

L' APPRODO LETTERARIO

31

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 31 Anno IX, Luglio - Settembre 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. 31 (nuova serie) - Anno XI - Luglio-Settembre 1965

DOMENICO DE ROBERTIS	<i>Nascita della coscienza letteraria italiana</i>	pag. 3
DIEGO VALERI	<i>Poesie</i>	» 33
UMBERTO ALBINI	<i>Per Manara Valgimigli</i>	» 37
JEAN PAULHAN	<i>Il Guerriero diligente</i> (traduzione di Dora Rigo Bienaimé)	» 43
DORA RIGO BIENAIMÉ	<i>A proposito de « Il Guerriero diligente » di Jean Paulhan</i>	» 76
ANNA BANTI	<i>Fenoglio rivisitato</i>	» 85
ROBERTO TASSI	<i>Umberto Boccioni</i>	» 91

LE IDEE CONTEMPORANEE

LUIGI BALDACCI	<i>Hermann Broch e il problema del Kitsch</i>	» 101
PIER FRANCESCO LISTRI	<i>Scrittori nel mondo socialista</i>	» 105

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 111
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 115
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 119
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 121
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 126
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 128
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 131
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 135
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 138
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 141
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 145
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 150

Illustrazioni: GEORGES LACOMBE - MAURICE DENIS - C. EMILE SCHUFFENECKER
MARIO MAFAI - PAUL KLEE - UMBERTO BOCCIONI

NASCITA DELLA COSCIENZA LETTERARIA ITALIANA

di

Domenico De Robertis

1. Per quanto contestabile ne sia la data, non v'è dubbio che l'atto di nascita della coscienza letteraria in Italia vada identificato con la *Vita Nuova*. Il fatto che si tratti di un componimento misto di riflessione e d'invenzione, di un commento alle proprie poesie, non ha tanto importanza, quanto che la prosa si proponga, non solo tecnicamente, come un momento diverso dalla poesia, come storia della poesia, suscettibile a sua volta di riflessione, ritenti con modi suoi e porti avanti la storia che le rime individuano; e che questo dialogo si svolga tutto al cospetto di chi della coscienza della poesia rappresentava (ed è presentato come) l'incarnazione, l'unico poeta vivente nominato nella *Vita Nuova*, e presente ancor prima di esserlo, e nominato come voce e autorità di quella tradizione in cui Dante cercava il suo posto e la sua parte: Guido Cavalcanti. L'amicizia, l'intesa non è solo un motivo generale, è confronto, ricerca comune, e i suoi termini sono quelli che via via tale ricerca propone; Cavalcanti è via via per Dante la proiezione delle proprie ragioni, e insieme una realtà ben precisa ed attiva. E ripercorrendo questa realtà, mettendo a fuoco quelle ragioni, determinando le occasioni delle sue rime, Dante, mentre assegnava un suo luogo alla poesia (e un suo luogo alla sua poesia nella storia della poesia), riconosceva un piano diverso, anteriore alla poesia, e che la prosa rendeva attuale, recuperava, che nella prosa assumeva una dimensione sua.

Riconsiderare, ricollocare significa ricordare. La storia della propria poesia è riandare la propria storia, rinarrarla, darle un senso. E le rime stesse, riprese in mano, interpretate, messe in prospettiva, compongono una realtà nuova, la *Vita Nuova*. Il rapporto prosa-verso, narrazione-invenzione, è la figura del rapporto fondamentale, implicito, *vita nuova-stil novo*. La *vita nuova* è lo *stil novo*, la validità di quell'esperienza si riconosce nella validità della soluzione. E quell'identità, cioè il senso ultimo del libro, poggia su questa unità interiore, sul fatto che si tratta di un unico libro, di un unico processo.

La memoria appunto è l'elemento unificatore. E sul bel principio, in quello che egli stesso designa come «proemio» del suo libello e che ne costituisce la pagina forse più densa e più ferma, Dante fissa una volta per tutte l'identità tra il processo della memoria e quello della composizione del libro, identifica il proprio libro col «libro della memoria»:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.

C'è appena bisogno di sottolineare la coerenza del disegno, dove l'immagine liminare — che, oltre a una storia remota, e che non è che un paragrafo di una storia più vasta, ne ha già una interna, dantesca, e che nemmeno si arresta qui ⁽¹⁾ — condiziona l'intero sviluppo e ne costituisce l'elemento strutturale, cioè inventivo, con riflesso sul linguaggio dell'intero libro, che vede sin d'ora fissata la sua condizione oggettiva, e con esatta corrispondenza nelle figure della sintassi. ⁽²⁾ Quello che è estremamente significativo, e direi commovente, è che l'idea di un'esperienza vitale, oltre che poetica, si traducesse d'un sol movimento in quella del libro scritto, dell'opera sottoposta al lettore, e l'immagine del «libro della memoria» non rimanesse puro ornamento, ma definisse la dimensione dell'opera; e che il primo «libro» della letteratura italiana nascesse in uno col suo mito, già composto in esso, che il rinnovamento ivi proposto avesse dal primo istante una sua proiezione favolosa («In quella parte...»). Il libro s'identificava con quell'immagine dell'uomo che cercava di determinare, e che è lo stesso ideale di poesia propugnato, sicché l'antico sim-

⁽¹⁾ Cfr. la canzone *E' m'incresce di me*, 58-9 («secondo che si trova Nel libro de la mente che vien meno»), certamente precedente, presente com'è nel cap. II, e racchiudente (strofe quinta e sesta) un primo abbozzo di storia, di tempi, di vita, anche se non ancora di «vita nuova»: che riduce alla trasmissione di una pura formula la tradizione esterna, sia quella aulica di Pier della Vigna citato dallo Zingarelli («in tenaci memorie libro perlegimus»), sia quella mistica, da San Bernardo citato dal Gilson («hodie legimus in libro experientie») a Pietro di Blois e ai suoi epigoni (per il «simbolo» del libro in genere si rimanda al capitolo *Das Buch als Symbol* di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* del Curtius, Bern 1948, e in particolare alle pp. 327-34). Chiarissima invece la linea che si prolunga oltre la *Vita Nuova*, da *Inf.*, II, 8 («o mente che scrvesti ciò ch'io vidi»), e già 6 («che ritrarrà la mente che non erra», che ripete il modulo «e se 'l libro non erra» della canzone, 66), a *Par.*, XXIII, 54 («... che mai non si stingue Del libro che 'l preterito rassegna»); e che si carica di anche più segreti ed attivi richiami, del tipo di quelli su cui quest'anno ci ha più volte intrattenuti Gianfranco Contini (e ultimamente in *Dante oggi*, «Corriere della Sera», 30 luglio 1965), là dove l'immagine scrittoria sembra fatalmente associata a quella figura sintattica iniziale, di là da ogni rapporto o pregiudizio di significato (cfr. *Inf.*, XXIV, 1-6, «In quella parte del giovanetto anno... Quando la brina in su la terra assempra L'immagine di una sorella bianca, Ma poco dura a la sua penna tempra», e Petrarca, «In quella parte dove Amor mi sprona... Ma pur quanto l'istoria trovo scritta In mezzo 'l cor (che si spesso rincorro) Co la sua propria man de' miei martiri, Dirò...»).

⁽²⁾ Sugli elementi di questa sintassi (generale andamento prolettico, cioè meditativo; sviluppo a perdita d'occhio del complemento iniziale; specularità della ripresa) non ho che da rimandare ancora una volta all'*Analisi dello stile «legato» della V. N.* (in *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze 1957, p. 247) di Benvenuto Terracini. Aggiungo che la specularità delle due sezioni si verifica anche sui termini omologhi: una rubrica la quale-sotto la quale rubrica, si trova-io trovo, leggere-scritto, fino a libro de la memoria-questo libello, cioè fino alla raffigurazione della corrispondenza realtà-immagine; e rileverò in più l'estremo calcolo dei valori dei pronomi relativi, che costituiscono tutti i nessi sintattici.

bolo assumeva esso pure una concretezza vissuta, d'esperienza, di *opera*, e il massimo del significato (« vita nova ») corrisponde al massimo di determinazione formale (*Incipit vita nova*).

Il ripensamento, dunque, a cui Dante sottopone la sua esperienza letteraria non solo ci è presentato come ripensamento di tutta la sua vita, ma è la forma dell'immaginazione e della rappresentazione ⁽¹⁾; l'idea stessa del libro da scrivere, il suo lavoro, è parte dell'immaginazione, è oggetto di fantasia e di poesia, l'esperienza letteraria narrata ha senso in quanto poeticamente feconda, in quanto individua un mondo ed un linguaggio. La consapevolezza con cui s'inaugura la storia delle nostre lettere è la consapevolezza della *necessità* della poesia. Dante avrebbe potuto porre in capo già a questa operetta (ed era perfettamente in linea con esso) l'assioma che, giusto parlando di un altro suo libro, introducendo alla *Commedia*, nell'epistola a Cangrande, con l'*accessus* famoso, proponeva come *ratio* del suo procedimento: « Sicut dicit Phylosophus in secundo Metaphysicorum, sicut res se habet ad esse, sic se habet ad veritatem » (e spiegava che la *veritas* della *res* « est similitudo perfecta rei sicut est »). Appunto in questo proemio, per rendere la *veritas* della sua opera, si preoccupava di determinarne subito l'*esse*. O diciamo, nei termini dell'esegesi medievale e di chi li ha felicemente applicati all'opera dantesca, ⁽²⁾ che il libro della *Vita Nuova* adempie la figura del « libro della memoria ». Col che si viene a fissare la natura di quell'altro rapporto, fra poesia e commento: rapporto storico. Dante ci sottopone la sua esperienza come un fatto storico, come esperienza appunto, e la commenta come tale, in termini non astratti o allegorici, ma di realtà vissuta, che pure racchiude un suo significato.

2. Effettivamente, la validità della « letterale istoria » (*Conv.* I, i, 18) non potrebb'essere più evidente nella *Vita Nuova*, il cui discorso ne è interamente dominato, e dove nei momenti di più intensa significazione — come nel cap. XVIII, della proclamazione del nuovo stile — lo svolgimento è rigorosamente mantenuto sul piano degli eventi, dei fatti, e i valori letterari trovano la più lampante determinazione nei testi regolarmente introdotti, in precise « parole », e nella loro analisi formale. In fondo, l'unico momento in qualche modo allegorico è quello del proemio: dove la forza di partecipazione è data dalle misure ritmico-sintattiche, e non è tanto il valore di quelle parole per sé che conta, quanto la coerenza della metafora. Una simile concentrazione non si ripeterà più, tranne nel corrispondente (e liquidatorio) par. 10 del cap. II, ⁽³⁾ e le parole più specifiche dell'operazione, *rubrica*, *assemblare* (e *esempio*, *paragrafi*) restano circoscritte a questi inizi; e *libro* designerà d'ora in poi il libro effettuale, il suo « libello » o, all'occorrenza, un libro d'Ovidio. Ma l'idea del libro, scritto

⁽¹⁾ Si noti che nel cap. XVI, cioè alla prossima citazione del termine, *memoria* è la radice stessa della immaginazione, collocandosi in un processo che più analitico non potrebbe essere: « quando la mia *memoria* movesse la *fantasia* ad *immaginare* quale Amore mi faceva ».

⁽²⁾ E. Auerbach nel suo saggio *Figura*, « Archivum romanicum », XXII (1938), ora tradotto in *Studi su Dante*, Milano 1963, pp. 176-226.

⁽³⁾ « e *trapassando* molte cose le quali si potrebbero trarre de l'*esempio* onde nascono queste, verrò a quelle *parole* le quali *sono scritte* ne la mia *memoria* sotto maggiori *paragrafi* ».

o letto, fatto di parole, l'immagine del proprio lavoro, *a parte auctoris* e *a parte legentium*, e di questo rapporto col pubblico mediante la parola, direttamente e attraverso le sue spiegazioni, il problema del dire, dell'intendere, dello spiegare occupa interamente la coscienza espressiva di Dante. Dante trascrive ciò che ha scritto, stabilisce quando e come l'ha scritto, e con che intendimento e per che ragione lo trascrive, e come vada inteso: le occasioni, il rapporto occasione-ragione poetica, realtà-finzione; la struttura formale, la « sentenza », il valore di alcuni termini, le norme di una poetica, perfino la proposta di una doppia redazione; oltre alle questioni più grosse, la storia della sua poesia nel quadro della tradizione, e la storia di un'esperienza riassunta in termini di stile. E infine, termini come *dire*, *parlare*, *parole* costituiscono la materia prima del discorso e come le generatrici della struttura semantica dell'operetta, e una concreta testimonianza del suo valore conoscitivo (di consapevolezza in atto).

