subisce una serie di multiple variazioni, che sono come il tempo in cui l'« oggetto mostruoso » dell'essere può subire le sue infinite metamorfosi. Ed ecco trasformarsi, alla Merleau-Ponty, la « coscienza di vivere » in « esperienza nervosa della materia »: ecco la materia espandere i suoi tentacoli di coscienza, in un cauto e leggendario sondaggio entro un ambiente mitico. Dinanzi a una tale natura la retrattilità dei tentacoli della coscienza corporea implica non tanto una dimensione corporea del mondo quanto una sua corporeità ferita nella coscienza, dunque trasferita — e il *transfert* è lacerante — in quella coscienza fisica. Come si sa delle oloturie, che il loro maltrattamento provoca l'espulsione dei visceri, così l'echinoderma Adam Pollo, prima di ricomporre il suo universo di terrori infantili, da diluvio universale, espelle i suoi visceri solari nel disegno del sole che traccia col carbone sulla parete di fronte.

« Percependo vagamente la luce del giorno che gli arrivava da sopra la spalla sinistra, si esercitava a immaginare che il sole fosse un enorme ragno d'oro i cui raggi coprivano il cielo come tentacoli, a spire e a doppie vu, uncinati agli scoscendimenti

della terra, a ogni prominenza del paesaggio, in punti fissi.

« Il resto dei tentacoli ondeggiava lentamente, con indolenza, si divideva in molteplici ramificazioni, si spaccava in due e subito si richiudeva, con un febbrile movimento da polipo.

« Ne aveva fatto il disegno, per essere più sicuro, a carbone sulla parete di fronte.

« Se ne stava dunque seduto con la schiena rivolta alla finestra, e si sentiva invadere dalla paura, di minuto in minuto, davanti al viluppo di zampe, al groviglio feroce che non riusciva più a comprendere. A parte quel particolare luccichio secco e sabbioso come di carbone, era un tipo di piovra, orribile e fatale, vischiosa nelle sue centomila braccia simili a intestini di cavallo. Per farsi forza, parlava al disegno fissandone il centro esatto, la palla di antracite dalla quale colavano i tentacoli come radici di vecchia calcinazione; gli diceva parole un po' infantili,

“ sei bella — bella bestia, bella bestia, va', sei un bel sole, sai, un bel sole tutto nero ”.

« Sapeva di essere sulla buona strada ».

Sì, in definitiva è la « buona strada » del « *soleil placé en abîme* » di Ponge, cioè di un'oggettualità primaria che provoca una soggettualità altrimenti non data né dabile: lo scrittore ha cancellato ogni proprio apriori, ma proprio attraverso questa oggettuale frenesia delle cose, che, nello stesso segno con cui cancella, introduce la sua presenza premente, e se volete, oppressiva; e non è che registri in sé, egli è semplicemente uno stato di provocazione. Cioè la realtà che un tale intervento provoca, non trova un corrispettivo analogico nel soggetto, bensì sussiste in una coscienza oggettiva dove l'uomo non può intervenire, una coscienza che provoca una sua storia naturale in cui l'uomo si sente anche egli natura, ma una natura minacciata dalla storia umana che egli tende ad imporre a quei dati primari.

« Restando così immobile, gli era più facile vedere il mondo svelarsi, brano a brano, nel suo tranquillo e burlesco scatenamento, in piena azione, in formulè di una chimica aggressiva: improvvisi andirivieni di pistonì, messa in moto di meccanismi

tra gli alberi, cicli del carbonio, allungamenti regolari delle ombre, e rumori, e fruscii cavernosi di una terra fibrosa che metodicamente si screpolava, che apriva le labbra con grida di infante che fino a quel momento erano sembrate prerogativa dei pesci ».

Insomma, se Ponge ha insegnato a nuotare ai pesci, si può dire che Le Clézio insegna alla terra che si screpola, ad aprire « le labbra con grida di infante che fino a quel momento erano sembrate prerogativa dei pesci ». Ora questo muto grido dell'universo, emesso dalle labbra carnose della terra, ingoiato nei suoi diversi linguaggi super- o sub-sonici, acquista voce in Le Clézio. L'immobilità di Adam Pollo è necessaria a che tutto quanto sembra immobile si scateni. Il suo silenzio, a che tutto parli, seppure con tono di minaccia. Ma la minaccia è più implicita nel silenzio di Adam Pollo che nel parlare scatenato dell'universo che pare promettere al protagonista una voce più calma, più logica del suo silenzio: in verità, una tal voce cerca di estrarre la minaccia dal silenzio di Adam Pollo, di riportare il protagonista, se così può dirsi, alla società da cui si tiene lontano perché non ne sente abbastanza l'afflato di natura. La « morte del mondo » colpisce prima l'organizzazione sociale che l'organicità naturale di quel mondo.

L'uomo lecléziano d'altronde sente implicito il pericolo romantico che i versi « *faits en dormant* » da Hugo hanno sintomatizzato:

*Pendant que je deviens une chose, je sens  
Les choses près de moi qui deviennent des êtres.  
Mon mur est une face et voit, mes deux fenêtres  
Blêmes sur le ciel gris me regardent dormir.*

Ebbene, in Le Clézio « mon mur » non vede, la « parete di fronte » è lo stesso sole nero, la sua totale messa in opera da parte di chi è totalmente desto, totalmente provocatore in quanto totalmente provocato; qualsiasi « rêve » romantico è sorpassato in questa prosa odiernissima in cui i « cicli del carbonio » hanno « un tranquillo e burlesco scatenamento ».

E i fatti hanno il nitore dei ricordi; voglio dire: i ricordi appaiono in termini fattuali. Esiste insomma una presenza organica delle cose, siano esse per-

cepite lì per lì o nel ricordo (« Che bellezza ricordare le cose così bene »): la provocazione è sempre diretta, e anche il ricordo ha qualcosa di corporeo, di fisicamente provocato. Anzi, a dir di più, le cose presenti escono come da una loro nicchia organica, sono una stratificazione biologica simile a un ricordo organico, cioè a un riflesso condizionato, sicché tra passato e presente, qui davvero sussiste uno stato di assoluta identità. Il ricordo è solo lo strato di memoria che si prolunga organicamente nell'uomo, ma che vivrebbe come tale anche se sorpreso, atto vivente, nella sua tissularità, fuori d'ogni memoria umana. Quello che conta, infine, è questo stato di memorabilità delle cose che accadono al loro minimo livello, in una frammentarietà altrimenti inspiegabile. Quello che le unisce, è appunto tale loro memorabilità organica: la realtà, vista da ogni parte, mentre ammette questa indiscrezione, anche ritrova nell'indiscrezione i sintomi di una struttura che può dirsi Adam Pollo, insomma un corpo che può essere la creta, confusa con ogni suo spunto, di un personaggio. Michèle posseduta per la prima volta da Adam Pollo sotto un pino sgocciolante di pioggia, ricorda uno di quei corpi di donna informali del Morlotti più liricamente impegnato tra « matière » e « mémoire »: è il ritorno di un'Eva sorgiva, ancora confusa con la creazione. « Ho visto l'acqua torbida di argilla, scaturita da una sorgente impercettibile, chissà dove alla radice dei tuoi capelli, scorreerti nella bocca aperta, che respirava e cercava di riprender fiato. Sinceramente, alla fine, somigliavi a un giardino; ti sei liberata, e ti sei seduta con la schiena contro il tronco. Capiisci, per me ormai eri soltanto un mucchio di terra vagamente rosea, piena di erbe e di gocce. Con, qua e là, un residuo di donna: forse per il fatto che aspettavi ».

E questa proliferazione di una realtà oggettiva dai suoi minimi, o più sacrificati, termini strutturali, questo scatenamento virale della realtà, legato a una condizione statico-estatica, quasi zen, del soggetto proponente, ci è capitato di ritrovarli, seppure sul filo della formula, nel film di quest'anno *La vie à l'envers* di Alain Jessua, dove la forza dell'immaginazione si scatena sulla parete bianca della follia: e in cui ugualmente la tabula

rasa si conclude nel sapore asettico della clinica.

Infine, e i racconti del secondo libro lecléziano, *La fièvre*, uscito presso Gallimard nel febbraio 1965, « ces neuf histoires de petite folie », lo testimoniano con più evidenza, la paura kafkiana del mondo in Le Clézio pare riassorbirsi fisiologicamente, formicolare in uno stato sensazionale spinto fino all'ossessione: là il personaggio in fusione, mentre par ritrovare la sua tenerezza in una paura che tocca fondo, anche si muove come una materia cieca, accecata dall'eccesso della propria sensorialità; ma sempre con questa classicità paradossale di fondo dinanzi alle idre provocate di una realtà che si rileva dalla sua *couche*: « L'écriture, il ne reste plus que l'écriture, l'écriture seule, qui tâtonne avec ses mots, qui cherche et décrit, avec minutie, avec profondeur, qui s'agrippe, qui travaille la réalité sans complaisance ». Là il personaggio cerca di districarsi dalla stretta apparente delle cose, dalle viscidie alghe che si sono depositate su questo fondo dell'universo in cui si trova impigliato; un'energia che fa parte del suo, non spirito, ma corpo di conservazione, lo spinge a darsi questo morbido scatto verso l'alto, che non comprometta, una volta « pris dans de la glu », l'eventuale risalita. « Je ne crois pas tellement aux grands sentiments. A leur place, j'aperçois une armée d'insectes ou de fourmis qui grignotent dans tous les sens. Parfois, ces minuscules flèches noires se réunissent, et la raison des hommes perd l'équilibre. Pendant quelques minutes, quelques heures, c'est le règne du chaos, de l'aventure. La fièvre, la douleur, la fatigue, le sommeil qui arrive sont des *passions* aussi fortes et aussi désespérantes que l'amour, la torture, la haine ou la mort. D'autres fois, l'esprit assailli par les sensations succombe en une sorte d'extase matérielle. La vue de la vérité est plus éblouissante qu'une lampe à arc ».

La connivenza « febbrile » con tale stato anomalo, con le sabbie mobili della propria psiche fisicizzata, è appunto dovuta alla cautela con cui quello che v'è di umano nel personaggio lecléziano cerca di non rimanere preso nella tagliola dolce che già gli toglie, come un barbiturico, la volontà di reagire. È una reazione mascherata di finte, questo

obbedire a ogni sollecitazione: la volontà vi è l'elemento più nascosto, si direbbe il più distaccato, e protetto, dall'azione dei riflessi condizionati, prossimi ai « réflexes de galvanisme », a cui l'uomo lecléziano si è abbandonato.

Il pericolo consiste nel non intendere il senso lievitante implicito alla « curieuse maladie », nel tentare un'opposizione spiritualistica a questo senso di lievito corporeo. La narrativa di Le Clézio tende a opporsi radicalmente, con un tale abbandono di fondo, a qualsiasi pericolo di costruzione dall'alto, a qualsiasi ipotesi deduttiva, e riduttiva, della definizione stessa di narrazione. Il tipico si scioglie necessariamente, in Le Clézio, nello specifico. Qui, dove le cose seccano una linfa ancora oscura e bruciante, qui l'uomo deve vincere la sua battaglia umana, in questo ribollimento minacciosamente fetale dell'universo in cui ogni presa di coscienza troppo diretta rischia di con-

traddire la pur prepotente direzione evolutiva dell'uomo. « Les choses sécrétaient, sans arrêt, laissaient couler des liquides brûlants. Il y avait des glandes partout, des cloques invisibles qui bouillonnaient au plus profond de la matière. Le trottoir, les murs, le ciel, les peaux des passants étaient de vrais organes, des parcelles vivantes qui tressautaient chacune pour soi, prises par la curieuse maladie. Bien sûr, les morts ne manquaient pas; mais ce n'étaient jamais des morts définitives. Ce n'étaient que des desquamations, des usures de cellules qui laissaient traîner leur rebut. Et du fond de ces matières abandonnées, des larves naissaient sans arrêt, des grappes d'œufs fermentaient tranquillement dans la chaleur, menaçaient, menaçaient, sortaient de l'inertie, et recommençaient la conquête du monde, avec d'infimes morsures, des brouhahas de pattes et de mandibules, des grignotements féroces ».

PIERO BIGONGIARI

## LETTERATURA INGLESE

### Traduzioni da Shakespeare

Il quarto centenario della nascita di Shakespeare ha riempito di sé il 1964: celebrazioni, manifestazioni e spettacoli un po' dappertutto (anche francobolli commemorativi); e fra tutto ciò anche l'occasione per qualcosa di più duraturo delle scenografie di un centenario.

In Italia è stata questa l'occasione per Gabriele Baldini, che ha così trovato un editore, Rizzoli, per la sua traduzione delle *Opere Complete* di Shakespeare: la sua più che decennale fatica è ora licenziata in tre bei volumi di bella prosa italiana; certamente la miglior prosa italiana che abbia tentato fino ad oggi di serbarci qualcosa dei versi di Shakespeare. Ed è stata l'occasione anche per Mario Praz, che ha ripubblicato da Sansoni il suo *Teatro* di Shakespeare, divenuto oggi *Tutte le Opere*, per

l'inclusione dei *Sonetti* e dei *Poemetti*, che mancavano nell'edizione del '47. Notevole lo sforzo dell'editore per portare un « tutto Shakespeare » italiano in ogni scaffale di libri di ogni casa italiana (il prezzo è veramente irrisorio); basta dare una occhiata in libreria per vedere che l'iniziativa ha avuto successo. Il contenuto, si sa, è miscelaneo: dalle vecchie traduzioni della Sansoniana Straniera riviste a suo tempo dal Praz a quelle del Praz stesso, congeniale allo Shakespeare più ambiguo, quasi barocco, e a un *Racconto d'Inverno* tradotto da Eugenio Montale. In questa miscelanea di traduzioni è per lo meno patetico rileggere oggi le traduzioni in versi del *Sogno di una Notte d'Estate* di Giulia Celenza e dei *Poemetti* di Adolfo Mabellini. Ancor più miscelanea poi la versione dei *Sonetti*, dove la traduzione di Alberto Rossi è stata completata da Giorgio Melchiori. Ma proprio dei *Sonetti*

vorremmo fare un più lungo discorso, ché son questi la parte più interessante dei lavori italiani per il centenario.

Nel 1827 il Wordsworth invitava il critico a non disprezzare il sonetto, perché era quella la chiave con cui Shakespeare aveva « disserrato il suo cuore »; invocazione ingenua o altrimenti soltanto poetica, ché di fatto non v'è enigma più controverso in tutta l'enigmatica filologia scespiriana, buona e cattiva. Dei *Sonetti* non si sa né quando furono scritti né per chi furono scritti, e nemmeno se Shakespeare avesse inteso mai pubblicarli. C'è anche chi ha sostenuto che essi non sono che un'esercitazione letteraria; per non dire degli scespiriani « antiscespiriani » i quali, naturalmente, li hanno variamente distribuiti.

A parte questa erudita follia, la verità è che Shakespeare nei suoi *Sonetti* non apre affatto, romanticamente, il suo cuore; non è infatti un poeta romantico, bensì un poeta del tardo Rinascimento inglese, pronto quindi ad accogliere immagini e venature del sentimento barocche. Nei *Sonetti* di Shakespeare il fatto più particolarmente biografico non è perciò esaltato ma sottaciuto; e quel poco che ne emerge (senza il quale non vi sarebbe discorso poetico) è volutamente trasfigurato. Si sa dei *Sonetti* che alcuni già circolavano nel 1598 e che furono pubblicati nel 1609; si sa che essi furono scritti per un Giovane Amico; si sa che questi sembra al Poeta l'incarnazione della Bellezza Ideale platonica, la cui contemplazione è momento di perfezione assoluta. È facile abbandonare felicemente per lei ogni cosa del mondo; difficile è vivere quotidianamente all'altezza di questo momento contemplativo, difficile per il Poeta come per il Giovane Amico: e i *Sonetti* di Shakespeare, infatti, non sono soltanto l'esaltazione della Bellezza Ideale incarnata e dell'Amore Perfetto, il cui solo pensiero è consolazione e a cui è gioia sacrificare tutto, ma sono anche espressione delle difficoltà di una vita quotidiana interpretata in quella chiave, complicata dal ricorrente pensiero che questa incarnazione di perfetta bellezza dovrà invecchiare, decomporsi e morire. Sono anche, e c'era da aspettarselo, il più bel canzoniere della poesia inglese.

Nonostante l'avvertimento crociano non ci si può contentare della sola descrizione di un mondo poetico: né di questa nostra, né d'altra migliore. Rimangono da un lato tutte le nostre curiosità umane, parzialmente giustificate dal peso che potrebbero avere, se soddisfatte, sull'esatta intelligenza del testo; dall'altra rimane, e maggiore, la necessità di una lettura puntuale della poesia nella concretezza delle sue immagini. Per queste curiosità necessarie il lettore italiano ha oggi un'ottima guida nei lavori di Giorgio Melchiori, pubblicati sì per il centenario ma non improvvisati per quello. Il Melchiori, infatti, ci ha dato presso l'Adriatica di Bari una rigorosa edizione del testo inglese dei *Sonetti* con ottime note interpretative sulla pregnanza delle immagini verbali; e poi, presso Einaudi, un'edizione dei *Sonetti* con testo a fronte, che completa la parziale traduzione di Alberto Rossi oggi esaurita. La completa dando tutti i sonetti, ed in calce finissime note interpretative le quali aiutano non solo ad intenderne ma anche a gustarne la poesia; aggiungendo alla garbata introduzione del Rossi una lunga « nota » che non solo l'aggiorna ma anche la porta a conclusioni più valide.

Meno consenzienti, però, ci trova la traduzione, non certo per l'esattezza interpretativa, ma per i criteri seguiti, i quali, nonostante le buone intenzioni esposte dal Rossi, non portano che ad alternare versi regolari e linee soltanto prosastiche: si ha qui anzi l'impressione che il Melchiori abbia avuto le mani legate dalla traduzione preesistente, che forse non valeva la pena di mantenere. Opposti pregi e difetti presenta invece l'edizione dei *Sonetti* che Alessandro de Stefani ha pubblicato presso Lerici: la prefazione è credula, e la traduzione ha fraintendimenti notevoli, ma l'andamento del ritmo è sonoro, anche se un po' facile; e l'opera è nel suo complesso leggibile. Però la miglior traduzione di tutti i sonetti di Shakespeare (almeno finché Ungaretti o Montale non si decideranno ad andar fino in fondo) resta quella di Gabriele Baldini nel suo « tutto Shakespeare »: non sono versi, ma è bella prosa italiana, sostenuta, lucida e fondamentalmente poetica.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### Novalis riscoperto

La sorte di Novalis — cioè di Friedrich von Hardenberg — è come quella di altri Romantici — per esempio Wackenroder, spentosi a 20 anni — comune a quei giovani, che si consumano in una sola fiammata, ma potente e tale da restar viva per secoli. Son tutti artisti che non hanno pensato alla cosiddetta gloria, né a sfruttare materialmente la loro opera letteraria (il che sarebbe stato del resto anche difficile in un'epoca in cui non esisteva il diritto d'autore), ma soltanto alla validità della loro esperienza. La loro fama è esclusivamente postuma. Nel caso di Novalis, come in quello di Wackenroder, fu proprio lo stesso amico, un altro romantico, Ludwig Tieck, a far conoscere al mondo più vasto dei lettori le personalità di questi eccezionali scrittori. Così le edizioni dell'uno e dell'altro — specialmente di Novalis — si sono susseguite nell'Ottocento, in pieno favore del Romanticismo, ma anche dopo; sono diventati oggetti di studio profondo, anche perché una gran parte della loro opera era rimasta allo stato di abbozzo. Novalis ha vissuto sino a 29 anni, ha avuto dunque qualche anno di vantaggio su Wackenroder, ma oggi assistiamo a un nuovo interesse per lui, alimentato forse dal desiderio di conoscere integralmente il suo vero aspetto. Tutti hanno riconosciuto in lui, specie per gli *Inni alla Notte* e i *Canti spirituali* il maggiore poeta del primo Romanticismo, ma una enorme quantità di appunti, di pensieri, simili nella quantità e nella varietà allo *Zibaldone* del Leopardi, ha indotto gli studiosi a far sempre nuove ipotesi sul suo pensiero; a vedere in Novalis già anticipate, con un intuito geniale, tutte le possibili conquiste del successivo Romanticismo e non solo di quel movimento, tanto il suo sguardo scrutatore si volgeva verso il futuro di tutta l'umanità.

Nel 1929 due studiosi tedeschi Paul Kluckhohn e Richard Samuel ci diedero la edizione critica più autorevole dell'opera di Novalis. Ma Samuel era ebreo e si rifugiò in Australia, ove ancora

oggi insegna alla Università di Melbourne. Dopo quasi 25 anni i due studiosi si poterono ritrovare e progettarono una nuova edizione critica, resa possibile dal fatto che i manoscritti di Novalis erano stati improvvisamente messi all'asta ad Amburgo dalla famiglia dei suoi lontani e indiretti discendenti (il poeta non aveva avuto né moglie, né figli) e venduti per una cifra altissima (39 milioni) per fortuna a un ente culturale tedesco il *Freies Deutsches Hochstift*, di cui si è già parlato in queste pagine a proposito del *Jahrbuch* che viene pubblicato ogni anno (M. Niemeyer editore, Tubinga) e in cui si trovano sempre studi di altissimo livello ed interesse (sono usciti i volumi del 1963 e 1964, nel primo dei quali, a proposito del nostro argomento c'è uno studio di H. J. Mähl su *Novalis e Plotino*, volumi che non dovrebbero mancare in nessuna biblioteca di germanistica). Come si vede l'edizione che si sta pubblicando ora, veramente monumentale (presso l'editore W. Kohlhammer di Stoccarda) ha un retroscena quasi romanzesco, con pagine tristi e avventure incredibili: purtroppo durante il lavoro Paul Kluckhohn è morto nel 1957, ma ha lasciato le cose in modo che nel 1960 poteva finalmente veder la luce il primo volume, che contiene tutti gli scritti poetici e i romanzi, nonché una quantità di poesie giovanili (ma è un termine che si adatta a uno che muore a 29 anni?) in massima parte sconosciute o scarsissimamente note. Da pochi giorni è uscito finalmente anche il secondo volume che contiene la prima parte degli scritti filosofici, ivi compreso quel *Blütenstaub* che apparve ancora vivo Novalis, nell'*Athenäum* dei fratelli Schlegel. Non si tratta di un lavoro leggero: il primo volume era di circa 700 grandi pagine, questo di 800. Dovrebbe ora uscire un terzo volume che comprende grandi novità: gli scritti scientifici di Novalis. Il giovane aristocratico, che aveva una visione integrale del mondo seguiva poesia, filosofia, religione, scienza e anche la politica con uguale interesse, nella precisa intuizione che solo da un grande sguardo d'insieme si potesse poi

avere una visione che soddisfacesse l'animo di coloro, che volevano veramente « sapere ». Si rimane a volte stupiti che un giovane, occupato in studi e in un impiego (sia pur di non grande impegno) abbia potuto abbozzare tanti e tanti progetti e ne abbia portati a fine perfino una gran parte. La sua improvvisa morte sinora era stata spiegata da quasi tutti i biografi come dipendente dalla malattia di moda tra i Romantici (e purtroppo non solo tra di loro): la tisi. Ma la diagnosi non ha soddisfatto il Samuel, che ha avanzato l'ipotesi avvalorata sempre più da questo immane lavoro, che si trattasse di una specie di collasso provocato dalla eccessiva fatica. Certo è che sin da ora sarà necessario, per qualsiasi riferimento, rifarsi a questa recente edizione per avere un'idea esatta di quel che era Novalis. Questo sarà facilitato anche dal fatto che nel quarto volume si avrà non solo la raccolta completa delle lettere di lui, ma anche tutte le testimonianze di coloro che lo conobbero e furono in rapporti con lui (si pensi per esempio non solo a Tieck e a Friedrich Schlegel, di cui esiste già un bel carteggio con Novalis, ma anche a Schiller, presso cui il giovane poeta si recò, al tempo in cui questi insegnava alla Università di Jena, restando quasi ogni giorno suo ospite).

C'è solo un timore: che questa edizione non giunga al suo naturale compimento. Secondo i piani editoriali gli *Scritti* e le *Lettere* di Novalis dovevano essere già stampati da due anni. Ma noi speriamo che non avvengano ulteriori difficoltà e facciamo i migliori auguri a Richard Samuel, che si è accollato questa nobilissima fatica. Una volta che i quattro volumi saranno davanti a noi, tutte le altre edizioni saranno spazzate via, salvo quelle divulgative e quelle scolastiche. C'è una tale completezza e un tale impegno in questa edizione che sinceramente non si può fare a meno di inchinarsi alla memoria di Kluckhohn e rallegrarsi con Samuel di averla imbastita e portata già a metà. Per facilitare la consultazione di questi grossi volumi è previsto un volumetto integrativo con indici dei nomi e

delle cose, in maniera che ci si possa orientare facilmente in una tale congerie di elementi diversi. Ma già questi due volumi sono come una riscoperta di quello straordinario giovinetto che doveva dare al primo Romanticismo la sua prima formulazione poetica e un corredo di idee e di spunti, che sono stati certamente utilizzati da quanti lo conobbero. Questa edizione critica era comunque utile per chiarire alcuni punti: nei primi tempi sia Friedrich Schlegel che Ludwig Tieck, procedendo alla stampa e alla ristampa di certi scritti, si crederono in diritto di portarvi qualche cambiamento, secondo il loro gusto e la loro personalità. Tutto questo naturalmente viene eliminato da una edizione critica fatta con criteri esclusivamente filologici. Quel che è di Novalis qui lo si vede chiaramente; e anche sul problema delle due versioni dei famosi *Inni alla Notte* non c'è che da lodare i due studiosi per averle messe a fronte, pagina per pagina, in maniera che qualsiasi lettore attento si renda conto delle diversità esistenti tra il manoscritto ritrovato e la stampa nell'*Athenäum*. È un caso singolo, ma che dà la misura dell'impegno e della cura con cui vien fatta questa edizione critica di Novalis.