Parafrasando una formula di Dante (XII, 17) a proposito della ball. *Ballata, i' voi'*, e importante per la definizione stessa del linguaggio impiegato (non per nulla si rimanda al fondamentale cap. XXV), si potrebbe dire che la *Vita Nuova* « non è altro che le parole che Dante parla », quelle su cui si esercita la sua riflessione come quelle della sua riflessione, oggetto a loro volta di considerazione e di riflessione. La sovrapposizione di piani della ballata si riproduce ad ogni pagina. Ora, a parte che a un certo momento (capp. XVII-XVIII) *parlare* o *non parlare*, e *a chi parlare*, diventa il dilemma fondamentale attraverso cui l'atto stesso della comunicazione assume valore di scoperta e di consapevolezza poetica, e che la *Vita Nuova*, il rinnovamento, s'identifica con le *parole* della lode, che cioè, come il libro, così le parole diventano mito a se stesse; *parlare*, *dire*, *parole*, oltre ad essere l'atto caratteristico di una rappresentazione in cui la parola è concessa non solo agli uomini, ma « a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione » (XXV, 8), significano soprattutto parlare in versi, poetare, poesia.

Non è tanto, qui, da rilevare la caratterizzazione dell'espressione poetica come pronuncia; discorso, conforme alla sua natura vocale, « tropica », mnemonica, consacrata dalle stesse designazioni delle forme metriche, di contro alla più moderna riduzione (evidentemente di origine classicheggiante e umanistica, e rispondente a una visione più generale dell'attività letteraria) all'atto della scrittura, per allora declassato a pura traduzione in segni e a riproduzione materiale. Ed è probabile che nel nostro caso ci si debba richiamare alla affermazione di concetti di natura retorica e di nuove « artes ». Quello che interessa per il momento è il rilievo che questi termini hanno nel contesto del libro, la fissazione di un tipo, di un sistema di designazione; e che due di essi, *dire*, *parole*, la prima volta che sono impiegati in questa accezione, siano associati in una formula, in un nesso caratteristico che, completato di una determinazione, *per rima*, e classificato come *arte di*, li definisce una volta per tutte: *l'arte del dire parole per rima*: in una circostanza, oltre tutto, estremamente significativa (si tratta dell'introduzione al primo sonetto), in cui Dante si presenta, e si sa rico-

nosciuto, come uno dell'arte. La determinazione *per rima* non è riapplicata che un'altra volta, è praticamente pleonastica (ricompare puntualmente, sotto le specie dell'equivalente participio passato, nell'unico caso in cui a *dire* è sostituito l'evidentemente non specifico *scrivere*: «scrivere parole rimate» XIII, 7; e tanto più in XXIV, 6 «scrivere per rima a...»); e la formula *dir parole*, esclusiva della *Vita Nuova*, è di regolare impiego lungo tutto il libro. Così dei due elementi che la compongono: *parole* (solo due volte *parole rimate*) e, assai più frequente (ma si dovranno aggiungere, agli esempi del primo, i tre, specialissimi, di XVIII, 6, 7, 8, le *parole* della lode), e senza contare tutti i casi in cui ha per oggetto *sonetto*, *canzone*, ecc. (o più genericamente, e modestamente, *cosa*, *cosetta*), *dire*, già affermato in poesia (aggiungi *dire* sost., ma in poesia, «lo dir presente» del primo sonetto), e con particolare concentrazione nei capitoli cruciali, XVII-XVIII, XXV (l'unico caso di specificazione *per rima* è in correlazione alla parallela e opposta *per versi*, in omaggio ad un'equivalenza — «*dire per rima* in volgare tanto è quanto *dire per versi* in latino, secondo alcuna proporzione» XXV, 4 — che, già nominale, cioè di funzione, nel termine *dicitore*, mutuato dall'oratoria, ma qui derivato appunto da *dire* ⁽¹⁾ — «anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina» XXV, 3 — serve a innalzare di fatto e di ragione i *dicitori per rima* al rango di *poete*, «con ciò sia cosa che... questi dicitori per rima non siano altro che *poete volgari*» XXV, 7: termine, *poete*, riservato, fin nell'aspetto morfologico, ai classici — ancora dopo, XXV, 7: «onde, se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li *poete*, concesso è a li *rimatori*»; e ancora, XXV, 8, *poete* contrapposto storicamente a *dicitori per rima*, XXV, 10, *poete-quelli che rimano* — ma già ritenuto degno dei volgari: *poete volgari*, *poeta volgare*, XXV, 4, 6). E infine, la sintesi dei due termini: *parlare* (anch'esso con particolare concentrazione in XXV, e in un caso nella frase «licenza di parlare», che vale press'a poco la nostra «licenza poetica»). ⁽²⁾

Quanto a *parlare* in prosa, la casistica è assai più esigua, quanto ridotta — in un commento e in una storia di poesia — e direttamente coinvolta nel discorso, e per lo più specifica e tecnica, è la riflessione sul commento stesso. E la maggior ricchezza terminologica si dispiega nel passaggio dalla poesia alla prosa, nelle ridescrizioni della poesia, e dunque risponde a una ricerca e ad un'applicazione puntuale; e non potrà risultare che da una con-

⁽¹⁾ Ritorna in *Conv.*, II, vi, 6, viii, 2 (in entrambi i casi con tipico riferimento all'oratoria e ai suoi effetti), xi, 2 (e con sicuro richiamo alla tecnica poetica); e senza specificazione in I, xi, 12.

⁽²⁾ Accanto a *dire* v. a. troviamo, oltre all'isolato *comporre* (per una *pistola*, sia pure «sotto forma di serventese», VI, 2), il generico (ma pratico) *fare*. E come equivalente di *dire per rima*, *rimare* ha tre esempi con valore assoluto, e uno col (pleonastico) oggetto *cosa* (tutti in XXV, e tre in XXV, 10). Quanto a *scrivere*, raramente è specifico di composizione poetica (XIII, 7; XXIV, 6 cit.), e include piuttosto l'idea dello scrivere a qualcuno (come già nel secondo esempio), e in un caso è distinto dal *dir parole*, cioè dall'autentica operazione poetica («mi venne uno pensiero di *dire parole*, quasi per annovale, e *scrivere* a costoro li quali erano venuti a me» XXXIV, 3); e normalmente riguarda la trascrizione nel libello. *Rima* per componimento una sola volta nella *Vita Nuova* (XXI, 1); mentre diventa normale, con atteggiamento retrospettivo, nelle rime per la donna gentile (*Le dolci rime*, *O dolci rime*, «se le mie rime avran difetto», *Amor che ne la mente*, 14).

siderazione globale e nello stesso tempo rigorosamente contestuale. Tuttavia le differenze non sono solo quantitative. I pochi (3) esempi di *parlare* sono tutti infiniti sostantivati; raro (3 casi) è anche *parola* (e XXVI, 1 è dubbio), *dire* non ha quasi esempio (mentre è frequentissimo come introduzione, tipica dei commenti, alle citazioni: «e dico “madonna”...» XIII 10 ecc.). E c'è un vocabolo specifico, anch'esso assunto dalle «artes», *dittatore* (anzi «li prosaici dittatori», contrapposti a «li poete» in generale, XXV, 7 al solito; ma con, anche, una sfumatura di elevatezza stilistica che li fa stare a petto con questi, e che prende rilievo dall'altro confronto tra i «dicitori per rima» e «li altri parlatori volgari»); laddove *dettare* (sost.) è ancora riferito alla poesia, ma nella poesia (il *dettare* del «saggio» in *Amor e 'l cor gentil*). Dell'introduzione o storia delle singole rime c'è poi una definizione precisa (e storica) in *ragione* (comunque del prov. *razo*), ma a partire dal cap. XXXV, ossia coll'episodio della donna gentile: in rapporto a un più imperioso bisogno di giustificazione e alla funzione ora propriamente narrativa (e sul filo di un vero e proprio processo psicologico) della prosa, o per una tardiva acquisizione? (prima solo «ragionata cagione» XIV, 13, «[cose] di sopra ragionate» XVI, 11).⁽¹⁾ La prosa appunto, come diversa — di livello, tono, atteggiamento gnoseologico — dalla poesia, ha una terminologia sua. Ed è la prosa, è ovvio, a dare lo specifico colorito semantico alla *Vita Nuova*. E con tutto ciò è la poesia la prima depositaria e realizzatrice di tale linguaggio, e dove la coscienza del proprio lavoro, dell'atto poetico (e dell'arte) trova la sua prima determinazione. La poesia offriva da tempo l'esempio di una presenza a se stessa, di una considerazione e orgoglio della propria parte che troverà nella *Vita Nuova* la sua sistemazione e la sua forma, e la sua umiltà.

3. E si potrebbe cominciare proprio col primo sonetto della *Vita Nuova*, se la formula introduttiva, con quella traccia di personificazione, non avesse già alcunché di «fabuloso», e non fosse più chiaramente leggibile nel sonetto inaugurale di quella «corona di casistica amorosa» del Vaticano 3793 che, dopo varie e arbitrarie intitolazioni ed attribuzioni, è stata collocata ⁽²⁾ sotto il nome squisitamente tecnico (al modo che gli storici dell'arte direbbero «bottega di...», «maestro della...») di un «amico di Dante»:

*Se 'n questo dir presente si contene
alcuna cosa che ssia contr'a onore,
la qual per vizio sia del dicitore
o ver de la sentenza, con' s'avene,
i' prego quei nel cui cospetto vene...⁽³⁾*

(e verso la fine: «e sse in ciò *mespreso* aggio nel *dire*»). E sembra definire meglio, sotto il rispetto rettorico, il piano della risposta di Dante da Maiano:

⁽¹⁾ Il termine è ripreso nel *Convivio*, nel senso di sposizione, commento, a partire da I, i, 18.

⁽²⁾ Da Gianfranco Contini, nella sua antologia dei *Poeti del Duecento*, Milano 1960, II, 715-79.

⁽³⁾ *Poeti del Duecento* cit., II, 718.

*Di ciò che stato sei dimandatore,
guardando, ti rispondo brevemente,
amico meo di poco canoscente,
mostrandoti del ver lo suo sentore.
Al tuo mistier così son parlatore... ⁽¹⁾;*

e concludendo (vv. 12-3):

*Così riscritto el meo parer ti rendo,
né cangio mai d'esta sentenza mea...*

Si trattava di formule tipiche della rimeria di corrispondenza, che svolgevano i termini caratteristici della *salutatio* epistolare, e costituivano un aspetto non secondario della tenzone e quasi un genere nel genere. E proprio i due Danti, e il più anziano Maianese con più determinatezza, ⁽²⁾ avevano non poco contribuito al suo sviluppo. E ammetteva, accanto ai complimenti per l'altrui dire (« Lo vostro fermo dir fino ed orrato Approva ben ciò bon ch'om di voi parla... »), la prova delle proprie forze (« Ed eo, per levar prova del meo canto, L'adduco a voi, cui paragone voco... E chero a voi col meo canto più saggio Che mi deggiate... »). ⁽³⁾ Ma tra le cose giovanili dell'Alighieri c'è il sonetto a Lippo, accompagnatore della stanza *Lo meo servente core*, dove si parla della stanza e del sonetto stesso, di *parole* scritte e ascoltate e che sono le stesse parole che Dante parla, appunto *leggere, dire, scrivere, udire, ascoltare, sonetto*; e dove anche la metafora della sirima, della « pulcella nuda » da « rivestire », è squisitamente tecnica, sia che designi l'integrazione della forma monostrofica con strofe aggiuntive, sia che alluda ad un accompagnamento musicale:

*Se Lippo amico se' tu che mi leggi,
davanti che proveggi
a le parole che dir ti prometto,
da parte di colui che mi t'ha scritto
in tua balia mi metto
e recoti salute quali eleggi.
Per tuo onor audir prego mi deggi
e con l'udir ricbeggi
ad ascoltar la mente e lo 'ntelletto:*

⁽¹⁾ Le citazioni di rime di Dante, e di Dante da Maiano a lui, secondo il testo critico delle *Opere* della Società Dantesca Italiana, Firenze 1921. Per l'interpretazione, cfr. *Rime della « Vita Nuova » e della giovinezza* a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze 1956.