## Heine risorge

La storia della fortuna di Heine in Germania — e anche da noi — è abbastanza varia e interessante. Nel primo Ottocento il *Buch der Lieder* ebbe un successo straordinario; Heine venne considerato poeta romantico, ricco di una melodiosità e di una varietà di tono, che lo facevano preferire a molti altri. Si racconta che anche il principe di Metternich tenesse quel volumetto come « livre de chevet », senza per questo diminuire la sua avversione verso lo Heine personaggio politico. I rapporti dello scrittore coi suoi editori non furono sempre brillanti, ma dopo la metà dell'Ottocento uscì una prima stampa delle opere complete di Heine, a cura del solito Campe, ad Amburgo, che per lungo tempo restò ancora utile in

quanto era l'unica, ove le sparse briciole di questo geniale scrittore si trovassero un po' raccolte. Certo fu in questa veste che lo conobbero i nostri scrittori di circa 100 anni or sono, presso cui « Arrigo » Heine ebbe una fortuna straordinaria (lo testimoniano le varie traduzioni non solo delle prose, ma anche delle poesie, con nomi famosi come quello del Carducci). In Germania la sorte di Heine era alterna. Le edizioni si susseguivano dopo la morte del poeta, avvenuta nel 1856, ma si dovette attendere sino al 1887-90 la prima edizione critica di Erns Elster in 7 volumi. Seguì poi quella diretta da Oskar Walzel (1910-15) in 10 volumi e quella di Fritz Strich (1925-1930) in 11 volumi. Mentre Nietzsche ancora lo considerava un grande poeta e si considerava degno di esser messo accanto a lui dalla posterità, la cerchia degli scrittori e studiosi, che faceva capo a Stefan George, disprezzava Heine, in quanto, senza misconoscere il suo iniziale dono poetico, lo considerava uno che si era « abbassato » a scrivere per i giornali e che era caduto nella polemica e nella volgarità delle reciproche accuse. Cominciò dunque a spirar non più un vento favorevole per il poeta del *Romanzero*. Di questo non tennero inizialmente conto i nostri studiosi per cui la conoscenza di Heine era ancora un obbligo. All'avvento del nazismo al potere, naturalmente tutto questo finì. Le opere di Heine, per quanto morto quasi 90 anni prima, vennero completamente distrutte e tra di loro anche le edizioni critiche, anche quella, veramente eccezionale, la seconda curata dallo stesso Ernst Elster di cui erano apparsi nel 1924 (presso il *Bibliographisches Institut* di Lipsia) i primi splendidi e ancor oggi validi 4 volumi, dopo che lo studioso aveva potuto acquistare per sé a Parigi da un amico tutto il *Nachlass* di Heine, con inediti e abbozzi di cui prometteva presto una diffusione dinanzi a un vasto pubblico. Oggi quel fondo si trova con ogni probabilità presso lo Heine-Archiv di Düsseldorf, che, come abbiamo dato notizia alcuni numeri or sono, stampa anche un prezioso *Heine-Jahrbuch* ove sono

raccolti dati bio-bibliografici e studi molto interessanti e di cui sono usciti, da quando ne demmo notizia lo *Jahrbuch* 1963 e il 1964, sempre a cura di Eberhard Galley, che si è acquistato molti meriti nella ripresa della fortuna di Heine in Germania. Perché, anche se questo può apparire inverosimile, le giovani reclute della letteratura tedesca, nate e cresciute alla scuola nazista ignorano completamente di avere avuto un poeta e uno scrittore come Heinrich Heine. Sono state fatte nel dopoguerra, specie nel 1956, edizioni parziali qua e là. Ma senza molto impegno, né molto successo. Par che la critica mordente dell'autore dei *Reisebilder* sconcerti un po' i giovani di oggi. Cercano, forse più di quel che non sembri, una parola pacata, di pace. Ma il grosso problema era di dare di Heine una visione completa, colla ristampa di tutte le sue opere, non solo della lirica, dei saggi, delle corrispondenze dalla Francia. Per ragioni completamente opposte nella Germania orientale si poneva l'accento sullo Heine satirico, sui poemi *Atta Troll* e *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Germania. Una fiaba invernale), in maniera da « rivalutarlo », ma trascurandone spesso i lati che non facevano troppo comodo nella polemica col l'altra Germania. Comunque si deve a uno studioso della Germania orientale se le opere di Heine sono uscite finalmente in una edizione completa, precisamente al prof. Hans Kaufmann e alla casa editrice Aufbau di Berlino. Ma immediatamente nella Germania occidentale si è provveduto a stampare la stessa edizione in una collezione a poco prezzo, tale insomma da invogliare all'acquisto tutti coloro che, proprio in Germania, mancavano di una edizione integrale. Così oggi abbiamo in ben 13 volumi consegnata integralmente l'opera di Heine (*Sämtliche Werke* Band I-XII-I, Kindler Verlag Monaco, 1964; ogni volume costa in Italia circa 800 lire). Non si tratta di una edizione critica nuova: del resto sotto questo aspetto, dopo le edizioni precedenti, non c'era forse gran che di nuovo da aspettarsi. Ma il curatore ha fornito questa edizione di un notevole numero di osser-

vazioni, di noterelle storiche, di integrazioni (Heine stesso nelle ultime ristampe, pubblicate ancora in vita del *Buch der Lieder* aveva espunto alcune liriche che gli parevano di troppo e il curatore ha fatto bene ad attenersi a quel che aveva stabilito il poeta, riservandosi di dare queste poesie in una appendice). La revisione del testo e i commenti sono stati fatti da Gotthard Erler. Questa edizione in tredici volumi, accessibile a tutti coloro che vogliono avere un'idea chiara di quel che fosse Heine — se vi si aggiungono i 6 volumi di lettere pubblicati da F. Hirt (Magonza 1950-51) e i *Gespräche mit Heine* (Colloqui con Heine) ripubblicati finalmente da H. H. Houben nel 1948 a Potsdam, senza contare le altre minuzie — danno ormai un'idea più precisa e ricca di sorprese per tutti coloro che volevano sapere esattamente, anche tra i giovani tedeschi, chi Heine fosse veramente stato, sia come poeta, sia come polemista e giornalista, sia come uomo politico (tirato come si sa, in questi ultimi tempi, ora da una parte ora dall'altra).

È una edizione popolare senza apparato critico, senza introduzioni all'opera o studi sulla personalità (ci sono solo in fondo a ciascun volume, sempre le stesse, due paginette biografiche) ma va diritto allo scopo: quella di diffondere maggiormente tra coloro che non hanno potuto conoscere la vasta e sfortunata opera di Heine (uno dei primi europeisti, in un mondo dilaniato dai nazionalismi, e basterebbe questo a rilevare la sua importanza), il vero rilievo della sua personalità, integralmente e senza distinzioni, tra il poeta e l'uomo, il grande «feuilletoniste» e il narratore, il romantico e il realista. Heinrich Heine che ha avuto tra di noi una schiera di fedeli nell'Ottocento — senza per altro che lo si conoscesse direttamente, nella maggior parte dei casi — è nuovamente presentato ai lettori italiani, che hanno per lui ancora qualche interesse, per la sua personalità così complessa e contraddittoria, per la sua vita così agitata e, in fondo, disgraziatissima.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### Francisco Giner de los Ríos

La rivista «Insula» di Madrid, redatta dal poeta José Luis Cano, ha dedicato con coraggio e generosità il n. 220, commemorativo del cinquantenario della morte, alla più grande e schietta figura di educatore della Spagna degli ultimi decenni del secolo scorso, Don Francisco Giner de los Ríos. Diciamo con coraggio e generosità, giacché Giner e la sua famosa *Institución Libre de Enseñanza* sono proscritti dalla cultura ufficiale con l'avvento della dittatura, erede della leggenda nera sull'educazione gineriana, risalente all'intransigenza cattolica di Menéndez Pelayo contro colui che nella contraria agiografia massonico-liberale fu esaltato come «Apostolo del Laicismo», ma nulla ripugnava

tanto a don Francisco, quanto la formula di «educazione laica».

Nacque Giner de los Ríos in Andalusia nel 1839. Discepolo del filosofo Lloréns nell'Università di Barcellona, si laureò in legge a Granada, dove si iniziò alla filosofia tedesca, alla pittura e alla musica di Mozart. Archivistà nel Ministero degli Esteri a Madrid, frequentò i circoli culturali, gravitanti intorno alla personalità di Sanz del Río, che aveva ispanizzato la filosofia germanica krausista, accentuata nei suoi elementi metafisico-spiritualistici e integralizzata nella prassi totale della vita interiore e sociale: il krausismo di Sanz del Río è il fondamento mentale e religioso della visione gineriana irradiata in ogni branca del sapere umano al servizio di una illimitata perfezione

morale, dalla giurisprudenza alle scienze naturali, dalle arti industriali alla pedagogia, dalla letteratura all'archeologia artistica, dalla sociologia alla psicologia, di che son testimoni i venti tomi delle opere complete, edite nell'Espasa-Calpe dal 1916 al 1936.

Ogni nazione europea si prepara alla libertà dei suoi umani istituti nei termini di ciascuna tradizione interna; in Spagna la questione sociale e i movimenti operai furono precorsi, per qualità e intensità della protesta, dai docenti e dalla questione universitaria. Per due volte, prima della Rivoluzione e subito dopo la Restaurazione, la reazione governativa tentò di conculcare la libertà d'insegnamento, ed entrambe le volte fu rintuzzata dalla resistenza irremovibile di un centinaio di professori dell'intelligenza universitaria liberale e krausista. Giner con entusiasmo partecipò alla lotta e coi colleghi rinunziò alla cattedra e fu espulso, nonostante la somma indigenza in cui versava e la necessità di aiutare i familiari. E la seconda volta soffrì la prigione a Cadice, dove entrò in amicizia con colleghi inglesi, fausto principio della sua anglofilia.

Nel primo periodo, dal '68 al '75, don Francisco è l'anima di tutte le riforme universitarie e pedagogiche, attorniato da una pleiade di discepoli della sua liberalissima scuola, tra i quali eccelle il naturalista Augusto Linares; capillarmente penetrò il suo magistero fin nella formulazione delle integrazioni costituzionali e legislative. Nel secondo periodo della Restaurazione la biografia di Giner coincide con la storia della sua gloriosa *Istituzione Libera di Insegnamento (Institución Libre de Enseñanza)*, creata nel '75 in seguito alla ribellione e cacciata dei docenti universitari; dapprima istituto di studi superiori, quindi, scuola elementare e media, non per declassamento, ma per approfondimento delle radici e del noviziato dell'uomo, al cui servizio si pone l'intera scienza, secondo i principi attivi della rivoluzione pedagogica negli ultimi trent'anni della filosofia europea, cui fittamente parteciparono Giner ed i suoi colleghi della *Institución* fin dal 1872. Quindi furono importate

le nuove dottrine educative della Francia e dell'Italia e, in particolare, della scuola ginevrina. Memorabile la partecipazione al Congresso di Brusselle, da cui furono ricavati i criteri della Scuola Modello. Intensissima fu la collaborazione personale di pedagogisti stranieri, come l'inglese Copper; don Francisco e i suoi amici, tra innumerevoli viaggi di studio, furono in Inghilterra, immersi nell'ambiente di Eton e di Oxford e in contatto col grande umanista Jowet e con vari studiosi e letterati, come Lowell, Robert Browning, John Bright. Lo sport, le escursioni, gli scavi, non furono ultima parte della pedagogia dell'uomo integro ginevrino, donde fu scoperta la Spagna nel segreto naturale e storico dei suoi campi, delle Sierre, dei paesini reconditi, dell'arte primitiva. Si realizzava già il programma della rigenerazione della patria nell'idea della Generazione del '98: europeizzazione e approfondimento nell'interiore ispanico.

Le estreme e più sensibili testimonianze del numero commemorativo di «Insula» sono l'articolo di Azorín in morte nel 1916 e quello di José Angel Valente, giovane poeta dei migliori dell'ultima leva. E Valente si richiama allo scritto del vecchio Azorín, dove questi riconosce in don Francisco il maestro della sua generazione in tutto l'ideario novantottesco di autenticità dell'uomo ispanico e universale. Intima commozione aspira intatta dai ristampati tributi di omaggio di Juan Ramón, Unamuno, Maeztu, Benavente, La Pardo Bazán, ultimo e non ultimo Antonio Machado nel suo poema imperituro di grazia francescana:

«E a una luce più pura, / dalla luce dell'alba  
si parti / il fratello, — dal sole dei cantieri —, /  
l'ilare vecchio dalla santa vita. / ... Oh, sì, portate,  
amici, / il suo corpo in montagna, / sui monti azzurri /  
del'ampio Guadarrama; / profonde valli / di verdi pini  
dove arpeggia il vento. / Il suo cuore riposi / sotto  
una pura querce, / nella terra dei timi, dove giocano /  
le farfalle dorate ... / Lassù il maestro un dì /  
sognava rifiorita un'altra Spagna ».

ORESTE MACRÌ

# LETTERATURA AMERICANA

## I vivi e i morti di Robert Lowell

*For the Union Dead*, l'ultima raccolta di poesie di Robert Lowell apparsa alcuni mesi or sono, era tra i libri più attesi di questi anni ed è comprensibile che abbia riaperto le discussioni attorno ad una delle poche autentiche personalità, in senso stretto, della scena letteraria americana. Lowell non si può certo considerare un poeta prolifico: praticamente se non si tien conto delle traduzioni che sono per lo più veri e propri rifacimenti, questo è il suo terzo libro. (Se ne potrebbe aggiungere un quarto, il primo in ordine di tempo, cioè *Land of Unlikeness*, ma in effetti esso fu raccolto nella sua parte essenziale, insieme a *Lord Weary's Castle*, nei *Poems: 1938-1949*). Va osservato, però, che una vera e propria svolta si opera tra i *Poems* e *Life Studies*, non nel senso di un mutamento di tematica, perché Lowell ha mostrato sempre una rara coerenza nello sviluppo interno della sua poesia, quanto piuttosto di tono e di linguaggio.

Non c'è dubbio ormai sul fatto che *For the Union Dead* prosegua sulla via chiaramente tracciata nei *Life Studies*, e noi siamo d'accordo con quei critici che, come l'Alvarez, già da tempo avevano additato in una simile direzione lo sbocco più naturale ed aperto dell'opera di Lowell. Difatti, la tensione violenta, il gusto un poco apocalittico e « nero » dei *Poems* costituiva un *tour de force* che non si poteva proseguire indefinitamente senza pervenire a un punto di rottura o a una sorta di glorificazione catastrofica in senso equivocamente retorico, destinato, per tipico e significativo che risultasse, al vicolo cieco di uno sterile manierismo. Lowell doveva a suo modo sbloccare il corso della propria poesia e nei *Life Studies* mostrava di essere in gran parte riuscito.

Il nuovo libro propone naturalmente un allargamento del discorso, che in certa misura consente di fare il punto sulla condizione della poesia americana oggi e di definire i rapporti spesso burrascosi tra la generazione di Lowell e le successive. In un suo discorso di accettazione del National Book

Award del 1960, pubblicato poi in un catalogo a diffusione limitata e riportato nelle parti essenziali dallo Staples nell'unica monografia di qualche respiro pubblicata su Lowell finora (Hugh B. Staples, *Robert Lowell, The First Twenty Years*, Londra, 1962) il poeta ebbe occasione di attaccare con violenza e anche con discutibile sommarietà di linguaggio i risultati proposti dalla generazione successiva alla sua. A suo avviso, dopo un periodo profondo di rinnovamento (« un terremoto », secondo le sue parole) che ha originato l'opera di Eliot, di Frost e di Williams, dopo una fioritura breve quanto intensa paragonabile ai grandi anni che vanno in Francia « da Baudelaire ai suoi successori », la poesia americana è venuta a trovarsi in un momento del tutto negativo. Dicendo questo, Lowell condannava esplicitamente sia l'accademia sofisticata che l'avanguardia rumorosa, « il cotto e il crudo », per citare ancora la sua espressione. La prima sembra destinata, nella sua lambiccata ricerca di perfezione formale, a « un seminario d'università ». La seconda si presenta come un cibo sanguinolento e mal condito adatto a lettori (o meglio ad ascoltatori, perché sembra scritta per essere declamata) dai gusti facili ed immediati.