⁽²⁾ La proposta d'interpretazione di una visione (di un sogno) a un generico risponditore è già del Maianese, sonetto « *Provedi, saggio, ad esta visione, E per mercé ne trai vera sentenza* ».

⁽³⁾ Sonetto *Per pruova di saper*, 5-10.

io che m'appello umile sonetto,
davanti al tuo cospetto
vegno, perché al non caler non feggi.
Lo qual ti guido esta pulcella nuda...

L'imitazione guittoniana, evidente dalla forma rinterzata, è sigillata, lo mostrò già il Continini,⁽¹⁾ dalla caratteristica apostrofe iniziale; ma proprio il sonetto che meglio s'avvicina al nostro sotto tale rispetto, *Finfo amico, dire io voi presente...*, ha per tema un *dire* che, se non è quello poetico, vi trova, attraverso reticenze e preterizioni, il suo surrogato.

La forma vera era comunque quella della prosopopea, che ha nella *Vita Nuova* la sua rappresentanza ufficiale, giusta il richiamo (XII, 7) al cap. XXV, nella ball. *Ballata, i' voi'*, così vicina, per le movenze, al sonetto a Lippo. Nella « ragione » della poesia Dante si fa dare lezione da Amore sulla convenienza di questo rivolgersi alla ballata perché parli a madonna, riferendo addirittura alla sua ispirazione (« *voglio* che tu [= Dante] dichi certe parole per rima » XII, 7) quella che è la normale espressione (*vennemi voluntade di...*) della decisione poetica. E tale proiezione non era che l'ennesimo travestimento di quella continua definizione, sotto forma d'imbeccata, della natura, modi e funzioni del proprio canto, in cui consiste insomma la ballata. La mente corre alla cosiddetta ballata dell'esilio di Cavalcanti, dove il termine del discorso è la poesia stessa,⁽²⁾ e le si suggeriscono le parole da dire, e ritroviamo anche il motivo dell'accompagnamento (dell'anima e della voce da parte della ballata, come lì della ballata da parte di Amore e del « dolce sono »); ma dove, anche, il rapporto con la propria creatura è tutto drammatico, l'intermediario diventando un elemento di viva partecipazione (come accadrà solo con la prosa della *Vita Nuova* — e si confronti tutta la scena che precede), al pari dell'anima, della voce, o dei suoi spiriti, anziché un mero espediente retorico. Si trattava, nell'un caso e nell'altro, dell'estensione all'intero componimento della figura dell'*envoi*. Ma appunto i suoi congedi, da *Era in penser d'amor* a *Gli occhi di quella* a *La forte e nova* (dove la ballata non è che le « parole sue disfatt'e paurose ») a *Io non pensava*, Guido aveva fatti il luogo di una partecipazione che toccava gli stessi strumenti dell'arte (nel son. *Noi siàn le triste penne*, al limite del giuoco, eran proprio gli strumenti della fatica quotidiana, « le triste penne isbigottite, le cesoiuzze e 'l coltellin dolente » a farsi avanti, ad assumere voce e presenza che riempie l'intero componimento). E valga il caso di *Io non pensava*, non solo per quell'estrema « figura » di sé di cui la canzone si fa dimostratrice, ma per l'immagine iniziale, designante come fedeltà all'« assempro » la fedeltà

⁽¹⁾ Cfr. la sua introduzione al sonetto, nel suo commento alle *Rime*, Torino 1946², p. 41.

⁽²⁾ Si confrontino in particolare gli attacchi delle rispettive prime strofe: Cavalcanti « Tu porterai novelle di sospiri », Dante « Tu vai, ballata, sì cortesemente ». E « questa vostra servente » di Guido, v. 33 (e cfr. « se tu mi vuoi servire », v. 23), sembra trasparire nel « tuo servo » di Dante, v. 40 (e fa pensare a « serviziale » detto del congedo di *Donne ch'avete*, *Vita Nuova*, XIX, 15); e cfr. ancora « vien per istar con voi » con « riman tu qui con lei » (rispettivamente 34 e 39). Notiamo infine che la rima della ripresa è in entrambi in *-ore*; e che la donna di Cavalcanti è « di... dolce intelletto » (le citazioni di Cavalcanti dai cit. *Poeti del Duecento*, II, 491 sgg.).

d'amore, e che, ritrovandosi anche in Lapo Gianni,⁽¹⁾ costituisce dunque un contrassegno comune, e offre ben altro sfondo all'*incipit* della *Vita Nuova*:

*Canzon, tu sai che de' libri d'Amore
io t'asemplai quando madonna vidi:
ora ti piaccia ch'io di te mi fidi
e vadi 'n guis' a lei, ch'ella t'ascolti;
e prego umilmente a lei tu guidi
li spiriti fuggiti del mio core,
che per soverchio de lo su' valore
eran distrutti, se non fosser volti,
e vanno soli, senza compagnia,
e son pien' di paura.
Però li mena per fidata via
e poi le di', quando le se' presente:
«Questi sono in figura
d'un che si more sbigottitamente».*

Mentre resterebbe da accertare quali esemplari cavalcantiani fossero proponibili alla ballata della *Vita Nuova*, e quanto il calcolato esercizio di Dante, che si prolunga nella prosa, abbia fruttato alla chiarezza della rappresentazione dell'amico.

Ma gli esemplari della *Vita Nuova* sono soprattutto le due grandi canzoni dello « stile della lode », *Donne ch'avete* e *Li occhi dolenti*, dove la « dimostrazione » è accompagnata, anzi preceduta dalla coscienza della sua altezza e del suo valore, è misurata e definita prima ancora che si spieghi per l'intero organismo della canzone. I vv. 1-4 della prima sono la definizione del proposito, e insieme del pubblico, e del tono (intellettivo), e della partecipazione del poeta, contengono « tutti li termini » dello stil novo di Dante:

*Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.*

E tale enunciazione è svolta e illustrata nel resto della strofa, dove al motivo dell'ineffabile si sposa quello dei limiti del proprio impegno, e il cerchio del discorso si chiude in una con quello degli ascoltatori (cfr. i vv. 13-4 coi vv. 1-2):

*Io dico che pensando il suo valore
Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire*

⁽¹⁾ I riscontri tutti nei *Poeti del Duecento* cit., II, 501.

*farei parlando innamorar la gente.
 E io non vo' parlar sì altamente
 ch'io divenisse per temenza vile;
 ma tratterò del suo stato gentile
 a rispetto di lei leggermente,
 donne e donzelle amorose, con voi,
 ché non è cosa da parlarne altrui.*

E si noti: *dire, ragionare, sfogare* (e *laude*), *dico, parlando, parlar, tratterò, parlarne*, e ancora *intelletto, mente, pensando* (al paragone il congedo, che prende, come nel precedente esempio cavalcantiano, una strofa intera, è molto più rado). E si confronti subito la prima strofa dell'altra canzone, che presenta esatte rispondenze, anche se il tema iniziale è quello del *dolore* (cui fa eco, al solito, l'ultimo accordo: *dolenti-dolente*). Anche qui 4 *sfogar*, 6 *parlar*, 7 *parlai* (con analoga ripresa da fronte a sirima), 10 *parlare*, 12 *dicerò*; e stessa individuazione del pubblico, stessa affermazione del proposito (lì 2 *vo'*, 9 *non vo' parlar*, 11 *tratterò*, qui 4 *voglio*, 10 *non vo' parlare*, 12 *dicerò*), fino alla ripetizione di rime e cadenze, *-ore, -ui*, (anzi *voi: altrui*), *-ente*; ciò che provocherà curiosi scambi mnemonici tra i due testi, nella loro trascrizione (il v. 9 *donne gentili, volentier con voi* della seconda canzone diverrà *donne amorose, volentier con voi* e addirittura *donne e donzelle amorose con voi*, che è il v. 13 della prima). Del resto, la parte della memoria era esplicitamente affermata (e il riferimento alla prima canzone autorizzato) nel *me ricorda* del v. 7 della seconda (« E perché me ricorda ch'io parlai..., Donne gentili, volentier con voi... »).

Era qui, certo, la scoperta e (morta Beatrice) la riaffermazione della validità dello stile dimostrativo, dello stile della lode. E se la « ragione » insisterà piuttosto sul tema della lode e della partecipazione (o del dolore), sui termini della rappresentazione, la « divisione », più aderente al testo, sottolineerà giusto l'aspetto della *dizione*, si approprierà, tradurrà in forza e sostanza propria il linguaggio e le *innecturae* della dimostrazione.

La prima parte si divide in quattro: ne la prima dico a cu' io dicet voglio de la mia donna, e perché io voglio dire; ne la seconda dico quale me pare avere a me stesso quand'io penso lo suo valore, e com'io direi s'io non perdessi l'ardimento; ne la terza dico come credo dire di lei, acciò ch'io non sia impedito da viltà; ne la quarta, ridicendo anche a cui ne intenda dire, dico la cagione per che dico a loro (XIX, 16).

E nella divisione della seconda canzone:

La prima parte si divide in tre: ne la prima dico perché io mi muovo a dire; ne la seconda dico a cui io voglio dire; ne la terza dico di cui io voglio dire (XXXI, 4).

Ma di una tale ampiezza e autorità d'esordio, dedottone per giunta quel tanto di immedesimazione e di trasporto che in Dante è evidente sin dalla prima canzone, e con un di più

di rigore didattico che la rimamezzo pare ribadire, come serrando le maglie del discorso, s'aveva già un esempio illustre nella canzone teorica e dimostrativa di Cavalcanti (che è oltre tutto il precedente metrico, per la strofa di 14 endecasillabi, di *Donne ch'avete*⁽¹⁾). Anche lì la dichiarazione del proposito (1 *eo voglio dire*, e 8-9 « senza natural dimostramento *Non ho talento di voler provare* » — cfr. *Li occhi dolenti*, 10-11, « non voi' parlare altrui Se non a cor gentil... »), e stessa ricerca di un pubblico di « conoscenti » (vv. 5, 7), stessa definizione della propria materia e del proprio atto (e cfr. ancora 3 *altero* con *altamente* di *Donne ch'avete*, 9), e dei propri limiti. E nel congedo il pubblico addirittura identificato con « le persone c'hanno intendimento ». Dante allenterà quel rigore (non si tratterà di una « dimostrazione naturale », *dimostrazione* va inteso ormai in senso stilistico), movendosi in un ambito corale (*Donne ch'avete... i' vo' con voi...* — e si ricordi che quell'*incipit*, se richiama il congedo della canzone di Guido, e l'altro della ballatetta di lontananza, egli lo considererà frutto di uno stato di grazia, di una pienezza interiore, come un *primum* assoluto, laddove quelle « persone c'hanno intendimento » sembrano una deduzione di tutto il discorso che precede), e insieme dal profondo della memoria (« Io dico che pensando il suo valore Amor sì dolce mi si fa sentire... »): dimensioni che la prosa ricreerà in favola; ma insieme ampliando la sua presa sull'operazione poetica ed espressiva, tanto da poter tradurla già in presa di coscienza totale. Ma, a parte che di questa dimensione sarà elemento essenziale proprio la fantasia di Cavalcanti,⁽²⁾ della sua tecnica dimostrativa e retorica un'eco durerà fin nella divisione, nella clausola della frase « dico a cu' io dicer voglio de la mia donna, e *perché io voglio dire* », che ripete la cadenza del suo *incipit*, ed è appunto la clausola di un perfetto endecasillabo (*de la mia donna, e perché io voglio dire*). Tanta è la tensione poetica su cui s'inarca il discorso della *Vita Nuova*.