Il riferimento vale come indicazione particolarmente utile quando si affrontino i testi di *For the Union Dead*, giacché questo libro, che pure ci offre molte pagine del miglior Lowell, conferma pienamente ciò che Randall Jarrell scriveva di lui dieci anni or sono, osservando che Lowell è un poeta « professional »; che le sue composizioni posseggono, accanto alla indubbia intensità che le caratterizza, un altissimo livello di organizzazione; che in lui il raccordo con la grande tradizione inglese appare evidente, pur se vi si sovrappongono tecniche tipicamente novecentesche quali lo « stream of consciousness » e il monologo drammatico (ma sappiamo da Lowell stesso che Freud rimane uno dei suoi pochi « autori » fondamentali). In altri termini, e nonostante la sua età, Lowell si iscrive quasi naturalmente in una civiltà letteraria legata ai nomi di poeti più anziani di lui, da quelli che egli nominava

nel discorso citato prima ad altri, i quali furono in realtà i suoi veri maestri: Crane, Ransom, Tate. Del resto, il senso della tradizione intesa anche storicamente è stato sempre vivissimo in lui, e gli apporti culturali più disparati vi si sono inseriti quasi per forza di un processo naturale. Freud, come Lowell spiegava di recente ad Alvarez in un'intervista pubblicata nel numero di «Encounter» del febbraio di quest'anno, «è un profeta» il quale «continua tanto la tradizione ebraica che quella cristiana, ponendole forse in una posizione molto più razionale». Vale a dire che Lowell lo inserisce nella grande corrente del puritanesimo americano cui appartiene inquietamente — come inquietamente ne facevano parte Hawthorne e Melville — e nella quale si colloca, per paradossale che possa sembrare, la sua fede tormentata e contraddittoria di convertito al cattolicesimo. Una qualità peculiare della sua poesia sta nell'appropriarsi di simboli e di miti diversi e spesso lontani per ricondurli nel contesto della sua visione, nel giustapporli e nel fissarli all'interno di un mosaico sapiente ma rigidamente unitario.

Il Lowell più maturo si distingue dal primo Lowell, dicevamo, per il progressivo distendersi del linguaggio, ma non per l'atteggiamento nei confronti dell'uomo o della società. Il Lowell corrusco dei *Poems*, quello visionario, secondo i moduli di Hart Crane ma anche, si dovrebbe dire per collocarlo in una prospettiva più ampia, legato a una presenza blakiana così diretta — ancora nella poesia di lingua inglese, si volge invece nei *Life Studies* a una misura colloquiale, ironica, qua e là persino crepuscolare. In questa direzione aveva giocato, probabilmente, la lezione di Ransom, mentre l'asprezza drammatica e sostenuta che non si è mai dissolta in lui — affidata non di rado a dei precisi schemi retorici — rivela la persistente frequentazione con Tate. Si veda il caso del *Drunken Fisherman*, una delle poesie più rivelatrici della prima maniera, fortemente emblematica, con una serie di immagini connotanti e accentuatamente visive che rimandano alla Bibbia e in particolare all'Apocalisse (un *livre de chevet* dei Puritani, come sappiamo), e con una scelta di parole chiave in diverso modo e per diversa ragione violente o disgustose («blood» e «bloody»

nella prima strofa; «worms» e «worm» nella seconda) e una chiara tendenza a servirsi non soltanto di rime «forti», ma di aspre allitterazioni. Così, nel non meno significativo *Colloquy in Black Rock*, «blood» e «death» ritornavano con insistenza, insieme a «black» e, nei momenti di maggior tensione, «mud». *Life Studies*, invece, introduceva un paesaggio domestico nel quale si poteva leggere di un «electric razor», di «thermos of shockless coffee», di una «cream gabardine dinner-jacket», di «shaving brush». Il poeta conduceva dall'interno una continua operazione demistificante.

Ora, in questo *For the Union Dead*, l'aggancio ai *Life Studies* risulta abbastanza esplicito. Tra l'altro, la poesia che dà il titolo alla raccolta è un rifacimento di una dell'ultima composizione dei *Life Studies*, che in quel volume si chiamava *Colonel Shaw and the Massachusetts' 54th*, e che conferma l'inclinazione di Lowell a servirsi di un progressivo viaggio a ritroso nella storia e nel tempo, grazie al quale nuove giustapposizioni vengono chiamate in gioco. Tempo e storia si fanno esse stesse struttura, consentendo al poeta di ricavarne visione, giudizio, meditazione, secondo un procedimento a lui familiare e nel corso del quale i vivi e i morti si incontrano e si smarriscono, operando tutti in un continuum fluttuante ma non per questo meno concreto. Del resto, passato e presente si fondono nella problematica dei personaggi di Lowell, i quali, come il «bevitore» di una delle poesie di *For the Union Dead* (*The Drinker*), sembrano protesi soprattutto a scrollarsi di dosso il peso opprimente del tempo: «The man is killing time—there's nothing else», l'uomo uccide il tempo: niente altro.

Lowell prova nei confronti del pesante passato puritano che lo ossessiona (Boston rimane sempre il suo microcosmo, lo sfondo costante dei suoi ritratti umani e dei suoi paesaggi moralizzati) lo stesso rancore che cento anni or sono tradivano tante grandi voci della letteratura della Nuova Inghilterra. Ma a ben vedere si tratta di un rancore appassionato di chi si sente condizionato da quella ipoteca, che si dibatte vanamente per uscirne, e che quando pronuncia la sua condanna del mondo e della generazione della società contemporanea

lo fa proprio nei termini di una casistica morale e religiosa che al puritanesimo si riporta. Appunto in *The Drinker*, l'ubriaco che beve, in apparenza, per una banale e ordinaria reazione all'abbandono da parte della donna si trasforma in una estrema replica di Adamo — di questo mito permanente nella cultura americana, specie di impronta puritana — e cioè di un archetipo la cui innocenza e le cui speranze hannò adombrato il simbolo dell'uomo nuovo alla luce di quel Sogno Americano che sembra ormai tramontato. Egli è solo, con la bottiglia di *Bourbon* accanto al letto, un « plastic tumbler of alka seltzer » con cui celebrare i postumi dell'ubriachezza (onde l'ironico e raffinato « champagnes » in funzione verbale). Incapace a muoversi per forza propria come se si trovasse prigioniero — l'immagine viene introdotta quasi per incastro — di un polmone di acciaio, l'uomo - Adamo « hears the voice of Eve », sente la voce di Eva che invoca libertà dal Giardino (altro stereotipo tra i più classici della letteratura americana), ma sulle voci domina il sibilo del serpente. Subito dopo questa intrusione metafisica, Lowell rinuncia a una tensione che gli era cara nei versi della prima maniera, e ritorna a una messa a fuoco dell'oggetto:

*The cheese wilts in the rat-trap,  
the milk turns to junket in the cornflakes bowl,  
car keys and razor blades  
shine in an ashtray.*

(« Il formaggio si dissecca nella trappola per i topi, / il latte va a male nelle tazze dei fiocchi di granturco, / chiavi d'auto e lamette di rasoio / luccicano nel portacenere »).

E, in contrasto con l'ubriaco che tenta forse di uccidere il tempo, si definisce l'immagine anch'essa ordinaria e banale di due poliziotti a cavallo che, in impermeabile, sotto la pioggia, controllano i parchimetri delle automobili, lungo la strada. Si direbbe che a distanza di tanti anni Lowell abbia scoperto la poetica dell'imagismo quasi come correttivo necessario per liberarsi dei sovratoni e delle forzature delle sue prime prove. Ma una lettura analitica di *For the Union Dead* denuncia reminiscenze, apporti, vere e proprie citazioni, di origi-

ne assai diversa. Si sa che Lowell è poeta per così dire vorace, di curiosità pronte e motivate, come stanno a dimostrare le traduzioni, sempre veri e propri *exercices de style*.

Così, ecco un testo — la seconda parte di *The Neo-Classical Urn* — ove un motivo d'obbligo della poesia romantica viene assunto in termini di ironia, ma riutilizzato crepuscolarmente, in una chiave che, negli incisi, ricorda persino Verlaine (« What pain? A turtle's nothing »). L'epigramma dedicato ad Hannah Arendt, un piccolo frammento di sei versi, ci riporta inequivocabilmente alle movenze, persino nella scelta di qualche parola, del Pound di *Maunderley*. E la scansione della chiusa della poesia da cui è tratto il titolo del libro — la quale, in quanto a struttura e alla tecnica insieme dell'osservazione dell'oggetto e dello « statement » da cui discende una sostanziale assertività moralistica, rimanda a Tate — si presenta con un'eco evidentemente yeatsiana, dello Yeats del *Easter 1919*:

*... a savage servility  
slides by on grease.*

(« ... un servilismo selvaggio / scivola innanzi ben lubrificato »). Il poeta sta parlando delle automobili gigantesche e mostruose, simbolo della disumana e livellatrice civiltà tecnologica. Tutto questo si dice non per limitare l'autonomia di Lowell o per coglierlo in contraddizione, ma per osservare che la sua poesia, anche nelle riuscite più incontestabili ancora va situata in una corrente di gusto e alla luce di esperienze definite che son quelle dell'*entre deux guerres*.

Il fatto che Lowell abbia ripreso in *For the Union Dead*, servendosi ironicamente di una intenzione celebrativa così com'è rappresentata al monumento di Boston in onore dei caduti unionisti nella guerra civile, il tema mitizzato del grande conflitto di cento anni or sono come aveva fatto in *Life Studies*, costituisce un'altra indicazione preziosa. Difatti, se il ricordo di quella guerra è entrato ormai nel bagaglio meccanico dei luoghi comuni e più che della vita attuale sembra far parte dei documenti d'archivio, Lowell ha l'impressione che esso simboleggi appropriatamente la tragedia americana nelle sue

tormentose alternative. In *Lincoln and the Gettysburg Address*, pubblicato quest'anno dalla University of Illinois Press, Lowell scriveva che il discorso di Gettysburg tenuto da Lincoln oltre un secolo fa si impone ancora oggi che « il nostro paese lotta per quattro problemi spirituali quasi insolubili: come unire l'eccellenza all'eguaglianza, come unire la libertà alla giustizia, come evitare di distruggere o di venir distrutto dalla potenza nucleare, e come completare la emancipazione degli schiavi ».

Una dichiarazione del genere puntualizza l'impegno civile di Lowell in forma più compiuta di quanto fosse sin qui accaduto, e contribuisce a dissipare l'equivoco già alimentato dallo stesso Staples quando parlava di « poesia di ribellione », per cui Lowell tenderebbe a pronunciare una condanna apocalittica — e larvamente aristocratica — del mondo contemporaneo. Eppure, anche qui Lowell si colloca nel contesto di un dibattito tra potere politico e valori dello spirito, tra « power » e « poetry », che ci riporta agli anni del « New Deal », quando per un breve periodo parve che si superasse il disagio dell'intellettuale americano, tradizionalmente mantenuto fuori dalla vita pubblica del paese quasi non avesse voce in capitolo e rivestisse una funzione decorativa — quando addirittura non veniva considerato una merce. Quell'illusione cadde e sembrò riprendersi brevemente e non senza equivoci durante la presidenza Kennedy (lo stesso Lowell mostra di considerare la politica culturale di Kennedy in chiave alquanto ambigua nell'intervista con Alvarez), ma rimane diffusa la sensazione che il divorzio pervenga, e che i grandi problemi sul tappeto, almeno nella loro dimensione ideologica o, come dice Lowell, culturale, continuino ad essere elusi. Lowell si pone la questione da letterato e nessuno potrebbe rimproverarglielo, ma da letterato che, come si vedeva prima, rifugge dal radicalismo piuttosto vocale dell'avanguardia. Posizione coerente, se si vuole, ma che lo costringe a combattere su diversi fronti. In passato — egli lo ammette — Lowell non era rimasto insensibile al fascino della cultura del Sud e alle sue istanze morali, per attardate e reazionarie che potessero sembrare; fu allora che la sua formazione puritana si arricchì

grazie al contatto indubbiamente fertile con l'ambiente sudista, con i « new critics » che avevano quali portavoce riviste meridionali, dalla *Kenyon* alla *Sewanee*, alla *Southern*. L'incontro, dopo tutto, non appariva casuale, se si pensa al ricupero del lascito puritano tentato dagli « Agrari » e dai « Fuggitivi » di Nashville in funzione anti-industriale e a difesa dei vecchi ideali americani. Ora Lowell sembra malinconicamente disincantato, e la crisi del Sud lo vede attestato nuovamente sulla roccaforte nordista che, ideologicamente, vuol dire una contropartita riformistica.

Ma, ripetiamo, Lowell parte da una posizione essenzialmente culturale, e ne abbiamo una conferma quando dice ad Alvarez: « Credo che ci siano due grandi figure simboliche che stanno alla radice delle aspirazioni della cultura americana. Una è il Lucifero di Milton e l'altra è il capitano Ahab: queste due sublimi ambizioni che sono condannate e pronte, per il loro idealismo, a far fronte a qualsiasi margine di violenza ». L'ambizione sta in una ricerca errata del bene, che, come dice ancora Lowell, spinge il melvilliano Ahab a rischiare di distruggerlo nella sua lotta frenetica contro il male, a farsi, aggiungeremmo, da Adamo-Lucifero. Alcuni anni or sono, trattando di questo che è il nodo centrale di tutta la carriera poetica di Lowell, Agostino Lombardo scriveva (in *Realismo e simbolismo*) che « una così tragica condizione umana era... per i Puritani il solo volto della realtà. Ma per Lowell, nel mondo pur così incrudelito e corrotto [al quale guarda con orrore che si mischia allo sdegno, c'è ancora una speranza; il bene, in una parola, esiste... ». Senonché Lowell [sembra pensare adesso che i confini tra bene e male stiano diventando terribilmente ed angosciosamente fragili, e chiede conto di una simile condizione a se stesso, al presente e al passato. La storia dell'America e la storia privata dei Lowell, di una famiglia, cioè, della aristocrazia senza titoli della Nuova Inghilterra, si intrecciano, si avvicinano e si respingono, senza dare mai una risposta consolante ai suoi interrogativi.

Tutto questo lo si comprendeva nei *Life Studies*, e riaffiora con energia in *For the Union Dead*. Ecco allora che il poeta si rivolge alle persone

care, alle ombre dei progenitori scomparsi cercando un dialogo che rimarrà inerte; al tempo stesso chiama in causa altre grandi ombre del passato puritano, da Jonathan Edwards a Hawthorne. *Jonathan Edwards in Western Massachusetts* è probabilmente la poesia più caratteristica del libro, e contiene un tentativo di colloquio con chi espresse meglio di ogni altro un momento profondo di crisi nella vita del puritanesimo americano:

*Hope lives in doubt.  
Faith is trying to do without  
faith...*

(« La speranza vive nel dubbio / La fede sta tentando di far senza / la fede... »). Edwards si sforzò di conciliare fede e scienza al culmine della predicazione razionalistica dell'illuminismo, e se Lowell si rende conto che la distanza tra lui e il vecchio ministro puritano diviene ormai incolmabile (« Muoviamo in cerchi diversi... ») pure la loro angoscia ha molto in comune; sta quasi a simboleggiarlo l'utilizzazione di passi di Edwards compresi nella poesia. Similmente, la contemplazione degli oggetti, della natura nei suoi dati più insignificanti, cui Edwards dedicò tanta parte delle sue ricerche di studioso e che Lowell vede come carattere peculiare anche di Hawthorne, non consente di risalire ai principi primi se non delusi e insoddisfatti:

*The disturbed eyes rise,  
furtive, foiled, dissatisfied,  
from meditation on the true  
and insignificant.*

(« L'occhio turbato si solleva, / furtivo, deluso, insoddisfatto / dalla meditazione sul vero / e l'insignificante »).

Lowell, come Edwards, ha percorso dunque un itinerario interiore che « comincia con la saggezza e si spegne nel dubbio » (« beginning in wisdom, dying in doubt »); la vecchia nozione puritana del nuovo Eden, dell'uomo rigenerato e missionario, conosce così il suo estremo scacco. Parallelamente, il turbamento di Lowell si accre-

sce per la condizione ipertrofica che contraddistingue l'io dell'artista. È il pericolo (citiamo ancora dall'intervista con Alvarez) della « monotonia del sublime », per cui « l'esistenza dell'artista diviene la sua arte. Egli vi rinasce, e difficilmente esiste senza di essa ». Ma anche questa è una nozione puritana: si pensi al protagonista dell'hawthorniano *Artist of the Beautiful*, il quale, proprio per le incomprensioni e le limitazioni nei suoi confronti della comunità in cui è chiamato a vivere, finisce per identificare i fini con i mezzi e per costruirsi un universo egocentrico che confina con la follia.

Cinquant'anni or sono, qui si era consumata la sconfitta di Henry Adams, l'origine del suo senso di fallimento, il suo scetticismo verso un paese nel quale, proprio come dice Lowell, eguaglianza ed eccellenza non possono coincidere. La speranza di una riconciliazione (la riconciliazione che vale come catarsi per *Adamo ed Eva* nel Paradiso Perduto, o per l'Ismaele di *Moby Dick*) si va attenuando e si perde nel passato. Di qui la persuasività e la sorvegliata coerenza dell'immagine della poesia-titolo di *For the Union Dead*: la progressiva identificazione, cioè, tra il monumento ai caduti unionisti e gli spettrali abitatori dell'acquario posto a poca distanza, per cui a un dato punto l'eroe, il colonnello Shaw, cavalca su una bolla d'acqua. Ed è significativo che l'ultimo Lowell ripudi definitivamente le immagini aspre per soffermarsi anch'egli sulla contemplazione dell'insignificante: il televisore, le automobili che si susseguono in Boylston Street, nel cuore di Boston. I suoi caduti nordisti si specchiano nel reduce sudista di Tate, il soldato — Enea che osserva la cupola illuminata del Campidoglio a Washington e si domanda, dopo la sconfitta e la distruzione, perché la nuova nazione sia stata fondata — quella che vale ora per lui piuttosto come una nuova Troia. La dimensione esistenziale, che è in sé sgretolata e spesso gratuita, si sostituisce alla dimensione mitica e tende quasi a svuotarla o a metterla in dubbio.

Il linguaggio più diretto, meno intricato, non ha peraltro perduto in allusività e in inventività; conserva quella straordinaria gravidanza, quella

molteplicità e complessità semantica che è stata sempre il dono naturale (anche se così calcolata e costruita) della poesia di Lowell. Ma qui sta anche il suo limite, giacché il miracolo di una grande stagione poetica americana non si può proseguire all'infinito senza sfociare nella monotonia e nella ripetizione. Da Lowell si attende sempre il capolavoro; la novità di *Life Studies*, la rivelazione, come aveva osservato Richard Wilbur, di un approccio più diretto e « biologico » all'uomo e all'oggetto, faceva presagire un rinnovamento forse risolutivo. *For the Union Dead*, invece, ripropone i termini di un discorso all'interno di una poetica

che conoscevamo. Forse, con la notevole *Skunk Hour* di *Life Studies*, Lowell aveva già toccato il vertice della sua seconda maniera; anche là, comunque, eravamo alla eccellente, non alla grande poesia. L'elegiaco Lowell di *For the Union Dead*, con la sua partecipazione e le sue inquietudini, con la sua maestria di artefice maturo, ci conferma nella convinzione che in lui va ancora cercato il poeta di maggior talento negli Stati Uniti oggi, ma ci rammenta anche, ad ogni passo, i limiti precisi del territorio nel quale opera; ed è un territorio nel quale non ci aspettiamo di conoscere l'emozione di nuove scoperte.

CLAUDIO GORLIER

## ARTI FIGURATIVE

### Una mostra di nuovi astrattisti americani a Torino

Se gli elementi di novità della pop-art appaiono evidenti e non hanno bisogno di ulteriori delucidazioni, gli elementi di novità della astrazione americana richiedono che se ne parli in modo più approfondito. Per questo, la mostra alla Galleria Notizie di Torino appare quanto mai opportuna per riaprire un discorso iniziato alla Biennale di Venezia sul quale la critica italiana non sembra essersi impegnata quanto l'importanza del fenomeno avrebbe richiesto. In effetti, per capire la novità di questa astrazione, occorre rifarsi a un confronto con ciò che ha rappresentato l'astrazione classica e geometrica di Mondrian.

Quando Mondrian ha elaborato tutto un sistema di strutture plastiche indipendenti dalle apparenze della realtà, ha giustificato questo suo atteggiamento con l'esigenza di manifestare entro uno schema visivo l'essenza stessa razionale del pensiero contrapposta all'irrazionalità dei fenomeni della natura. A questo Mondrian era spinto dalla necessità di eliminare l'esperienza del tragico e del caotico dalla vita degli uomini i quali, una volta in grado di far fronte tecnicamente al predominio della natura sulla civiltà, si trovavano

finalmente in grado di sviluppare una vita ideale fatta di controllo e di ragione. Sorretto da una visione del mondo in cui avevano larga parte dottrine filosofiche di « atarassia », di eliminazione del dolore in quanto connesso all'apparenza e non alla sostanza della realtà, Mondrian ha concepito i suoi quadri come equivalenza di un ideale ascetico, di non contaminazione con l'esperienza delle passioni, di rifiuto a considerare l'intrico individuale come tramite di un qualsivoglia valore. La spiritualità viene così enucleata come zona a sé stante all'interno della quale l'uomo, sottraendosi alla inflessibile legge dei contrari che in natura fa trapassare senza possibilità di soluzione dalla gioia al dolore e dalla vita alla morte, raggiunge la serenità, quella particolare condizione dello spirito libero che è l'assenza del dolore. Per questo nella sua opera hanno una parte così prevalente le definizioni plastiche, la supremazia finale delle rette e degli angoli su tutti gli altri elementi compositivi mentre il colore, completamente desensualizzato, appare solo come mezzo per differenziare le varie campiture stabilite in precedenza come significato ideale del quadro. Per questo i suoi dipinti danno così forte l'impressione di contrapporsi alla realtà come qualcosa che non

entra a patti con la vita sensibile, che manifesta un puro stato dell'essere.

È evidente che, per chi ha visto il padiglione americano all'ultima Biennale di Venezia, non si è trattato di avvertire la differenza tra pop-art e nuova astrazione in termini di accettazione dei fenomeni della vita da un lato e di rifiuto di quei fenomeni dall'altro. Se la pop-art dava l'impressione di un'arte immersa nella vita al punto da identificarsi con essa, la nuova astrazione non appariva come un rifiuto basato sull'ideologia o come una discriminazione dettata da motivi intellettualistici. Sia nell'opera di Morris Louis che in quella di Kenneth Noland si avvertiva piuttosto un atteggiamento metodico di filtraggio e di soppesamento degli stimoli della realtà a cui l'uomo moderno è sottoposto, senza nessun preconcetto. In effetti, questi artisti, per lungo tempo accomunati da una specie di sodalizio di intenti e di esperimenti, provengono da un'esperienza di tachisme (sulla via indicata da Pollock) e solo lentamente si sono trovati a indirizzare e strutturare le libere colate di colore liquido entro degli schemi sempre più semplificati fino a diventare geometrici. L'importanza delle loro strutture, dunque, appare in realzione con un bisogno di coordinare l'esperienza immediata che si manifesta nella funzione prevalente svolta dal colore, sul quale non pesano come costrizioni precostituite, ma al quale, al contrario, aprono una spazialità nuova che lo esalta. Liberato dal groviglio dei gesti convulsi propri di un Pollock, il colore acquista nelle stesure larghe e regolari, dai bordi nitidi, un valore di immediatezza e di speculazione insieme che si manifesta nella sua qualità timbrica. Occorre comprendere bene in che senso si parla di immediatezza e di speculazione, poiché in astratto i due termini possono apparire antitetici. Ma l'esperienza dell'uomo è fatta per conciliare i dualismi della mente entro una totalità vitale.

L'esigenza a cui rispondono questi nuovi astrattisti americani è pur sempre l'esigenza mondriana di «atarassia», di sospensione dell'esperienza umana dal dolore, ma non come un ritrarsi fuori dell'arena, ma come un *modificare se stessi*

in modo che l'apprendimento della realtà, nella sua indiscriminata concretezza, si realizzi come apprendimento non angoscioso. In effetti, questi artisti riconfermano il valore esistenziale trovato dagli espressionisti astratti come valore inerente al gesto umano, solo che invece di esporsi ai traumi e alle lacerazioni del vivere puramente e semplicemente nel flusso dell'esistenza, si affidano a un metodo di vita come a un dato speculativo immanente all'esperienza stessa. Questo metodo non è altro che la quotidiana perseveranza di adattamento e di comprensione che l'artista compie attraverso il controllo della sua opera. Come se, dopo che l'occidente aveva accettato l'influenza delle formulazioni teoriche delle religioni orientali, l'America avesse sentito più rispondente ai suoi bisogni i suggerimenti di saggezza metodicamente e concretamente conquistata quali si possono ricavare dalle tecniche di vita che quelle religioni hanno sviluppato nel loro aspetto pratico. A questo si aggiungono i frutti di una consapevolezza individuale che a ragione è stata chiamata post-freudiana e che si manifesta soprattutto in un nuovo atteggiamento critico assunto nei confronti dei processi psichici della sublimazione.

## Mostre in primavera a Parigi

È opinione comune che quest'anno la stagione delle mostre parigine abbia offerto i segni più che manifesti della ormai nota parabola discendente di quell'Ecole de Paris che nell'arte moderna ha avuto così a lungo l'egemonia nell'elaborazione di un linguaggio pittorico. Una stupenda mostra di Wols, alla Galleria Iolas, composta di preziosi quadri ad olio, permette di avere come termine di paragone uno degli ultimi esempi — Wols è morto nel '51 — di cosa poteva ancora voler dire, negli anni intorno alla seconda guerra, per un artista tedesco di formazione romantica, avvicinarsi alla scioltezza e alla concretezza del tessuto pittorico francese quale «si era venuto costituendo attraverso un secolo di rivoluzioni da Courbet agli Impressionisti, dai cubisti ai fauves ai surrealisti. Ma tutto quell'universo fatto di la-

vorio introspettivo alla ricerca di un riscontro di sé nell'armonia della natura, tutta quella distillazione di qualità pittoriche per fondare un bello naturale che fosse la rivelazione della spiritualità stessa dell'esistere, come possono essere condotte avanti senza traumi in una civiltà già configurata, per dato di fatto, industriale, meccanica, pubblicitaria e di consumo? All'artista d'avanguardia si richiedono oggi nuove doti di mediazione e non all'interno di un'alternativa, ormai impossibile, quanto all'interno di un processo scientifico e tecnico che si rivela inevitabile nelle sue ripercussioni. Parigi così strutturata, e come modi di vita e come cultura, così farcita, stagionata, aristocratica, così antiamericana, finisce per essere il meno agile, tra i centri europei, ad assolvere quella mediazione che si diceva tra la brutalità e l'artificialità della produzione industriale e l'uomo ansioso di scoprirne quei valori che solo l'arte può rivelare. Non è azzardato immaginare che un centro come Londra potrà svolgere un ruolo importante in questo senso. Il tentativo di costruirsi dei Maestri con cui rinsaldare il patrimonio nazionale della cultura e degli artisti, sembra essere all'origine della mostra davvero enorme per quantità di materiale, ma non altrettanto probante sul piano poetico, allestita dal Museo d'Arte moderna di Parigi ad André Masson. Personalità rilevante sul piano della cultura e dell'elaborazione delle idee, appare invece nella produzione pittorica sminuita da una fiducia razionalistica che crea un diaframma proprio all'immediatezza dell'espressione automatica, che dovrebbe annoverarsi tra le anticipazioni europee di Masson nel quarto decennio del secolo. Il confronto, che immediatamente si pone, con Henri Michaux poeta e pittore, anch'egli presente al Museo d'Arte moderna con una mostra di gran lunga minore come dovizia di allestimento, ma infinitamente superiore come qualità di atteggiamento e perciò di risultato poetico, mette in evidenza come, sulla via aperta dal surrealismo si dovesse giungere, per amore di verità, a quelle esperienze di ridicolizzazione dei processi mentali, da un lato, e di percezione dell'infinito terrificante e metamorfico dall'altro, che avvicinano

l'opera di Michaux a quella dei popoli primitivi. L'adozione di droghe allucinogene come la mescalina e l'acido lisergico non sono da parte di Michaux un avvenimento casuale, ma gli attrezzi attraverso i quali questo esploratore dei fenomeni psichici può giungere ai limiti più inconsueti di una ricerca che esclude anche il conforto del possesso di sé. Al confronto Masson sembra aver giocato sul velluto accademico e il paesaggio dell'anima che ne risulta ha la ristrettezza e la familiarità di un'angolazione sulle nostre abitudini culturali.