4. Dante procederà anche in rima oltre il segno di *Donne ch'avete*. Nelle canzoni del *Convivio* per la donna gentile non solo è ripreso il tema dell'ineffabilità (già in *Voi che 'ntendendo*, 3, e soprattutto nella prima strofa dell'altra canzone della loda, *Amor che ne la mente mi ragiona*, e senza che la rinuncia al coro delle « intelligenze » terrestri e persino di quelle celesti diminuisca in nulla la portata del discorso, la « mente » e Amore che entro vi ragiona diventati spazio universale di quel « parlare », e l'anima che l'ascolta una condizione, uno stato assoluto); e vi s'aggiunge il tema della difficoltà d'intendere ciò che dice (in *Voi che*

⁽¹⁾ Cfr. *De vulgari eloquentia*, II, xii, 3. Si aggiungano le rime comuni *-ore*, *-ire* (e *dire*: *sentire*) della fronte (che sono le due che non rimano al mezzo di Cavalcanti), nonché *-ente*, e il distico finale a rima baciata. Ma questa della strofa di 14 versi con distico finale a rima baciata è la sigla delle canzoni della *Vita Nuova*, e delle due stravaganti sicuramente riferibili ad essa. *E' m'incresce di me, Lo doloroso amor*. Anche l'altra canzone di Cavalcanti, da cui deriva la strofa-congedo, ha la strofa di 14 versi, con fronte di 2 piedi tetrametri, come *Donne ch'avete*; mentre la fronte ABCABC delle altre quattro canzoni di Dante (ma *E' m'incresce* AbCABc) è quella di *Donna me prega* non considerate le rime al mezzo. Infine lo schema metrico della prima canzone (tutta di endecasillabi) del *Convivio*, ABCBAC, CDEEDFF, è un derivato accorciato, salvo il verso chiave (7) e il rovesciamento BA (che del resto è in *Io non pensava*), di quello (salve sempre le rime al mezzo) di *Donna me prega* (ABCABC, DEFFDEFF).

⁽²⁾ Cfr. il mio studio *Il libro della « Vita Nuova »*, Firenze 1961, p. 91 n. 1, e 142-5.

'ntendendo, nel congedo, con l'invito a distinguere tra « faticosità » del contenuto e bellezza formale). Ma la canzone *Amor che ne la mente* è messa in relazione, nel congedo, con un componimento precedente, la ballata *Voi che savete ragionar d'Amore*; e due sonetti, *Parole mie* e *O dolci rime*, sono messi in circolazione uno dopo l'altro, e uno contro l'altro, a definire il valore e i limiti di un gruppo di rime (quelle appunto per la gentile), sia pure in termini « fabulosi » (si torna all'espedito di parlare — delle rime — alle rime, alle *parole sue*, e poi di *Parole mie* alle rime stesse, alle *dolci rime*), ma estremamente indicativi (le *dolci rime* restano una designazione definitiva per la terza e ormai distaccata canzone del *Convivio*, e nell'altro sonetto si ha addirittura la citazione di un *incipit* — col verbo *cominciare* — secondo una formula regolarmente applicata nella *Commedia*, *Purg.*, II, 112-3, XXIV, 50-1, e *Par.*, VIII, 36-7 con la variante *dicesti*, memore forse del diretto precedente — « cominciai A dir » — del sonetto). Le rime, cioè, affrontavano in proprio questioni di rapporti tra testi e momenti poetici che nella *Vita Nuova* è la prosa ad assumersi e a svolgere. Ma senza che ciò presupponga necessariamente tale esperienza, che non potesse essere lo sviluppo e l'integrazione di quella delle « nove rime » (l'attacco *Parole mie* ripete quello di uno dei congedi cavalcantiani citati), un arricchimento di quella (la stessa soluzione « ragionevole » e miracolosa, dall'esterno, dell'episodio della donna gentile nel libello sembra parallela piuttosto che anteriore a quella dall'interno dei due sonetti estravaganti). E l'inaugurazione di un diverso stile, con la terza canzone del *Convivio*, *Le dolci rime*, non sarà più rivelazione di un commento, sarà proclamato dalla canzone stessa (vv. 1-15), che così racchiude la poetica e la sua applicazione (o diciamo che realizzava il nuovo stile e ne rendeva conto).⁽¹⁾

Si trattava appunto di un'esperienza *diversa* da (esterna a) quella della *Vita Nuova*. Non per nulla la « vacanza » d'Amore si traduceva, in questa come nella prossima canzone della leggiadria, in raddoppiato impegno morale, il « desiderio di dire » in « voler ch'è di veritate amico », e dietro questo investirsi, da parte della poesia, direttamente della ricerca, questo scaturire dell'esigenza retorica dall'imperativo della virtù, tornava ad avvertirsi, nel movimento dell'ispirazione e negli atteggiamenti, nell'articolazione e nei tempi del discorso, e fin nel metro e in certi chiarissimi echi, il grande magistero di Guittone: con quei passaggi

⁽¹⁾ La nostra indagine non va oltre gli immediati sviluppi, anche negativi, della poetica stilnovistica come affermazione, giusta l'assunto, della prima coscienza letteraria dantesca, e perciò non tocca le più mature espressioni del *Convivio*, del *De vulgari eloquentia* e dell'epistola a Can Grande e gli stessi progressi del discorso critico, « se non in quanto facessero a trattare » della *Vita Nuova* o a rilevarne l'originalità. Né il nostro è se non in ordine al tema proposto uno studio su Dante commentatore di se stesso, com'è quello, unico del resto, di L. J. MACLENNAN, *Autocomentario en Dante y comentarismo latino*, « Vox romana », XIX (1960), 82-123; il quale d'altronde, a parte la meritoria insistenza sulla tradizione retorica e qualche rilievo puntuale, tende per un verso ad isolare l'aspetto più tecnico dell'operazione dantesca (la divisione), e per l'altro a schiacciare, per effetto appunto della lunghissima distanza focale secondo cui son visti i problemi e lo svolgimento storico dell'esegesi, i rapporti *Vita Nuova-Convivio* (e *Vita Nuova-tradizione* prossima, p. 101), al punto da identificare, « tanto en unidat de forma como de sentido » (87), *Vita Nuova* e *Convivio*, da considerare questo « un comento a » quella (ivi) e il suo compimento, e da farc addirittura dell'allegoria una « figura rettorica » o di questa « un equivalente solo en apariencia distinto de la "allegoria" » (97), presente dunque fin dal primo libro di Dante!

da una ad altra materia (« Tanto sovente dett'aggio altra fiada De dispiacenza e de falso piacere, Che bel m'è forte ed agradivo or dire Ciò che de vero grado in cor m'agrada », canzone XXXIV, 1-4, e cfr. XLIX, 1-4),⁽¹⁾ le motivazioni così spiegate del proposito (« Poi male tutto è nulla inver peccato, E peccato onne parvo inver d'errore, E onne error leggero, al viso meo, Ver non creder sia Deo Né vita appresso d'esta a pena o merto; Come di peccati altri aggio parlato Dispregiando e lungiando essi d'amore, Mi soduce disio e punge or manto In male tale e tanto Metter consiglio alcun leale e certo, A dimostrare aperto Lo grande errore in chi vis'ha... » XXXI, 1-12),⁽²⁾ e quel farsi forte delle proprie ragioni (« Ma eo serò lor ribello, E prenderò la lor, sol, defensione, Ed aproverò falso il lor sermone, E le donne bone in opera e in fede; Ma voglio che di ciò grazia e merzede Rendano voi, gioia gioiosa, amore » XX, 7-12);⁽³⁾ e fin certi motivi, certi atteggiamenti di partecipazione (la solidarietà e la consuetudine di discorso con le donne, canzoni XX e XLIX), e soprattutto quel sentimento della propria parte, del *dover* dire che costella i suoi attacchi (« Voglia de dir giusta ragion m'ha porta... », canz. XII; « Vogl'e ragion mi convit'e rehere... », son 229; e ancora « Ahi, Deo, che dolorosa Ragione aggio de dire... », canz. VII) e che risuonerà anche nel Dante più maturo.⁽⁴⁾ E del resto un'eco di quest'investitura pare avvertibile già all'altezza delle « nove rime »: « Amor tanto *altamente* Lo meo *entendimento* Ave miso, che nente Aggio *ardimento* di contare e *dire* Como di lei m'ha priso... » XXI, 1-5.

La soluzione della *Vita Nuova* è una soluzione decisamente non guittoniana, è una soluzione storica e direi naturalistica. Nasce dalla coscienza dell'originalità dell'atto poetico e dalla identificazione con esso delle sue ragioni, dalla proposta di una naturale evidenza e dalla ricerca della partecipazione all'interno stesso del suo mondo poetico; e niente meglio del felice inizio di *Donne ch'avete* spiega il colloquio del cap. XVIII (e si badi al verso « farei parlando innamorar la gente »). Una consapevolezza che è già movimento e dimensione di fantasia, condizione storica, sin dalla canzone; e diventerà storia, attraverso il ricordo, nella prosa. E c'entreranno naturalmente anche le osservazioni, le obiezioni, le discussioni a cui

⁽¹⁾ Le citazioni secondo il testo e l'ordinamento dell'edizione delle *Rime* di Guittone a cura di F. Egidi, Bari 1940.

⁽²⁾ Cfr. per gli ultimi due versi *Le dolci rime*, 15-6 (« riprovando 'l giudicio falso e vile Di quei... »), *Poesia ch'Amor*, 7-9 (« i' canterò... Contra 'l peccato Ch'è nato in noi... »); e *aperto* è riecheggiato in rima in « parlar con voi si vole aperto » della terza canzone dottrinale, *Doglia mi reca*, 59. E la « lungianza » d'amore sembra anticipare l'identificazione del vuoto d'amore col vuoto di virtù che domina la lirica dottrinale dantesca e le conferisce la giustificazione vitale. Inoltre cfr. XXXI, 16-8 (« ma non del mio saver dico già farlo, Ma del suo, per cui parlo; Ché la sua gran mercé sper mi proveggia ») con *Poesia ch'Amor*, 15-7 (« Per ch'io son certo, se ben la difendo Nel dir com'io la 'ntendo, Ch'Amor di sé mi farà grazia ancora »). Limite naturalmente i riscontri alle parti introduttive e programmatiche.

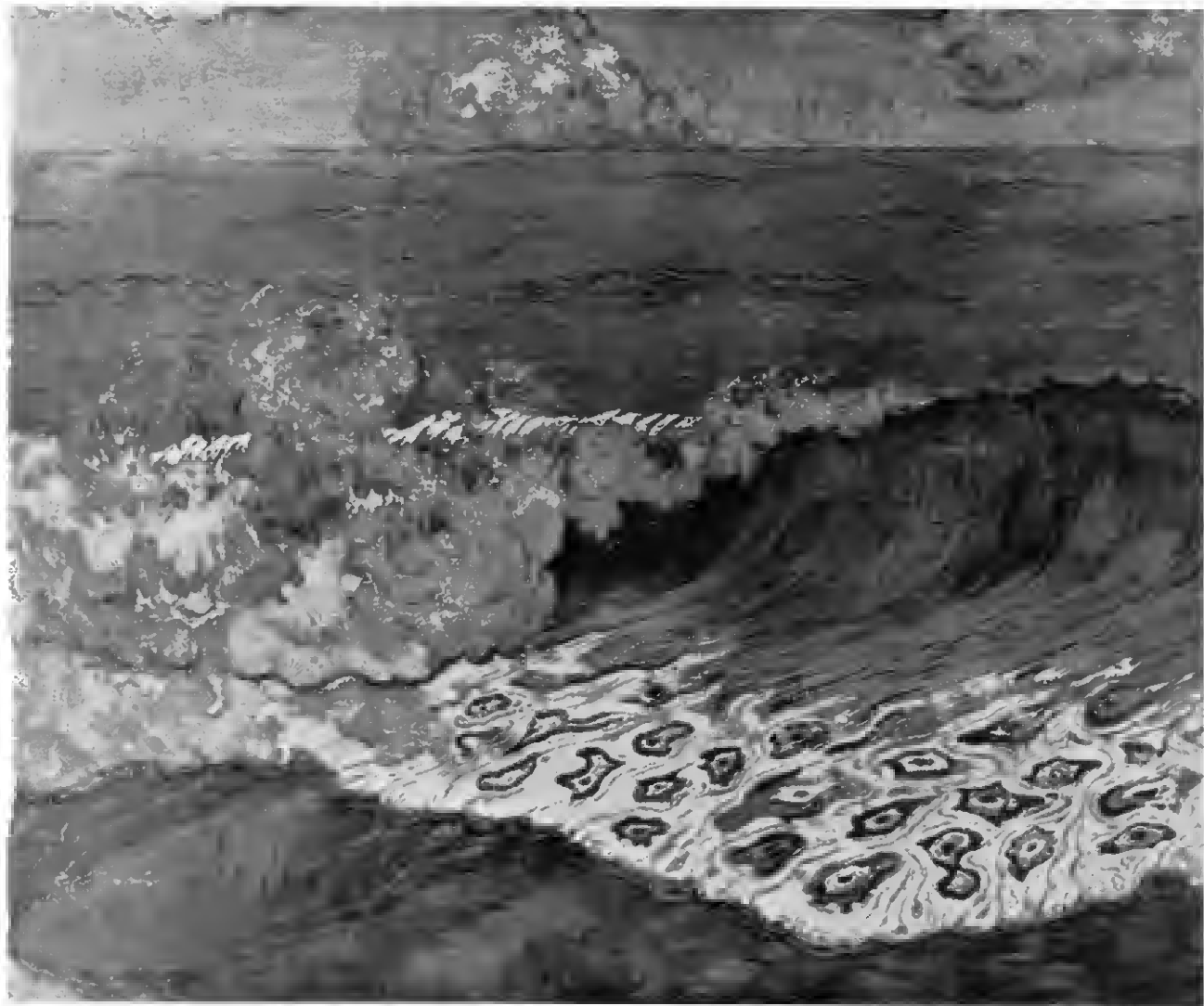
⁽³⁾ Cfr., per i primi versi, *Le dolci rime*, 76-8 (« E io così per falsi li riprovo, E da lor mi rimovo; E dicer voglio omai... »); e per la chiusa, oltre, ancora, a *Poesia ch'Amor*, 15-7, *Doglia mi reca*, 60-2 (« ma questo vo' per merto, Per voi, non per me certo, Ch'abbiate... »). E si confronti ancora il v. 17 (« Ahi, che villan giudicio e che fallace ») col « giudicio falso e vile » di *Le dolci rime*, 15.