Una mostra che ricorda da vicino gli intendimenti della nostra Quadriennale è quella che sotto il titolo di « Comparaisons » riunisce tutto ciò che in questo momento si sta facendo nelle migliaia di atelier di Parigi e dintorni. L'esito è sconcertante. Per pittura qui s'intende ancora una specie di figurazione naturalistica piena di grossolanità: le riviste d'arte francesi più qualificate si sono espresse senza mezzi termini su iniziative come questa che veramente offrono un panorama catastrofico di confusione e di arretratezza. I fatti nuovi, che denotano una certa coscienza almeno culturale sono da riferirsi a un ironico pop-art francese che spicca con una piacevole pulizia di mezzi impiegati, in tutto quel ciarpame di falso pittoricismo. Una mostra di giovani a indirizzo pop era esposta al cinema Ranelagh (durante una quindicina di giorni in cui venivano proiettati esclusivamente films di Jean-Luc Godard) mista ad opere di illustri precursori come De Chirico, Magritte, Picabia, Duchamps, e alcuni pop americani. Seppure caratterizzati da timidezza e senza rivelare personalità di speciale riguardo la mostra manifestava una certa vitalità. Il confronto con i veri pop americani che a Parigi fanno capo alla galleria di Ileana Sonnabend (ex moglie di quel Leo Castelli che a New York ha lanciato il movimento) è ancora molto duro a sostenere. E, qualunque opinione personale si possa nutrire nei confronti di un orientamento pop nelle arti, non c'è dubbio che questo indirizzo non appare scalfito da quello che si fa in Francia né come antagonisti, né come consoci.

L'unica Galleria che esponeva artisti europei

su posizioni valide e di tradizione europea era quella di un'altra donna, Denise René con una collettiva dal titolo «Mouvement», ossia arte gestaltica e cinetica con, a precursori, Vasarely, Lohse e Schoeffer. La mostra comprendeva le opere di quegli artisti che, eredi dell'astrattismo geometrico e costruttivista, oggi lo volgono più consapevolmente e direttamente a interpretare e riprodurre fenomeni della fisiologia della percezione. Essi fanno della pura esperienza visiva un'esperienza comunicativa e vitale. Lo scopo è di produrre una sensazione talmente ambigua, mobile, inafferrabile, otticamente illusionistica che lo spettatore la riceva come un fatto quasi tangibile e avverta i meccanismi sensoriali che gli vengono in tal modo azionati. Egli si trova spinto ad analizzare questi meccanismi attraverso i quali opera il suo processo visivo e ad afferrare molte cose sul come e sul perché egli risponde in modo determinato a un'opera determinata. In altre parole, si cerca di porre lo spettatore entro un ruolo attivo anche per il fatto che le opere spesso sono dotate di movimento sia per una semplice illusione ottica connessa o no al movimento dello spettatore, sia attraverso speciali congegni motori. La Galleria di Denise René che da molti anni sia pure nell'imperversare delle mode più diverse, è sempre rimasta fedele ai suoi artisti e al suo indirizzo, ha avuto adesso la soddisfazione davvero impagabile di vedere questo orientamento accolto con tutti gli onori al Museo d'Arte Moderna di New York con una mostra dal titolo «L'occhio che risponde»; accresciuto di larghe partecipazioni da parte dei giovani americani, esso è oggi considerato come l'alternativa non francese, ma *europea* alla pop-art con l'appellativo di op-art: arte ottica. Alla mostra partecipavano vari artisti italiani come Castellani, Mari, Getulio, Costa. E a conclusione diremo che una fortunata coincidenza ha fatto sì che nel mese di marzo a Parigi fossero in atto tre mostre personali di artisti italiani. Fontana, Carla Accardi e Castellani.

E, sia detto con obiettività e senza sospetto

di sciovinismo, le mostre migliori per qualità, indirizzo, coerenza di lavoro e attualità — non improvvisata ma, appunto, anticipatrice — di quelle che si potevano vedere percorrendo pazientemente una a una le Gallerie di Parigi.

## Il contributo russo alle avanguardie plastiche

In giugno le Gallerie d'arte allestiscono l'ultima mostra della stagione, quasi sempre una collettiva, preparandosi all'interruzione dell'estate, così viene spontaneo in questo periodo fare una specie di bilancio. Mi accorgo subito che almeno una mostra organizzata da una Galleria privata, «La Galleria del Levante» di Milano e di Roma, andava recensita come un'impresa culturale veramente andata a segno. E dal momento che mi trovo la trasmissione di giugno libera da impegni più pressanti, accennerò alla mostra suddetta che s'intitola «Il contributo russo alle avanguardie plastiche». Il valore particolare dell'esposizione, oltre alla rarità delle opere raccolte, frutto di una paziente ricerca all'interno di quel capitolo smembrato e disperso dell'arte moderna che è appunto l'avanguardia russa, risiede soprattutto nel lavoro di ricostruzione degli avvenimenti e del loro sviluppo. In sostanza, parte fondamentale della mostra è il catalogo che contiene un capitolo sul contributo russo alle avanguardie plastiche, un regesto generale dell'avanguardia plastica russa e del suo clima, un elenco di note biografiche ragionate degli artisti espositori. Il tutto ad opera dello studioso Carlo Belloli il quale viene così a rivelarsi un esperto prezioso sull'argomento. Accanirsi, come è stato fatto, su qualche svista o confusione di nomi marginali, sembra assolutamente sproporzionato. Il materiale raccolto e coordinato dal Belloli è tale che non resta che essergliene grati. Esso serve inoltre a smentire l'opinione purtroppo assai diffusa anche fra i critici d'arte che l'avanguardia

rusa fu un'esplosione creativa ai margini della grande avanguardia europea da cui prese tutto senza restituire in eguale misura.

Mi sembra che Belloli abbia messo molto bene in evidenza quale fu la caratteristica complessiva della risposta russa alle sollecitazioni cubiste e futuriste: mentre in Europa artisti come Picasso, Boccioni, Balla giù giù fino a Depero applicarono in modo sperimentale e polemico alcune delle loro intuizioni più innovatrici e in particolare il problema della quarta dimensione, quella temporale, di cui il movimento doveva essere la rappresentazione, artisti come Tatlin, Gabo, Rodchenko o Baranov-Rossiné cercarono di affrontare direttamente un rapporto di spazio-tempo-movimento come una nuova grammatica da elaborare in vista di una nuova espressività. Già nel 1913 a Pietroburgo, specialmente intorno a Malevich, si creano le condizioni per parlare di una plasticità assolutamente autonoma e libera degli accorgimenti collegati, nei cubisti e nei futuristi, alla presenza degli oggetti.

Un particolare contributo viene portato da un gruppo di giovani artiste che tra il '14 e il '17 si applicheranno a problemi di costruttivismo, di esperimenti ottico-strutturali e cinetico-visuali: esse sono la Rosanova, la Exter, la Popova e la Udaltzova. Nomi poco noti e che tuttavia sarebbe ingiusto trascurare poiché costituiscono uno dei rari esempi in cui condizioni sociali di apertura e di parità hanno permesso alle donne di intervenire nel vivo della creazione artistica con risultati sorprendenti.

Un capitolo particolarmente interessante riguarda l'emigrazione delle idee russe attraverso l'itinerario tedesco. Il caso di un artista come Lissitzky è particolarmente significativo. Oggi tutti riconoscono l'importanza di una personalità come quella di Schwitters, ma non è abbastanza nota l'influenza che su di lui esercitò Lissitzky con i suoi spazi «prounisti», costruzioni afunzionali da spazi immaginari che anticipano di quasi un decennio i «merzbau» di Schwitters, ossia quegli agglomerati di oggetti e di elementi plastici con cui l'artista tedesco nel '32 aveva

invaso e letteralmente occluso lo spazio del suo studio di Hannover. E sarà proprio ad Hannover che Moholy-Nagy tra il '20 e il '22 avrà da Lissitzky i primi suggerimenti di un'arte completamente libera di costruirsi plasticamente.

Un altro artista quasi sconosciuto è Rodchenko, eppure alla sua attività tra il '14 e il '22 Belloli riconduce il successivo concretismo di van Doesburg e Vantongerloo, così come in un suo scritto del '17 riconosce lo spirito di quello che sarà il metodo didattico della Bauhaus tedesca del '19. In effetti una delle conclusioni più proficue di Belloli riguarda proprio la Bauhaus di Weimar e di Dessau fondata dall'architetto tedesco Walter Gropius. In effetti il programma della Bauhaus statale di Weimar redatto e pubblicato da Gropius nel '19, dice Belloli «è ricco di nuova e feconda poetica ma là dove egli elenca le discipline degli studi, i tipi e i caratteri dei corsi fondamentali e complementari della nuova scuola non si rilevano ancora sostanziali differenze... da qualsiasi altro istituto tedesco di arti applicate e industriali in quell'epoca». Risulta così che il nuovo metodo didattico della Bauhaus si definisce «organicamente» solo nel '23 «a diretto contatto con le proposte e i piani che Kandinsky vi aveva introdotto nel '22 subito dopo il suo arrivo a Weimar». Con questo contributo di Kandinsky coincide anche l'adozione alla Bauhaus del metodo degli insegnamenti di Malevich ai «Laboratori superiori tecnico-artistici» di Mosca, alla «scuola d'arte» di Witebsk e infine all'«Istituto per la cultura artistica» di Pietrogrado. In tal modo veniamo a scoprire nelle suddette istituzioni russe degli antecedenti di grande rilievo alla famosa Bauhaus tedesca che nella mente di tutti viene considerata il principio e la fine, per così dire, di una didattica delle moderne arti plastiche. La citazione dei testi didattici, con relativa data di pubblicazione, conferma certe priorità. Mentre il numero degli artisti russi portatori dell'avanguardia post cubo-futurista in Europa viene ad assumere un'entità più che considerevole.

CARLA LONZI

# TEATRO

## La governante

Tenuta lontano dalle scene drammatiche per lunghi anni a causa della censura, *La governante* di Vitaliano Brancati viene rappresentata, tredici anni dopo che venne scritta e pubblicata, come appendice di un pamphlet contro la censura. Ed è opera nobile, chiara nella tessitura narrativa, densa di quell'umoroso sapore, acre e disperato che Brancati si portava appresso dalla Sicilia, ed aveva espresso in opere come *Il bell'Antonio* o *Paolo il caldo*.

A teatro, Brancati pareva procedere solo per tentativi; *Raffaele* era ironico, sottile in certi tratti ma sostanzialmente mancava di un mordente preciso, era piuttosto una vacanza tra la sceneggiatura e l'abbozzo. *La governante*, invece, scava nei personaggi, muove dentro i caratteri con una forza convinta, con una lenta costruzione ellittica, sino a riversare, fuori dalle maglie della convenzione, una realtà precisa, perfettamente conclusa nella tradizione di una drammaturgia esemplare.

Brancati continua il discorso sulla Sicilia, indagando nel costume ma anche nell'anima con divagante eleganza, ma anche con intelligenza e sensibilità. Non è più il solo tema della gelosia, che già aveva disperato Leopoldo Platania, l'anziano protagonista della commedia, allorché lasciò la nativa Caltanissetta per impiantarsi a Roma, ma è la mentalità precisa, testarda, piena di malinconiche riflessioni che conduce avanti un personaggio dalla tempratura amara, dalla rassegnazione aristocratica e contadina, che si adatta e resiste.

Brancati ha fissato una società esatta, siciliana nel dolore, negli impulsi, nelle scoperte, stimolandola a conversare, impietosamente dei difetti che la irretiscono.

La commedia è ambientata a Roma, ai giorni nostri, nella casa agiata di questo signor Platania, aristocratico quanto basta, sopravvissuto nelle abitudini e compatito dallo stesso figlio, ancora preso dalle maglie di un ottuso gallismo, e dalla nuora, moderna, superficiale, salottiera. La società romana

irrompe nella sua casa lasciandolo estraneo, impenetrabile, in quella zona più riposta di una mentalità riservata. Caterina Leher, la governante francese dei due nipotini, è come una finestra più composta e razionale che inaspettatamente gli si apre sul mondo; è il contrario di una Francia sempre pensata come sinonimo di vizio e di astruse licenze, che viene a confermare un suo antico ideale di riserbo casalingo. Proprio la governante straniera, con la sua composta maniera di atteggiarsi, gli risveglia un mondo più quieto, ordinato. L'altra piccola zona di luce, che gli ricorda la terra, la vita in campagna, gli ozi lontani, gli proviene dalla servetta Jana, selvaggia e contraria ad ogni inurbamento.