⁽⁴⁾ Su certo modellarsi del più impegnato discorso dantesco sugli esemplari guittoniani, e su particolari riscontri con la canz. XLIX, vedi ora il bel saggio di P. Boyde, *Style and Structure in Dante's Canzone « Doglia mi reca »*, « Italian Studies », XX (1965), 26-41 (e in specie le pp. 33-6).

quelle rime avran dato luogo, e di cui più di una volta la prosa si fa eco, e ne abbiamo un esempio (con riflesso nella « divisione » competente) nel sonetto di Cecco Angiolieri su quello *Oltre la spera*. Comunque, se un nome vogliam dare a questa soluzione, è proprio quello di colui col quale il dibattito in effetti si svolge: una soluzione cavalcantiana. L'autonomia della realtà poetica è con Guido un fatto prima che una rivendicazione (rivendicazione lo sarà solo per bocca di Dante), è un fatto nella stessa canzone teorica, che rappresenta del resto una proposta eminentemente letteraria. ⁽¹⁾ Non per nulla la sua ricerca s'appoggiava (o s'atteggiava) alle indicazioni delle scienze naturali; e il primo autore utilizzato nella *Vita Nuova* è il suo Alberto Magno. E lasciamo stare che, quanto a polemiche, Guido aveva da par suo fatto materia d'un sonetto, e proprio a Guittone (*Da più a uno*), una questione di abilità espressiva, per giunta parodiando lo stile del criticato (ed è significativo quel v. 9, « per te non fu giammai una figura »); e rispondendo altra volta a Guido Orlandi, e in tema d'ispirazione amorosa, aveva esternato il suo distacco non solo dall'interlocutore, ma dall'argomento, proprio attraverso quella definizione tutta letteraria e grammaticale del suo atto (« Di vil matera mi conven parlare E perder rime, silabe e sonetto... »). Restando vicini a Dante e alla *Vita Nuova*, il sonetto *I' vegno 'l giorno a te*, se anche, sottratto al clima doloroso e romantico di cui l'aduggia l'interpretazione del Barbi (« viltà » come avvilitamento per la morte di Beatrice), ci riporta a un tempo posteriore all'esperienza stilnovistica se non addirittura alla *Vita Nuova*, a cui i vv. 7-8 sembrano alludere (« di me parlavi sì coralemente Che tutte le tue rime avie ricolte »), è importante non solo per l'affermazione e la realizzazione di quella *sodalitas* (assai più che negli altri sonetti di corrispondenza, in quello stesso in risposta a Guido, *i' vorrei* è negli altri, dove tornano i nomi di Lapo e monna Lagia, e a parte il sonetto in risposta al primo della *Vita Nuova*, che di quella *sodalitas* è l'inauguratore), ma per il piano letterario di quella, fatta di rime inviate e ricevute (l'avvilimento di Dante sarebbe causato da un attivo impegno mondano, dal rifiuto di quel poetico distacco?), e, alla fine, per l'interpretazione taumaturgica, esorcistica della poesia, da recitare come una formula magica.

5. Se tuttavia riconsideriamo il linguaggio della poesia di Dante sulla poesia, è evidente la sua povertà e uniformità, quasi di formale variazione di uno stesso termine — *dire, ragionare, parlare, trattare*, al massimo *ricordare di aver parlato* — da canzone a canzone, con ulteriore restrizione del già esiguo campo lessicale del più libero e atteggiato sonetto a Lippo (*leggere, provvedere, dire, scrivere, audire, ascoltare*; e *nuda, vestire* hanno significato tecnico), e con *intelletto, mente, pensare* (e *laude, sfogare*) che appartengono ad un momento anteriore, anche se essenziale, alla realizzazione poetica (qualcosa di più rendono i sonetti di corrispondenza, ridotti alla funzione e alle formalità della « quaestio »). Né si va più in là con le canzoni del *Convivio* (appena qualche variazione e distensione poetica — « *move cose* di lei meco sovente », « lo suo parlar sì *dolcemente* sona » — della situazione virtuale di Amore che

⁽¹⁾ Si vedano le conclusioni di Contini nella sua introduzione a Cavalcanti, *Poeti del Duecento* cit., II, 490, e il commento alla canzone, ivi, 522-9.



1 - Georges Lacombe: *Effetti d'onda* (1892)



2 - Maurice Denis: *Bagno nella foresta* (1900)

ragiona nella mente disiosamente); e la terza, più che nuovi termini, offre definizioni di valore e di stile («dolci rime», «soave stile», «rima aspr'e sottile»). In confronto, la sola prima strofa della canzone d'amore di Cavalcanti dimostra una maggiore versatilità; per non parlare della continua riscoperta immaginativa e linguistica di quel particolarissimo aspetto della realtà. Per Cavalcanti la realtà del suo mestiere si presenta in termini di oggettivazione e di trasfigurazione, il sonetto, la canzone, le parole sono oggetto di poesia anche esse, quel distacco si fondava su una permanente disposizione fantastica. Dove in Dante, per quanto immessa e coinvolta in una situazione poetica, quella realtà rappresenta un'attività distinta, considerabile per sé (e l'avrà aiutato proprio Guido a vederla così), soprattutto costituisce un'attività, colta nell'atto che si viene compiendo.

Ora è proprio questa distinzione fra l'oggetto della poesia e l'oggetto (o lo strumento) poetico, questo riportare la poesia alla propria realtà «storica», e sia pure identificata via via con la storia narrata, è l'essere sede e realizzazione di quest'idea della poesia come qualcosa che si fa, a dare alla prosa in quanto ha per oggetto la poesia tutt'altra varietà e copia di termini. Ed è anche da questo, e in particolare da questo, dal suo parlare in termini di realtà operativa, dalla dimensione insomma che conferisce alla poesia, che le deriva, nonostante l'aura poetica in cui respira e da cui è continuamente sollecitata, la dimensione sua, quel netto carattere prosastico. Alla prosa uno sarebbe tentato d'ascrivere una certa regolarità di formule e ritorno di vocaboli, costituenti come tanti motivi strutturali: *propuosi di dire parole, cominciai|dissi|feci* uno sonetto, questo sonetto *si divide in... parti* ecc. In realtà, la dimensione della prosa è piuttosto quella di una notevole duttilità e funzionalità di vocabolario.

E intanto, nessun ricorso alla metafora: espressioni come «troppo alta materia» XVIII, 9, «non mi travaglio di più divisioni» XIX, 21, sono eccezionali, o rientrano in un ambito già determinato di personificazioni: «Queste parole fa che siano quasi un mezzo...» (è Amore che parla, XII, 8, e le parole saranno la ballata; e nota il *quasi*), «queste parole che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore» (XXIV, 3!); quando non si tratta di forme metaforiche in accezione tecnica (*colore rettorico, entrata* [de la nuova materia], *luogo, oscurità, persona* grammaticale, senso *largo e stretto, grosso, piano, aprire, conchiudere, opporre, ripigliare, toccare, vedere*), o addirittura di consacrati tecnicismi (*allegare, assegnare, divulgare, dichiarare* ecc.). E altrettanto dicasi di espressioni che siano riflesso di un atteggiamento psicologico, quelle poche per giunta quasi sempre anticipate dalla poesia, cioè riprese dalla poesia nel commento (*ardire, ardirmento, paura, viltà, sfogare*). E soprattutto, quelle parole non designano tanto delle *res*, degli oggetti, quanto gli aspetti e i movimenti di un'attività, non illustrano tanto forme o categorie quanto procedimenti e intendimenti ed effetti. Una discriminazione meccanica tra forme nominali e forme verbali non è gran che significativa; mentre è indubbia la prevalenza delle forme «attive» (verbali e nominali), qualificative, modali, su quelle «sostantive». E bisogna tener conto dell'ancor sensibile struttura perifrastica (e cioè nominale) della sintassi e della formulazione verbale in particolare, strutture a cui del resto la prosa

della *Vita Nuova* sta vibrando un fiero colpo. E come la perifrasi, più che richiamare a una categoria, a un concetto, tende qui a risolversi in specificazione verbale (« è mio intendimento di... », « era di cotale ragionamento meco », « non n'avrei fatto menzione », « fuoro narratori di... », « mi venne volentade di volere... », « era nel proponimento di ... »), e il sostantivo in complemento (e nella ricostruzione del seguente processo, « quando la mia memoria movesse la fantasia ad immaginare quale Amore mi facea » XVI, 2, è l'intero « movimento » che si cerca di riabbracciare), così molti sostantivi sono deverbali (del tipo *chiosatore, dicitore, narratore* ecc., ovvero *cominciamento, divisione, dubitazione, significazione, intendimento* ecc.) e hanno la corrispondente testimonianza verbale; molti aggettivi sono del tipo attivo (*convenevole, dilettevole, dubbioso* ecc.); molti participi hanno valore di giuntura (*infrascritto, nominato, presente, precedente*; e cfr. « nel proemio che precede questo libello »); senza contare gli avverbi (*artificiosamente, chiusamente, compiutamente* ecc.).

Persino i nomi dei poeti, degli *auctores*, sono in funzione della citazione. E *sonetto, canzone, ballata* rappresenteranno precise istituzioni; ma Dante parla di *questo* o *quel* sonetto, di *questa* o *quella* canzone, questi termini sono regolarmente calati in un contesto attuale come « feci uno sonetto lo quale comincia... » (o almeno « questo sonetto si divide in tre parti... »). E solo nel cap. XXV, confrontando la nuova poesia con la tradizione, si parla de *li poete* e de *li dicatori* come di categorie. Altrove *poeta, dicitore, trovatore* è lui, Dante, e la poesia di cui si parla è strettamente legata allo svolgimento di un'attività. Nella stessa formula *dire parole*, il termine categoriale è immancabilmente ridotto alla sua attuazione. E anche senza ricorrere ad esempi come « tra le *parole* dove si manifesta la cagione di questo sonetto si scrivono dubbiose *parole* » XIV, 14, con quelle successive determinazioni del dato (per di più recentissimo, trattandosi della prosa) al fine di individuarne l'aspetto ancora in movimento, anche in una proposizione ellittica come « in quelle parole che lodano la donna mia » noi vediamo delinearsi i precisi termini di una ricerca e di un proposito da attuare e che in quella frase prende effettiva consapevolezza (« e però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima » XIX, 9), non l'indicazione di una realtà prefissata. Così lo stile della lode non è l'etichetta di un ideale, di una forma, ma l'attuazione storica di un'idea in determinati testi (« *volendo ripigliare* lo stilo de la sua loda, propuosi di dicere *parole ne le quali...* », XXVI, 4). E si capisce allora che è di tutta l'altra terminologia, non richiamante alcun « precedente », ma al massimo un abito di riflessione, individuante l'*hic et nunc* di quel determinato atto, quello che per essa si viene compiendo non meno di quello da essa descritto.

6. È cioè evidente che accanto alla variabile grammaticale e a quella stilistica va tenuto conto, per questo linguaggio, della variabile contestuale (a cominciare da quella poesia-prosa). E ciò è vero non solo nel senso che la poesia va vista nel suo contesto prosastico, prende un significato e un valore e una dimensione particolare dal commento, ma nel senso che nel descrivere e definire la poesia il commento descrive e definisce se stesso. La coscienza

storica di quello che il poeta fece e del valore di quello che fece non è mai disgiunta da quella di ciò che sta facendo, del valore che hanno ora quelle cose e della loro stessa valutazione attuale. Dante insomma dà alla poesia una sua dimensione storica (e perciò attuale) in quanto dà una dimensione al commento, in quanto costruisce il suo commento, il suo linguaggio critico; con tutta una varietà di movimento e d'approccio di cui potremo dare solo qualche esempio. E del resto, quella elementare e fatale proposizione « in quelle parole che lodano la donna mia » non è solo la definizione di una poetica, ma l'individuazione di una dimensione e di una forma di definizione (*in quelle parole che...*) che pare contrassegnare tutta la ricerca e la sua stessa storia (risalendo il percorso: « Noi ti preghiamo che tu ne dichi *ove sta questa tua beatitudine* » XVIII, 6, « Amore *ha posto* tutta la mia beatitudine *in quello che non mi puote venire meno* » XVIII, 4, su su fino a « *ne le sue salute abitava* la mia beatitudine » XI, 4, « lo suo dolcissimo salutare, *ne lo quale stava* tutta la mia beatitudine » X, 2; e dopo: « Poi che è tanta beatitudine *in quelle parole* che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio? » XVIII, 8). Si può dire che tutto il lavoro di Dante nella *Vita Nuova*, sin dal suo primissimo movimento (*In quella parte...*), consiste nel ritrovare, nell'indicare nei testi il luogo esatto di ogni singolo concetto poetico, e nella verifica degli stessi strumenti di localizzazione. La « divisione » (*nella prima parte dico..., nella seconda parte dico..., la seconda parte comincia quivi...*) viene così ad essere intimamente legata alla forma interna del trattato.

Ora, stava davanti a Dante l'esempio di un'analogia (e recente) verifica, di un libro che non occorre cercasse, come fece col *Laelius* e con la *Consolatio Philosophiae*, perché lo conosceva da sempre e su di esso aveva imparato « come l'uom s'eterna », e un libro che non se n'era scritto uno, nell'età sua, più simile alla *Vita Nuova*: la *Rettorica* del suo « maestro » Brunetto Latini. Commento (« sposizione ») di un « testo » (il *De inventione* di Cicerone), con quella precisa e reciproca definizione, sin dall'inizio e nella stessa impaginazione, delle rispettive parti dell'« autore » e dello « sponitore », il « testo » « messo avanti in grossa lettera », « e poi... recati in lettera sottile e' ditti di molti filosofi e llo intendimento dello sponitore » (*Rett.*, 6, 33-5) ⁽¹⁾; e, assieme all'esatta individuazione storica e topica del primo, il senso della nuova dimensione e funzione che questo assumeva attraverso il secondo, della sua integrazione non solo (« è lo 'ntendimento dello sponitore che queste parole sopra 'l dittare altresì come sopra 'l dire siano » 4, 26-8), ma della nuova realtà in cui si veniva costituendo, e per cui lo stesso « sponitore » prendeva figura d'« autore » accanto a Tullio, e il commento veniva a far testo, suscettibile di illustrazione e delucidazione, misurato da un'identica attenzione (« Or si torna il conto dello sponitore di questo libro alla prima parte di filosofia, della quale è lungamente taciuto, e dicerà tanto d'essa prima parte, cioè di pratica, che pervegna a dire della gloriosa Rettorica » 32, 22-6).

La citazione, nella fattispecie, e certo accento glorioso ci richiamano, anche in grazia

⁽¹⁾ Le citazioni della *Rettorica* secondo il testo (e la numerazione delle pagine e delle righe) dell'edizione a cura di F. Maggini, Firenze 1915.

delle analoghe classificazioni del *Trésor*, piuttosto al *Convivio* e a talune sue applicazioni dello schema generale delle arti (e qui precedeva la quadripartizione della matematica in aritmetica, musica, geometria e astronomia, e segue di poco la tripartizione della politica « in detti » in grammatica, dialettica e retorica). Ma sono le strutture che per il momento ci interessano, in un commento così aderente al suo « tema », che si fa forza del suo stesso limite. E d'altra parte sembra perfino ovvio che di certa terminologia della *Vita Nuova* si ritrovi testimonianza già qui, né dice molto che la tecnica della divisione avesse qui una copiosa esemplificazione. Termini come *colore rettorico*, *intendimento* (significato), anche *partirsi da* (da un argomento), espressioni come *modo di parlare*, *assegnare ragione di*, *appare manifestamente*, giunture come *e questo è..., vero è che...*, perfino il costrutto *proporre* (per *proporsi*) *di* e la forma *poete* (pl.) non sembra si debbano ricondurre a modelli specifici; mentre Dante non fa nessun uso del frequentissimo *testo* (che pur « serberà » fino alla *Commedia*, e proprio per Brunetto, *Inf.*, XV, 89, e in un contesto sintomatico: « Ciò che *narrate* del mio corso *scrivo*, E serbolo a *chiosar* con altro *testo*... ») né di *conto* per dire il commento. E appena possono apparire più caratterizzanti un (*in*)*tramettersi di* (ma solo da Dante applicato alla fatica del commento) o un *soprastare a o in* (e in analogo giro: « però che *soprastare a* le passioni e atti di tanta gioventudine *pare* alcuno parlare fabuloso » *Vita Nuova*, II, 10 — « che... se lungamente *soprastessimo* in ciò, *paia* che noi facessimo dimoro... » *Rett.*, 69, 18-9, che è poi il testo ciceroniano), *travagliarsi di o a* (e riferito all'attenzione e allo sforzo d'intendere dell'uditore). Piuttosto il nesso *dir parole*, anche se non nell'accezione dantesca, è già costituito in Brunetto (51, 30; 64, 27-8); e anche modi come *tanto è a dire come* (o *quanto*), o la sottolineatura e giustificazione di una parola con *e dico*, *e dissi*, potrebbero essere vezzi appresi sulle sue pagine; e un costrutto astrattivo come *in brevitade di sonetto* (*Vita Nuova*, XXVII, 2) lo si direbbe rimodellato sull'analogo *altezza di tanta opera* (*Rett.*, 57, 2-3).

Ma è la situazione che conta, più di certe corrispondenze verbali, è il modo con cui normali *tópoi* del discorso sono introdotti, il movimento, l'atteggiamento che individuano: come in questo riferirsi a uno speciale intenditore (« sì come il buono intenditore potrà intendere avanti » *Rett.*, 5, 28) a cui ricorre anche Dante (« sì come appare a chi lo intende », « sì come appare manifestamente a chi lo intende » *Vita Nuova*, VII, 2; VIII, 3); e la funzione di approfondimento che assume *considerare* attraverso il costrutto ipotetico (« ma *chi vuole considerare* il vero, e' troverà... » *Rett.*, 45, 19-20 ecc., e *Vita Nuova*, XXIV, 4, 5: « E se anche *vogli considerare* lo primo nome suo... », e meglio « E *chi volesse sottilmente considerare*,... chiamerebbe... »); fino al riproporsi di momenti e scadenze analoghe in termini analoghi, per una sostanziale identità di problemi e d'impegno (« Et qui cade una questione, ché potrebbe alcuno dicere... A ciò rispondo che... » *Rett.*, 17, 1-3, « e potrebbe alcuno dicere... » 101, 15-16 — cfr. *Vita Nuova*, XII, 17: « Potrebbe già l'uomo opporre contra me e dicere... e però dico che... »⁽¹⁾ e XXV, 1-3, a cui difatti si rinvia: « Potrebbe qui dubitare persona

⁽¹⁾ Per « e allora intenda qui chi qui dubita », che conclude il paragrafo, cfr. *Rett.*, 40, 2-3, « Ma ben guardi d'intendere ciò che dice questo trattato... »?

degnà da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che... A cotale cosa dichiarare... prima è da intendere che...»; e addirittura l'attenzione a comuni principii, ossia a identici rapporti (« si vuole dicere di ciascuna per sé *divisatamente* perché 'l convenentre sia più *aperto* » *Rett.*, 75, 22-4, che pare commentato da *Vita Nuova*, XIV, 13 « la *divisione* non si fa se non per *aprire* la sentenza de la cosa divisa »). Il fissarsi di un certo abito nell'uno (« e perciò che 'l testo è molto aperto, si sine passerà lo sponitore brevemente » *Rett.*, 36, 13-4, « e perciò che di questo è molto detto davanti, si sine trapassa lo sponitore brevemente, dicendo solamente la tema del testo » 67, 16-7, e ancora 68, 12-4; 82, 26; e più sopra « *et avegna che 'l suo testo sia recato in sie piane parole* che molto fae da intendere tutti, ma tutta volta lo sponitore diràe alcune parole per più chiarezza » 22, 26-9) aiuta il suo riprodursi nell'altro (« onde con ciò sia cosa che per la sua ragionata cagione assai sia manifesto, non ha mestiere di divisione » *Vita Nuova*, XIV, 13; « Questo sonetto si divide in quattro parti..., e però che sono di sopra ragionate, non m'intrametto se non di distinguere le parti per li loro cominciamenti » XVI, 11, e così XXII, 17, e cfr. XXXV, 4; XXXVI, 4; XXXVII, 5; XXXIX, 7; XL, 8; « Questo sonetto è sì piano ad intendere, per quello che narrato è dinanzi, che non abbisogna d'alcuna divisione » XXVI, 8). E anche certi semplici movimenti, quelle formule prolettiche di poc'anzi, e perciò che, e avegna che ad esempio, e un'inflexione iniziale come « *Poi che Tulio avea dette* le prime due parti... » *Rett.*, 11, 21 (cfr. *Vita Nuova*, XVII, 1 « *Poi che dissi* questi tre sonetti », XXXIII, 1 « *Poi che detto è* questo sonetto... ») contribuiscono alla definizione di un quadro di precisi rapporti. Così le divisioni della *Vita Nuova* non trovano nella *Rettorica* solo un ricco campionario volgare (per le divisioni e suddivisioni in serie si vedano soprattutto le pp. 71-6 nel « testo » di Tullio), ma, oltre alla loro ragione già in atto (75, 22-4 cit.), già sperimentate le loro forme, dal tipico impiego di *avere* (*ha tre parti*) in cambio di *dividersi in*, al *che* esplicativo (« *che* l'una..., *che* l'altra... »), all'indicazione dell'*incipit* delle varie parti (« *Imprima dice* che pare a llui di sapienzia, infino là dove dice « Per la qual cosa ». Et quivi comincia la seconda, nella quale dice che pare a llui d'eloquenzia, infino là ove dice « Ma quello il quale s'arma ». Et quivi comincia la terza, ne la quale dice... » *Rett.*, 11, 24-8), al valore di dominante di certe sottolineature e riprese (« Il primo luogo si è la nostra persona e di coloro *per cui noi dicemo*. Il secondo luogo si è la persona de' nostri adversarii e di coloro *contra cui noi dicemo*. Il terzo luogo si è la persona de' giudici, cioè la persona di coloro *davanti da cui noi dicemo*. Il quarto luogo si è la causa e 'l fatto e 'l convenente sopra 'l quale noi dicemo » *Rett.*, 120, 1-6; e cfr. la citata divisione della I strofa della terza canzone della *Vita Nuova*).⁽¹⁾ E d'altro canto è proprio il generale accoglimento di un linguaggio non particolarmente caratterizzato, quel regolare ripetersi delle stesse formule e degli stessi termini, il loro far massa (e basti l'ultimo esempio), a costituire il più forte argomento di somiglianza.

⁽¹⁾ Cfr. anche *Rett.*, 30, 19, 22 ecc., « La prima quistione era che... La seconda quistione era che... » ecc., con *Vita Nuova*, XXVIII, 2: « La prima è che...; la seconda si è che... » ecc. Aggiungo che 27 delle 97 sezioni del commento di Brunetto cominciano con le parole *In questa parte* (e altre 2 *In questo luogo*: s'intende del « testo »).