Eppure sarà proprio dalla governante e dalla servetta, prima, che Leopoldo Platania avrà le più cocenti delusioni; che avvertirà disperatamente il riflesso dell'essere e dell'apparire, l'inspiegabile rottura di un equilibrio che, retto su convenzioni e luoghi comuni, non regge alle improvvise rivelazioni. Forse Jana con quel suo acerbo e irreflessivo modo di comportarsi nei confronti della « signorina » governante, nasconde tendenze particolari? Se è così, se son vere le accuse mosse da Caterina Leher, Jana deve andare via, deve subito ritornare nel suo paese in Sicilia a smaltire la colpa assurda in una condanna totale che non ammette discussioni. Ma anche questa realtà non è stabile, e non tarda molto a rivoltarglisi nuovamente impreveduta e crudele. La governante è la *sventurata*. Proprio lei con quell'aria compunta, perbene sconvolgerà l'ordine raggiunto e mostrerà la fragilità estrema di una realtà in continuo movimento.

Vitaliano Brancati riprende il dilemma pirandelliano, nella luce di una tradizione razionalistica. Tra realtà e apparenza c'è un legame preciso, dialettico, complementare. Caterina — nonostante tutto — aiuta a capire e ad accettare la realtà degli altri.

La struttura della commedia è precisa; ogni personaggio riflette una porzione del mondo, ha una sua evidente connessione con i fatti, una sua ideologia. La governante coltiva dentro di sé l'acuto

piacere del rimorso; vuole dilatare questo doloroso richiamo ad una condizione che la esaspera sino al suicidio, quando apprende la morte di Jana, che lei stessa ha provocato; Platania che conservava gelosamente una sua visione del mondo, sino a non desiderare di comunicare, quando avrà accettato la comprensione per gli altri rimane, sconvolto, testimone di una condizione che non può comprendere; il figlio, la nuora e lo scrittore rappresentano una condizione più fluida, con punte di caricatura (nello scrittore) evidenti in cui si riflette certa società romana.

Da questa nitidezza espressiva, deriva la estrema efficacia drammatica, il sapore letterario di ogni parola, la netta scelta di ogni situazione. *La governante* di Brancati è certamente la più bella commedia italiana di questi anni, un'opera acuta, corposa, asciutta, stilisticamente unitaria. Il regista Patroni Griffi, si è limitato a portarla in scena, delineando uno sfondo sottile, chiaro, senza conseguenze drammatiche, per lasciarla respirare efficacemente. Precisa la scelta degli interpreti; Gianrico Tedeschi, misurato, controllato, impagabile Leopoldo Platania, chiuso nella sua solitaria convivenza con un mondo che gli è restato estraneo; Anna Proclemer dolente, composta Caterina che si svolge compiuta in tutto l'arco drammatico dell'azione.

### *I due gemelli veneziani*

Il tema plautino dei due fratelli gemelli (Mene-cmi), lo troviamo riproposto in tutto l'arco dello spettacolo teatrale, in mille variazioni; ma ne *I due gemelli veneziani*, nonostante le comiche invenzioni di molti « soggetti », presi a prestito dalla tradizione della « Commedia dell'Arte », il pretesto si rinnova davvero e l'opera diviene, nella cornice spensierata del '700, anche crudele, nella rivolta libertina, più intuita che anticipata, dal Goldoni. Asprezza desueta, nell'imprevisto morire di questo Zannetto, gemello balordo del più disinvolto e scherzoso Tonino, per cui all'incontro tradizionale dei due gemelli, che immancabilmente suggellava in abbraccio la catena degli equivoci, si sostituisce un amaro rimpianto; crudeltà in fondo libertina

nello sfiorato incesto tra Tonino e Rosaura, ma, soprattutto, nella occasione di morte dello stesso Zannetto, convinto, con perfidia, dal rivale Pancrazio, a bere una pozione avvelenata per difendersi dagli stimoli delle donne e rassegnarsi, così, alla solitudine.

Un'opera giovanile (1747), ricca di aperture, di spunti, di « improvvisi », suggeriti dalla cronaca quotidiana che dava all'attore prediletto del Goldoni, Cesare d'Arbes (famoso Pantalone) l'opportunità di inserirsi in un contesto critico con il pubblico; ma tessuta con rigore moderno nelle nervature di questi personaggi tratti dalla tradizione e qui assunti quale occasione di scontri nella dialettica della stessa società veneziana.

L'incontro con il Bargello e le aspre congetture di Pancrazio sul matrimonio e sulla società femminile, gettano una luce precisa su quell'età di intrighi, di amori e di lucide argomentazioni. La morte di Zannetto, descritta nei particolari minuti di un avvelenamento, intessuta di ironia e di osservazioni comiche, risolve freddamente il dramma scenico, ma, nell'amaro rimpianto, il fratello che resta tempera la sua urtante gaiezza nella lenta riflessione dell'altro.

Goldoni nel tracciare nelle *Memorie* l'indicazione dei due caratteri dei gemelli, scriveva: « Il primo era allegro e brillante e piacevole, l'altro grossolano e senza garbo ». Ma aveva ben chiaro che i due tratti spesso si confondono in un uomo solo e gli aspetti divengono complementari.

Il tema della doppia personalità lo ritroveremo sovente nella moderna drammaturgia, e questo spiega l'interesse per un testo come *I due gemelli veneziani* del regista Luigi Squarzina che nelle « note di regia » scrive: « Certo è che Goldoni è uno dei primi (se non il primo) a eliminare il riconoscimento finale con l'abbraccio dei due gemelli senza ricorrere all'espedito di farne partire uno; ne fa morire uno, con tale leggerezza di tocco da strappare a Eugenio Levi l'affermazione che il poeta era stato capace di far sorridere la morte, ottenendo così un'unica presenza fisica con la coscienza però di entrambi i caratteri... ».

Avesse, il Goldoni, usato dell'espedito solo per divertire il suo pubblico (e il successo anche allora

fu grande), per una valutazione critica non ha poi grande importanza; certo è che dopo la morte di Zannetto subentra nella scena, tra gli attori, una tale struggente malinconia che lo stesso Tonino assomma alle sue impertinenti virtù una più meditata riflessione, una tristezza più consapevole. Questo distrugge l'elementare contrapposizione di cui scriveva Goldoni, e giustifica l'interpretazione « lunare » quasi romantica suggerita talora da Alberto Lionello al suo Zannetto « baggeo e balordo », ma soprattutto malinconico e amaro per la sua solitudine, per non riuscire a stabilire con la gente (e soprattutto con le donne di cui apprezza le grazie) quei rapporti civili di colleganza.

La regia di Squarzina è intelligente. Quello che era servito troppo spesso da pretesto per un semplice gioco di intrighi (lo spettacolo era stato, ricordiamolo, il cavallo di battaglia di Antonio Gandusio), diviene occasione per darci uno spaccato abbastanza verosimile della società di allora, e al tempo stesso per restituire Goldoni al suo pubblico, divertendolo in una comunicabilità improvvisa. Lionello ha tratto dalle suggerite improvvisazioni, elementi per riproporre una serie di « soggetti » ormai classici della Commedia dell'Arte, pur mantenendo in un rigore espressivo la doppia parte, coerentemente incisiva.

### *Il berretto a sonagli*

Volta in edizione napoletana, la commedia di Pirandello *Il berretto a sonagli* ha un rilievo ormai classico, costituisce, nel repertorio di Eduardo De Filippo, una prova di attore, che si affina sempre di più nella resa, in tutte le sfumature aderenti al ritratto realistico, di questo immaginoso signor Ciampa, che teorizza il diritto al segreto della propria intimità, sino alle estreme lucide conseguenze.

L'ambiente di provincia acquista una evidenza particolare e la « risciacquatura » partenopea, non addolcisce, di certo, la aspra e razionale logica pirandelliana.

Serrata in dialoghi precisi e scoperti, la commedia procede aggirandosi attorno a pochi fatti, evocando situazioni e caratteri come in una lunga spirale,

sino al colpo di scena finale, che ristabilisce il gioco della realtà-apparenza, come contributo pagato al patimento, al dolore, all'umiliazione, per ricostruire il tessuto di una ipocrisia, sinonimo di civile convivenza.

Ciampa, marito ingannato, tiene il segreto della sua intimità chiuso agli occhi indiscreti e vive di questa sua umiliazione senza che nulla trapeli fuori di casa. La vita scorre come frutto di pazienti compromessi, tessuti uno sull'altro, sapientemente, a salvaguardare una falsa felicità coniugale, conquistata a prezzo di spartire la moglie con il capo-ufficio. Quando la moglie del capo-ufficio, scoperta la tresca, passa all'azione e denuncia la cosa, Ciampa, ricostruirà il suo segreto facendola dichiarare pazza; solo ai pazzi è concesso gridare la verità, a tutto il paese.

Il motivo farsesco che ha spinto, oltre trent'anni fa, Eduardo a inserire nel suo repertorio, prevalentemente comico, il testo di Pirandello, rivela tanta di quella umanità da far riflettere. Ciampa riscatta tutti i personaggi *cocu* del teatro *pochadistico*, tutti i mariti ingannati, anche consapevolmente, rendendone umani i dolori, i sacrifici, i patimenti. « E che può saper lei, signora, perché uno, tante volte, ruba, perché uno, tante volte, ammazza, perché uno, tante volte, poniamo, brutto, vecchio, povero, per l'amore di una donna che gli tiene stretto il cuore come in una morsa, ma che intanto non gli fa dire: "ahi!" che subito glielo spegne in bocca con un bacio, per cui questo povero vecchio si strugge e s'ubriaca; che può saper lei, signora, con qual doglia in corpo, con quale supplizio questo vecchio può sottomettersi, fino al punto di spartirsi l'amore di quella donna con un altro uomo, ricco, giovane, bello, specialmente se poi questa donna gli dà la soddisfazione che il padrone è lui e che le cose son fatte in modo che nessuno se ne potrà accorgere? (...). È come una piaga, questa, signora; una piaga vergognosa, nascosta ».

La giustificazione di una finzione, di una esistenza nascosta nelle piaghe più crude, fino alla invenzione di una realtà di comodo con la quale andare a testa alta nel mondo, fuori dalla propria casa, dove la sofferenza, l'umiliazione sono la regola, crea la dignità dell'uomo.

Pirandello trasferisce la dialettica nell'intimità stessa, scava nella natura dei sentimenti portando alla superficie tutti i sedimenti che la civile convivenza ha accumulato, nel tentativo di soffocare gli impulsi.

Come ha scritto Mauriac: « Pirandello è stato il primo a portare sulla scena le nuove scoperte di Freud e di Jung sulla persona umana »; ma il suo linguaggio è stato sempre un linguaggio estremamente teso all'azione drammatica, denso di significati esplicitamente teatrali. Ciampa, lo si avverte subito dalle prime battute, non è un personaggio « filosofico » è piuttosto il classico personaggio di provincia, che ha le sue strane teorie che gli fioriscono da una verbosità tipica meridionale. La teoria delle tre corde (la seria, la civile e la pazza) e il gioco del pupo che ciascun uomo si costruisce nell'intimità, hanno il rilievo di una invenzione scenica, traducono in maniera esemplare questa necessità dell'autore di disporre di strumenti precisi, regolati in maniera perfetta, nell'ampio gioco scenico. Le repressioni, le ingiustizie, tutto quello che l'uomo deve sopportare per vivere, accorcia la nostra esistenza. « Sono i bocconi amari, che infradiciano lo stomaco; altrimenti la vita sarebbe fatta per durare almeno duecento anni ».

Eduardo ha preso molto da Pirandello. Il suo

teatro « drammatico » fa leva attorno a personaggi umiliati, a questa vita che si pone tra luce e ombra, con forza e disperazione, con amore e rassegnazione. Ciampa con la sua beffarda ironia, con il suo dolore profondo, con la rabbia nascosta, gli è restato accanto; e lo ha aiutato a capire « questo sdoppiamento dell'uomo in quanto intimità e in quanto termine di relazione sociale » (Gramsci).

Come attore lo ha assorbito in maniera perfetta: sue sono le voci, le pause, le riflessioni. Suoi sono i ragionamenti al limite della verità e della follia, la confessione e la vendetta che, con l'accusa della pazzia, impone il silenzio alla sua accusatrice.