Ma la *Vita Nuova* in quanto « sposizione » di testi non è la sola condizione di lettura della *Rettorica*, né essa enuclea nell'insegnamento di Brunetto ragioni esclusivamente formali. Formale è senza dubbio, ma nel senso della scelta di un modo e di un tono, il modellarsi di questo passaggio risolutivo della canzone della gentilezza, « *E dicer voglio omai, sì com'io sento, Che cosa è gentilezza, e da che vene, E dirò i segni che 'l gentile uom tene* » (*Le dolci rime*, 78-80), su un'analoga risoluzione del prologo della *Rettorica*: « *Omai vuole dicere [lo sponitore] chi è l'autore, ... e che fue la sua intenzione in questo libro, e di che tratta, e lla cagione perché lo libro è fatto e che utilidade e che tittolo à questo libro* » (5, 13-6; e cfr. 29, 20-1: « *sì vuole elli dire un poco che è filosofia* »). Che se potrà costituire un ragionevole appiglio all'esperienza del *Convivio*, trova autorità e significazione di scelta poetica nella parallela adesione di Cavalcanti, *Donna me prega*, 5-12: « *Ed a presente conoscente chero...: Ché senza natural dimostramento Non ho talento di voler provare* (cfr. *Rett.*, 56, 15: « *dice Tulio che non vuole ora provare perché...* ») *Là dove posa, e chi lo fa creare, E qual sia sua vertute e sua potenza, L'essenza poi e ciascun suo movimento* (*Rett.*, 40, 1-2: « *potrà... intendere la materia, lo movimento e la natura di rettorica* »)... ». Le varie letture cioè si integrano a vicenda, il libro rappresenta un punto di riferimento, di ritrovo, una continuità e fedeltà d'interesse e di meditazione. Il *Convivio* guarderà ormai a certi temi,⁽¹⁾ a cominciare da quello pregiudiziale della « purgazione », anche se della materia invece che dell'opera (*Conv.*, I, ii, 1-2; *Rett.*, 7, 7-11, 19-20), e soprattutto a quello centrale della definizione di filosofia come amore di sapienza, e come amore esclusivo,⁽²⁾ completata, a riprova, della definizione ivi annessa della definizione stessa⁽³⁾; mentre all'estremo opposto, certi riscontri cavalcantiani, non

⁽¹⁾ Ma vedi, *Rett.*, 9, 8-11, *Conv.*, III, x, 6-7, l'identico moto di esaltazione e di compiacimento per una figura retorica.

⁽²⁾ *Rett.*, 29, 18-32: « *Ma anzi che llo sponitore vada più innanzi... sì vuole elli dire un poco che è filosofia... Et provvedendo ciò ssi pruova l'altezza di rettorica* (cfr. *Conv.*, III, xi, 1-2: « *... conviensi qui, prima che più oltre si proceda per le sue laude mostrare, dire che è questo che si chiama Filosofia, cioè quello che questo nome significa. E poi dimostrata essa, più efficacemente si tratterà la presente allegoria* »). Filosofia è quella sovrana cosa (*Conv.*, III, xi, 1: « *dico che questa donna è quella donna de lo 'ntelletto che Filosofia si chiama* ») la quale comprende sotto sé tutte le scienze (*Conv.*, III, xi, 16-7: « *le scienze ne le quali più ferventemente la Filosofia termina la sua vista, sono chiamate per lo suo nome. Si come la Scienza Naturale, la Morale e la Metafisica...* »); et è questo uno nome composto di due nomi greci: il primo nome si è *phyllos*, e vale tanto a dire quanto *amore*, il secondo nome è *sophya*, e vale tanto a dire quanto *sapienza*. Onde *filosofia* tanto vale a dire come *amore della sapienza* (*Conv.*, III, xi, 5-6: « *ché tanto vale in greco *philos* com'è a dire *amore* in latino, e quindi dicemo noi *philos* quasi *amore* e *sophos* quasi *sapiente*. Per che vedere si può che questi due vocabuli fanno questo nome di *filosofo*, che tanto vale a dire quanto *amatore di sapienza*... Onde si può vedere... che Filosofia non è altro che amistanza a sapienza »); per la qual cosa neuno puote essere filosofo se non ama la sapienza tanto ch'elli intralasci tutte altre cose e dia ogni studio et opera ad avere intera sapienza (*Conv.*, III, xi, 12: « *'l vero filosofo ciascuna parte de la sapienza ama, e la sapienza ciascuna parte del filosofo, in quanto tutto a sé lo riduce e nullo suo pensiero ad altre cose lascia distendere* »; 14: « *fine de la Filosofia è quella eccellentissima dilezione che non pate alcuna intermissione o vero difetto* »)).*

⁽³⁾ *Rett.*, 30, 5-7: « *E sappie che diffinitione d'una cosa è dicere ciò che quella cosa è, per tali parole che non si convengano ad un'altra cosa* ». *Conv.*, III, xi, 1: « *Ma però che... conoscere la cosa sia sapere quello che ella è, in sé considerata e per tutte le sue cose, si come dice lo Filosofo nel principio de la Fisica; e ciò non dimostri lo nome, avvegna che ciò significhi, si come dice nel quarto de la Metafisica (dove si dice che la diffinitione è quella ragione che 'l nome significa), conviensi...* » (e segue come alla nota precedente).

obbligati ad una determinata materia, significano una consuetudine più segreta, la quotidiana scoperta, su quelle pagine, del proprio linguaggio (*parlare in dolore* del sonetto *Deh, spiriti*, 13 è in *Rett.*, 55, 26 ⁽¹⁾); e questa tipica giuntura di Brunetto, « *si dirae* lo sponitore un poco de... *Et dice che...* » 103, 14-7, par suggerire una forza dimostrativa alla ripresa « *dirò* com'ho perduto ogni valore. *E dico che'* miei spiriti son morti » di *Poi che di doglia*, 4-5 ⁽²⁾; e la raffigurazione della « pronunziagione » di pace di contro a quella di guerra — « dee in fatto di pace avere umile advenimento del corpo, la ciera amorevole, la voce soave, la parola paccefica, le mani chete, e 'l suo cavallo dee essere chetissimo e pieno di tanta posa e *si guernito di soavitate* che... elli medesimo paia factore della pace » *Rett.*, 55, 19-24 — non avrà lasciato traccia in quella delle apparenze della « nemica », sonetto *S'io prego*, 6-8: « già risomigli, a chi ti vede, umile, Saggia e adorna e accorta e sottile *E fatta a modo di soavitate* »?).

Del resto, che la retorica avesse qualcosa da dire all'arte poetica era appunto la *Rettorica* a suggerirlo, incidentalmente, ma giusto per la rivendicazione ai poeti della « materia » della « dimostrazione » (« Or è ben vero che altri dissen che dimostrazione non era materia di questa arte, anzi era materia di poete, però ch'a' poete s'appartiene di lodare e di vituperare altrui... » *Rett.*, 46, 11-4, e cfr. 18-22), ossia proprio dove contribuiva alla definizione della poetica del nuovo stile, dello stile della lode; oltre all'estensione alla poesia dei caratteri dell'epistola, come vedremo più avanti. E, dalla materia alla sua rappresentazione, l'idea, la figura del libro, e del libro come opera di trascrizione, non si disegnava già nell'illustrazione di quello che Brunetto chiama (12,21) il « prologo » di Tullio (come Dante chiamerà « proemio » il suo), e addirittura nel « cominciamento » ossia nella *rubrica* sotto la quale erano scritte le parole dell'autore e dello sponitore: « Qui *comincia* lo 'nsegnamento di rettorica, lo quale è *ritratto* in volgare *de' libri* di Tullio e di molti filosofi... » (3, 1-2, e 6, 29-31)? E lo stesso inizio di Tullio, « Sovente e molto ò io pensato in me medesimo se lla copia del dicere e lo sommo studio della eloquenzia àe fatto più bene o più male agli uomini e alle cittadi; però che quando io considero... e raccolgo nell'animo... » (*Rett.*, 3, 7-10), non costituiva un esempio di stile meditativo a cui l'inizio della *Vita Nuova* poteva guardare (e cfr. ancora Tullio, 9, 18-9: « Si come quando ordino di ritrarre dell'antiche scritte le cose che sono fatte lontane dalla nostra ricordanza — *ab nostra memoria* — per loro antichezza... »)? Perfino quella misura aurea, di « eloquenzia congiunta con ragione d'animo, cioè con sapienzia » (ivi stesso, 9, 20: ritrovata dunque sul filo della memoria), poteva apparire come la proiezione, la verifica formale di quella, pure di tradizione ciceroniana, ⁽³⁾ dell'amore guidato da ragione, *ascoltante* « lo fedele consiglio de la ragione » (*Vita Nuova*, II, 9).

(1) « Ma *parlando in dolore* sia la testa inchinata, il viso triste e li occhi pieni di lagrime, e tutte sue parole e viste dolorose »: che par fornire le indicazioni per la rappresentazione iniziale del sonetto, soprattutto per « parole adornate Di pianto, dolorose e sbigottite » (vv. 3-4).

(2) Cfr. anche *Rett.*, 4, 31-2: « Or diremo chi è lo suo artefice: *dico che* è doppio ».

(3) Cfr. *Il libro della « Vita Nuova »* cit., pp. 35-8.

« Lo 'nsegnamento di retorica » si arricchiva di nuove risonanze, si apriva a più ampi apprendimenti, acquistava portata di scienza generale dell'uomo (e Rettorica era per Brunetto, prima che una delle arti del Trivio, la manifestazione « in detti » della Politica, e attraverso questa si ricongiungeva con la Filosofia pratica).⁽¹⁾ E non aveva già il *De inventione* una sua forte carica ideologica, non era la proclamazione della parola come costitutiva della civiltà e fonte di ogni altra istituzione? E se l'idea, che dà il tono al libro, di un'umanità uscita per essa dallo stato ferino è ancora viva nell'acceso linguaggio del maestro nel XV dell'*Inferno* (che altro riecheggia infatti l'appellativo « bestie fiesolane »? e *dolce*, designazione squisitamente retorica, non completa, a confronto dei « lazzi sorbi », l'immagine della fruttificazione del « fico »? e perfino il ritorno « a ca », alla vera patria, non è opera del depositario principe della parola poetica?),⁽²⁾ è proprio la fiducia nella parola creatrice, nella sua potenza vivificante, nel suo *fiat*, la materia dell'accordo dei due discepoli di una stessa scuola, Guido e Dante, nel cap. XXV della *Vita Nuova*. E sul fondamento razionale di tale potere, sul rapporto, appunto, parola-ragione (« degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione... » XXV, 8, e cfr. par. 10) riposava il riconoscimento, ivi, di un'unica civiltà poetica.

7. Quella di una poetica di natura retorica che sottentra all'antica è ipotesi che non mi pare sia stata formulata per la *Vita Nuova*, la cui interpretazione è stata sempre gravata dall'ipoteca del fine celeste e insomma dall'aspetto agiografico e misticheggiante, « medio-evale », a danno dei motivi della tradizione letteraria e laica: quando, anche a parte la presenza di Cavalcanti, e comunque proprio nella sua linea, le ragioni dell'amore sono ricondotte a quelle di una conquista intellettuale, e la lettura, persino, dei testi sacri è fatta in uno spirito e in una direzione che sono soprattutto quelli della fantasia. Ed è ipotesi, viceversa, che sembra gettar luce sulla natura e sulle istanze di quel rinnovamento della coscienza, in cui sarebbe riassunta e sollevata la stessa idea dell'« homo novus », e, riconducendo la tematica cortese al livello di esperienze più attuali, proietta la *Vita Nuova* nel più ampio quadro di un rinascimento civile e volgare che ha raggiunto la piena consapevolezza e il possesso delle sue « istituzioni ».