Assieme ad Eduardo — nella parte della signora Beatrice — ha recitato magnificamente Regina Bianchi, in un esempio equilibrato di teatro naturalista; un personaggio il suo, desueto nel chiuso panorama provinciale, dove la regola che si impone alla donna è il prudente silenzio. La signora Beatrice infrange la regola, muove la macchina della giustizia per reclamare il diritto alla sua libertà: ma la sua soddisfazione ha breve durata e l'ordine familiare accetta il consiglio di considerarla pazza per imporle, nuovamente, il silenzio. Personaggio pirandelliano, Beatrice, accetta la simulazione, accetta la « corda pazza », per dire — finalmente — ciò che pensava di dire.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### Ricordo di Ghedini

La storia musicale di questo nostro secolo non è stata ancora scritta: eppure è già possibile seguire il suo corso e intravedere gli affluenti che ne alimentano il volume. È anche possibile avventurarsi alla ricerca delle sorgenti, tentare di salire attraverso gli alberi genealogici alle origini a volte lontane se non addirittura remote delle famiglie stilistiche che nel corso degli ultimi decenni sono venute alla luce, si sono affermate o già appaiono in declino. È una storia ancora in atto e per la conclusione del nostro secolo mancano ancora oltre

trent'anni; è più da chiromanti che da studiosi prevedere in quale direzione il corso della musica si avvierà nei prossimi anni, di quanti canali sarà formato il suo delta allorché sboccherà nel mare aperto del secolo ventunesimo. Tuttavia qualche cosa che caratterizza il nostro secolo è possibile individuarla: la varietà delle scritture, la contemporaneità e gli anacronismi coabitanti nella stessa epoca e, cosa che ha dell'inverosimile, il concludersi di alcune espressioni nello scolasticismo, ed anche il loro evolversi, svilupparsi, progredire verso orizzonti ancora lontani dalla nostra vista. Un campo che produce frutti vari e diversi, dove

è lecito attingere indifferentemente a cibi freschi ovvero a cibi stantii, dove, a guardarla con ottimismo, conservatori e rivoluzionari trovano il pane per i loro denti, dove il pascolo può soddisfare ogni gusto. E tutto questo con un certo disordine a volte pittoresco, a volte un po' triste e squallido. Ma insomma non si può non riconoscere che in questa epoca a ciascuno è data l'illusione della contemporaneità, la gioia di sentirsi isolato nel pigia pigia e nella calca: eppure la folla è sempre folla e non è facile, per chi non lo possiede, rivelare un carattere. Con la possibilità di cibarsi ad ogni mensa anche i musicisti d'ingegno si salvano a stento dalla genericità: ne escono fuori lentamente liberandosi volta a volta dalle influenze e dalle simpatie ossessive; emergono finalmente dal peso dell'acqua e muovono i primi passi con padronanza, respirano con libertà guardando il mondo con occhi nuovi, rasserrenati. Sono quelli che approdano alla musica spinti da una natura ben definita nelle tendenze e nelle preferenze: capaci di apprendere acquistano rapidità nell'eseguire; gli incontri contrappuntistici e le sequenze armoniche, diventano giuochi delle combinazioni, calcoli delle probabilità; hanno penetrati i linguaggi, si sono impadroniti delle tecniche, sono stati soffocati dall'abbraccio lusinghiero delle tendenze più ardite e dallo scolasticismo più composto, ed ora sono intenti a far tutto da capo. Spogliati finalmente da ogni gravame si sentono un po' soli, ma felici perché qualche volta gli è dato coltivare un inciso, un accordo, un ritmo che può essere il seme di una fantasia nuova, di una espressione personale: è il momento della rivelazione o della delusione. Quanti arrivano a questo punto? certamente pochi: le ambizioni sono un grosso peso e quasi tutti le abbandonano alle soglie della vita: per impegnarsi occorre coscienza oltre che conoscenza.

Guardando all'opera ed alla vita di Giorgio Federico Ghedini scopriamo la formazione lenta, conosciamo le difficoltà che nei primi tempi avevano ostacolato il suo cammino; le difficoltà di tutti, bene inteso, ma sofferte da lui più duramente perché coscienti delle sue qualità. Egli era entrato nella musica, infatti, per conquistarla dall'interno, e ne divenne padrone assoluto, capace di muoversi in

essa come in casa sua, di articolare i suoi discorsi con logica severa, di dare alle forme contenuto adeguato. La padronanza della sua mano era infallibile come il suo orecchio, sicura la sua facoltà di penetrare nelle costruzioni e di analizzarne le strutture e la sostanza. Fu direttore d'orchestra in gioventù e cotesta attività gli valse a conoscere le musiche degli altri, a farsi anzi un metodo per conoscerle; non furono letture improvvisate, le sue, ché quanto passava sotto i suoi occhi veniva riproposto dal senso critico che ha origine nella analisi profonda. Conobbe prima di essere conosciuto, e questa fu la sua fortuna malgrado, non rendendosi conto di quanto gli era stato offerto dalle circostanze, gli piacesse indugiare talvolta in lamentele contro il destino; insegnò, e questa attività gli piacque per le soddisfazioni che seppero dargli i suoi allievi. Quando annunciava di un giovane « ha talento » eravamo certi del suo giudizio ché dei suoi allievi fu padre più severo che tenero, e l'indulgenza non fece parte mai delle sue opere di misericordia. La direzione d'orchestra e l'insegnamento lo fecero esperto delle musiche e degli uomini che vivono nella musica, sicché un po' alla volta di quel complicato labirinto seppe trovare le vie scoperte e quelle segrete, seppe distinguere i vicoli ciechi dalle vie di comunicazione. Immediatamente avanti la prima guerra mondiale la crisi aveva preceduto il crollo della « bella epoca »; erano già scoppiate le tempeste al seguito della « Sacre » di Strawinski e del « Pierrot Lunaire » di Schoenberg, ed aveva inizio la inverosimile coabitazione che anche oggi costringe alla vicinanza degli opposti; fin da allora vissero accanto l'opera realista e il « Pelleas », Mascagni e Strawinski, Strauss e i nostalgici del conservatorismo romantico; rivelate finalmente le musiche dei secoli lontani, furono scoperte le fonti remote delle forme e dei linguaggi contemporanei, furono dispensate paternità con leggerezza, e a volte con faciloneria. Camminavamo su pavimenti sconnessi alla ricerca della unità che raccogliesse le espressioni opposte, ma il tentativo non diede risultati. Bisognava assolutamente partecipare alla vita, impegnarsi in qualche modo: Ghedini per sua fortuna ebbe il buon senso di restare sulle sue; isolato, piuttosto; e se volessimo

proprio andare alla scoperta delle sue simpatie, lo vedremo vicino a quanti per essersi impegnati ad esprimersi con chiarezza, e ad animare i ritmi del loro discorso, furono detti neoclassici. Eppure la sua armonia si compiace qualche volta degli accordi sospesi cari agli impressionisti, e la sua melodia di distensioni contemplative. Più tardi, sul finire della seconda guerra con « *L'albatros* », il vasto poema di Melville che gli suggerì la mirabile *intesa tra la recitazione parlata* e le sonorità preziose di un concerto per trio e orchestra, Ghedini apparve finalmente impegnato con se stesso, sulla strada, oramai, che lo portò a qualificarsi, ad apparire una personalità definita e caratteristica. Erano cadute le simpatie che lo legavano alla stupefazione convenzionale, si era liberato dal giuoco delle sorprese ritmiche; era salito più in alto e la sua musica illuminò panorami più vasti. Pur non avendo preconetti anti-formalistici, il suo discorso si fece più vario ed estroso: sembrava partire da una nostalgia intima,

da un rimpianto segreto, da una speranza sostenuta a volte da una fede profonda, a volte abbandonata ad una sfiducia amara. Ghedini in quella che per noi è la sua opera migliore, e cioè nelle « Baccanti », ha rivelato questo mondo intimo; specie nel breve secondo atto. Il risveglio delle Baccanti nell'alba grigia ha senso rassegnato e disperato; è la nostalgia per la felicità notturna che la luce dissolve ed annulla, per i clamori frenetici, per l'ebbrezza che cede alla legge inesorabile della monotonia; il sole costringe a guardarci intorno, soltanto la notte ci consente i sogni audaci, gli atti che sanno darci la gioia: solo le stelle sono propizie alla vita vera.

Nel mondo musicale di questi anni Ghedini ha detto una sua parola. L'amico è presente a noi non solo con la sua umanità ricca e varia di aspetti, con le sue comprensioni e le sue avversioni mordaci ma soprattutto per quelle sue astrazioni, per quegli abbandoni nei quali di tanto in tanto si rifugiava: i momenti felici della sua creazione.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### « 007 »

Analfabeti come siamo in fatto di fumetti, voglio dire: ostinatamente impacciati nel decifrarli, il superfilm che ha quest'inverno ammaliato le folle, il famigerato « 007, Missione Goldfinger », ci ha colpito come una mazzata. In seguito, informati dell'esistenza di illustri criptogrammi periodici come « Kriminal », « Satanik », « Diabolik » e affini, la nostra mente si è aperta a un piacere filologico degno di miglior causa. Si tratta ormai soltanto di scoprire chi sia nato prima, se la gallina o l'uovo: nella fattispecie le imprese filmate dell'ineffabile « 007 » o i fumetti della violenza erotica.

Dobbiamo esser grati, comunque, al regista Jan Hamilton e al maggiorato giovanotto che interpreta il ruolo di James Bond; ad essi va il merito di averci restituito un genere d'indignazione che da gran tempo non conoscevamo.

La più parte delle pellicole italiane degli ultimi mesi, vedute e non vedute, tendono vigorosamente a un conformismo, a una ipocrisia ridanciana e subpornografica così gravi e insipide che perfino il deplorarle è squalificante. Registi e attori sembrano impegnati in una gara che mira a ridurre il pubblico al più basso livello del gusto: battute, gesti, beffe non hanno altro scopo da quello di diseducare lo spettatore, avvezzandolo a una uniformità di vita falso-moderna, senza esigenze, senza il minimo stimolo alla riflessione, allo scandaglio del più semplice problema. Monotonamente gli attori più popolari trascendono nella parte di uomo dai sentimenti e dagli istinti elementari, le cui vicende non eccedono i casi tradizionalmente stantii dell'amoretto sensuale, dello scontro con la femmina procace e astuta, dell'adulterio magari scansato all'ultimo tuffo, delle ambizioni mediocri. La comicità degli intrighi è tutta in superficie e prudentissima, attenta a non

allarmare, a non ferire il sacrosanto costume neoborghese. Dobbiamo aggiungere che, nella massa, i film stranieri di largo consumo non valgono né vogliono di più.

In questo clima depresso, ecco che quei diavoli di americani (non importa se serviti, per una volta, da un romanziere e da attori inglesi) hanno fatto scoppiare la bomba di carta della serie « 007 », qualcosa che mira a sostituire il film storico di cappa e spada e il western, proiettati nella violenza fantascientifica di un futuro, tinto di giallo e di livido. Tarzan, Robin Hood, e i più spericolati sceriffi, hanno ceduto il campo ad atletici giovanotti dai muscoli guizzanti sotto maglioni sportivi, giacche a vento e, magari, completi irreprensibili: patetica aspirazione di figli di mamma che sognano le avventure del Secret Service. Il loro eroe è James Bond, un semipoliziotto dalla pistola facile a cui tutto è permesso (« Permessi di uccidere ») perché il Pentagono gli affida la salvezza della civiltà USA.

Da Topolino, Paperino, Spinach e analoghi trastulli infantili non risulta che il film per adulti sia mai stato influenzato, e anche Mandrake e Nembo Kid si eran sempre contentati, di rimanere sulla carta stampata. Ma adesso i vari Diabolik — filii dalle imprese del vecchio Fantomas — hanno fatto il gran salto slanciandosi sulla pellicola e provveduti di documenti legali, in veste di agenti del controspionaggio. I giovani fans di James Bond delirano per lui: un affarone per la languente industria cinematografica, tanto più che la censura, almeno sin qui, non sembra considerarlo che come un simpatico scavezzacollo che tracanna Bourbon e va a letto con le ragazze soltanto per darsi coraggio e rilassarsi, fra l'uno e l'altro episodio di lotta contro il criminale di turno.

È noto come da tempo sia mutata la struttura del racconto poliziesco, giallo o nero che sia: al lettore non si offre più la suspense fra i diversi candidati alla responsabilità del delitto, con la catarsi, per così dire, dell'ultima pagina. Oggi il delinquente è presentato fin dalle prime linee e funziona da protagonista, avendo come antagonista l'uomo della legge, il difensore della so-

cietà. Ambedue usano mezzi illeciti e agiscono, insomma, alla pari, fino alla immancabile vittoria del castigamatti. Questa, la specie di romanzi — per l'appunto quelli di Jan Fleming — cui si conforma la serie « 007 », con tutte le licenze del caso. Ma poiché il cinema solo a metà s'identifica con la narrativa, avvalendosi per l'altra metà di mezzi figurativi, ne consegue che esso sia portato a interpretare la realtà attraverso le correnti figurative del momento. L'abbiamo constatato di recente nell'ultimo Antonioni: per non parlare che dell'esempio più vistoso e persuasivo.

Ebbene, la novità orripilante di « Missione Goldfinger » è che nel taglio del quadro, nella definizione delle sequenze, soprattutto nel colore, il regista si è servito non già di ascendenze pittoriche di buon livello, ma dei moduli dei più grossolani fumetti di gusto americano: luci al neon, tinte all'anilina ad esprimere i raggiungimenti goderecci di un fasto falsamente civile.

Succubo di queste imposizioni e anche dello stile cover girl, il regista Guy Hamilton configura le sue scene, i suoi eroi del bene e del male nei limiti di un conformismo da week-end di miliardari: egli ottiene così effetti tanto pacchiani da superare la lustra volgarità delle varie Miami descritte da Fleming, padre di James Bond e del neo-Mida Goldfinger. Donne come bambole (le bambole sexy che si offrono oggi alle bambine), tutte finte dalle parrucche d'oro o di ebano ai seni di plastica vanamente procaci, brillano fasciate di nylon iridescente a un sole elettrico, scintillano a una falsa ombra. I mediocri effettoni di vecchi musicals tipo « Bellezze al bagno », sono raffinati al confronto, Hamilton ha scoperto il modo di riunire nel film ogni genere di faciloneria figurativa, dalla moderna réclame del reggipetto a quella ottocentesca (e tanto più sapida) della Tribuna Illustrata e della Domenica del Corriere.

I gialli di Jan Fleming, premurosamente tradotti e introdotti in Italia, sono quello che sono, né sarebbe il caso di controllare quanto i vari « 007 » ne abbiano alterato e contaminato il senso. Per scarico di coscienza li abbiamo scorsi: essi

mostrano qualche scaltrezza di mestieraccio, ma anche, bisogna riconoscerlo, una ignobile malvagità. Giova sperare che gli spettatori di « Missione Goldfinger » non si siano accorti del veleno disumano, e insomma, razzista che si cela sotto le mirabolanti avventure di James Bond. Nel film il criminale banchiere ha una maschera di gelido nordico non troppo caratterizzato, nel romanzo è descritto come un apolide, probabilmente ebreo,

al servizio dei rossi. Ma tanto nel primo come nel secondo i suoi schiavi operatori di delitti, a cominciare dal giannizzero dalla micidiale bombetta, sono gialli, anzi coreani: essi odiano il bianco e sono felici di ucciderlo. Allo stesso modo, in un altro giallo di Fleming (« Vivi e lascia morire ») è definita la « razza » dei negri. Un contributo veramente notevole, come si vede, alla causa della comprensione universale e della pace.

ANNA BANTI

© 1965 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 21 - Torino

---

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958  
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 - Torino