⁽¹⁾ E cfr. tutto il capitoletto riassuntivo di pp. 98-9, e in particolare 98, 22 sgg.: « Ma ben conosce lo sponitore che 'l suo amico è guernito di tanto conoscimento ch'elli intende e vede la propria intenzione del libro...; e che rettorica insegna dire appostatamente sopra la causa proposta, la qual causa non è pur di piatora né pur tra accusato e accusatore, ma è sopra l'altre vicende, sì come di sapere dire inn ambasciarie et in consigli de' signori e delle comunanze et in sapere componere una lettera bene dittata. Et se Tullio dice che nelle dicerie intra le parti sono le costituzioni e questioni e ragioni e giudicamento e fermamento, ben si dee pensare un buono intenditore che tuttodie ragionano le genti insieme di diverse materie, nelle quali adiviene sovente che l'uno ne dice il suo parere e dicelo in un suo modo e l'altro dice il contrario, sì che sono in tencione » (e cfr. del resto il « testo » di Tullio, ossia la fine del cap. IV del *De inventione*, 25, 26-8: « Maximamente cun ciò sia la verità che rettorica è una cosa la quale molto s'appartiene a tutte cose, e publiche e private, e per essa diviene la vita sicura, onesta, inlustre e iocunda »).

⁽²⁾ È nel suo « parlare onesto » che si fida Beatrice (*Inf.*, II, 113) per l'uscita di Dante dalla « selva ».

Sta di fatto che, se la *Rettorica* costituisce un precedente formale della *Vita Nuova*, nella sua struttura generale come in certe strutturazioni secondarie, e se l'applicabilità di certi termini dell'oratoria alla poesia era già data per scontata da Brunetto, ⁽¹⁾ è proprio Brunetto a proporre e fissare certa analogia di problemi tra prosa e poesia, e quindi la loro riconducibilità all'unico insegnamento della retorica, sul filo di quell'altra analogia tra «dicere» e «dittare» (e insomma della duplice funzione e destinazione del suo libro e dell'allargamento della dottrina antica alla nuova realtà civile e a tutti gli aspetti del «discorso» umano), ⁽²⁾ e sulla base della loro comune natura di «controversia» e di «tencione»; ma attraverso un'interpretazione non meramente tecnica e formale del concetto di «lettera», coerente con (e sintomatica di) quella più vasta estensione, dove «latino» e «volgare», «prosa» e «rima» rappresentano i termini di un'alternativa che nel cap. XXV della *Vita Nuova* si comporrà in un preciso e fatale rapporto storico:

Cosìe usatamente adviene che due persone si tramettono lettere l'uno all'altro o in latino o in proxa o in rima o in volgare o inn altro, nelle quali contendono d'alcuna cosa, e così fanno tencione. Altressi uno amante chiamando merzé alla sua donna dice parole e ragioni molte, et ella si difende in suo dire et inforza le sue ragioni et indebolisce quelle del pregatore. In questi et in molti altri exempli si puote assai bene intendere che lla rettorica di Tullio non è pure ad insegnare piategiare alle corti di ragione (Rett., 100, 35-101, 9).

E sviluppando e approfondendo questa analogia al di là dello stesso limite della scrittura e di un genere, e nel senso del riconoscimento dell'atteggiamento e dello stile (e in forma, proprio, di risposta a una «dubitazione»!):

e potrebbe alcuno dicere che molte fiate uno manda lettera ad altro ne la quale non pare che tencioni contra lui (altressi come uno ama per amore e fa canzoni e versi della sua donna, nella quale non à tencione alcuna intra llui e la donna)... Ma chi volesse bene considerare la proprietà d'una lettera o d'una canzone, ben potrebbe apertamente vedere che colui che lla fa o che lla manda intende ad alcuna cosa che vuole che sia fatta per colui a cui e' la manda. Et questo puote essere o pregando o domandando o comandando o minacciando o confortando o consigliando; e in ciascuno di questi modi puote quelli a cui vae la lettera o la canzone o negare o difendersi per alcuna scusa. Ma quelli che manda la sua lettera guernisce di parole ornate e piene di sentenzia e di fermi argomenti, sì come crede poter muovere l'animo di colui a non negare, e, s'elli avesse alcuna scusa, come la possa indebolire o instornare in tutto. Dunque è una tencione tacita intra loro, e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione o tacita o espressa» (Rett., 101, 15-102, 12).

⁽¹⁾ Vorrei notare che Dante chiama «proemio» anche la strofa introduttiva delle due canzoni dimostrative della *Vita Nuova*, applicando alla poesia il termine che il Filosofo, «in tertio Rethoricorum» riserva all'«oratio rethorica» («proemium est principium in oratione rethorica sicut prologus in poetica et preludium in fistulatione», *Epistola a Cangrande*, 44).

⁽²⁾ Cfr. le già citate pp. 98-9. Aggiungo che nel *De vulgari eloquentia*, II, xii, 7 l'analogia è portata fino a definire la canzone «dictamen magnum».

Facile immaginare a qual tipo di poesia Brunetto si riferisse, poesia d'invio e di richiesta, argomentativa ed elegiaca; e le ultime considerazioni sembrano anticipare i suggerimenti di Amore circa la « scusa » in persona di ballata da inviare a madonna, la « testimonianza » da invocare a favore delle sue « ragioni », e lo « adornamento » di queste, e perfino certi moduli della ballata stessa (*sed elli ha scusa*, v. 20). Ora la « vita nuova », lo « stil novo » è appunto il ripudio della poesia di « tencione », che cerca di ottenere qualcosa, il saluto o altra impossibile beatitudine, è il riconoscimento dei limiti di questa « controversia » (e insieme dell'aspetto retorico di quella che in termini di beatitudine era, cavalcantianamente, « battaglia »); e mentre, alla luce della dottrina dell'amore disinteressato e dell'inalienabilità dell'oggetto (cercato *propter se* non *propter aliquid*) e della felicità (e cioè nei termini ultimi della *quaestio* del fine dell'uomo), riscopriva il valore dell'altra via, del « genus demonstrativum », in cui le ragioni del discorso si identificano col discorso stesso e la materia con la forma, troncava il dibattito alla radice eliminando l'altra « parte », « tacendo di dire a lei ». La scelta della « pars » della contemplazione si compieva, quanto alla storia, entro il quadro delle istituzioni che questa riconosceva.

Il superamento di una certa esperienza, così chiaramente caratterizzata, significava l'intera conoscenza di essa, la definizione dei suoi motivi e dei suoi aspetti. La crisi dello stil novo, con l'episodio della donna gentile, è contrassegnata, in sede di commento, di « ragione », dal ritorno al *parlare a lei* (XXXV, 4; XXXVI, 3; XXXVIII, 4; e nell'ultimo caso, « e però che la battaglia de' pensieri vinceano coloro che per lei parlavano, mi parve che si convenisse di parlare a lei », come designazione della parte vincente), ossia dalla soluzione retorica di un rapporto rigorosamente tenuto sul piano dell'avventura psicologica, allo stesso modo della fase prestilnovistica dell'amor doloroso e della narrazione del proprio stato (XIV, 10; XV, 3 « escusandomi a lei »). E Dante nella stessa *Vita Nuova* aveva davanti l'intera tradizione: nelle sue rime, a cominciare da *O voi che per la via, Piangete amanti, Morte villana*, e in quelle dei suoi maestri, Cavalcanti o Guittone, su su fino alla « lamentanza » di Geremia citata nel primo testo (e già utilizzata da Cavalcanti: « Voi che per li occhi mi passaste 'l core... Guardate a l'angosciosa vita mia... ») o a qualcosa di simile al *Lugete, o Veneres Cupidinesque* di Catullo o alle *detestationes* della morte. E restava, d'altra parte, il problema del rapporto con l'ascoltatore, se non la donna (e già Guido aveva di tanto allargato il cerchio del proprio dolore), le donne che hanno intelletto d'amore, o semplicemente i « fedeli d'Amore », i pochi « intelligentes » a cui si rivolge col primo sonetto, o senz'altro il lettore. La « rettorica » non solo veniva a verificare certe soluzioni poetiche, a rendere espliciti e coerenti, nella « sposizione », certi dati del « testo », e in ultima analisi a fissare il rapporto tra questo e quella; ma condizionava quell'altro ed essenziale rapporto — su cui poggia tutto il libro e non una sola sua sezione — tra verso e prosa, tra invenzione e occasione, ossia il movimento stesso verso la poesia; e, dando i mezzi per distinguere tra la

finzione e la sua ragione poetica, cioè tra destinatario immaginato, « espresso », e destinatario reale (anche se « tacito »), permetteva di stabilire la parte della prosa, come depositaria di tale ragione, come avente per oggetto quello stesso parlare, come coscienza storica della poesia.

Già per il sonetto *Piangete amanti* Dante, pur restando nell'ambito di quella immaginazione, aveva rilevato ad uso del lettore l'effetto di attesa creato dal secondo verso: « ne la prima [parte] chiamo e sollicito li fedeli d'Amore a piangere e dico che lo signore loro piange, e dico "udendo la cagione per che piange", *acciò che s'acconcino più ad ascoltarmi* » VIII, 7; l'applicazione cioè (o per lo meno il riconoscimento) di quel « colore » che nel *Convivio*, II, vi, 6 raccomanderà per « ciascuna maniera di sermone »: « però che in ciascuna maniera di sermone lo dicitore massimamente dee intendere a la persuasione, cioè all'abbellire, de l'audienza, sì come a quella ch'è principio di tutte l'altre persuasioni, come li rettorici sanno; e potentissima persuasione sia, a rendere l'uditore attento, promettere di dire nuove e grandissime cose » (e in che cosa se non in un più largo uso dei mezzi persuasivi, rispetto alla pura considerazione della funzione, consiste il progresso della coscienza del proprio *dire* dalle canzoni della *Vita Nuova* a quelle per la donna gentile?). E poco innanzi, XII, 17, proprio per la ballata di preghiera e di scusa, già si presentava il caso della personificazione del componimento, della prosopopea, ⁽¹⁾ cioè della « mediazione » poetica come superamento del diretto rapporto di « controversia »: problema rinviato in linea di discussione generale, ma quanto mai istante, e affrontato rima per rima. Nel cap. XIV, che rappresenta, dal punto di vista della storia del libro, il passaggio dal tentativo di « indobolire o instornare » il gabbo (e cioè dalla elaborazione retorica di una situazione o « causa » convenzionale) alla rappresentazione (alla scoperta) della realtà (e realtà cocente, se è il suo stato a provocarla) del gabbo (e dalla rappresentazione interiore, « naturale » — « *ché Amor, quando sì presso a voi mi trova, Prende baldanza e tanta securtate Che fère tra' miei spiriti paurosi...* » — a quella *hic et nunc* di una esperienza mondana — « *a la qual parte io fui condotto...* E lo vero è che adunate *quivi* erano... *Allora* dico che io poggiar... » — in cui è ritrovata la realtà stessa degli affetti: « *Allora* fuoro sì distrutti li miei spiriti... »), il passaggio dall'esperienza alla poesia, la genesi di questa, è descritta (e distinta) come il subentrare, attraverso la riflessione, di un diverso motivo, di un'altra realtà, come l'assunzione retorico-drammatica, e insomma suppositiva (« parlando a lei »; e « significasse », « dicesse », e « desiderando che venissero... ne la sua audienza » XIV, 10) di un moto interiore di difesa (« Se questa donna sapesse... » XIV, 9). E anche per i sonetti che seguono, la parte della prosa è soprattutto d'individuare il tema (e nel cap. XVI si tratta appunto di temi poetici).

Ma la partecipazione al compianto del padre di Beatrice, cap. XXII, era incontro e col-

⁽¹⁾ Anche questa figura è definita, dopo che è stata illustrata nella *Vita Nuova*, nel *Convivio*, III, ix, 2.

loquio con le donne già nei due sonetti, aveva già, coll'appropriazione e il rinnovamento della forma epistolare e elegiaca (e attraverso una più ampia esperienza, testimoniata dai sonetti estravaganti), voce e misura e forma drammatica in quell'interrogare e in quel rispondere, e rispondere interrogando, cioè con altrettanta partecipazione (e col superamento dello schema); ed era sforzo di leggere negli atti stessi e negli aspetti (e nei detti) rappresentati. La situazione cioè era quella della poesia, ed era quella del colloquio, quella « pietate » si creava con esso, non era data (come il gabbo). Solo che la prosa, riconducendo il motivo lirico alla sua occasione, e questa, ma non più come a semplice sfondo, all'« usanza de la cittade » (« donne con donne e uomini con uomini » XXII, 3), scopre e realizza il desiderio di comunicazione, la carica di inespresso, la dimensione di silenzio che è dietro il suo interrogare (« volentieri l'averei domandate, se non mi fosse stata riprensione » XXII, 7), e la designazione della propria parte (« Se' tu colui...? ») che è in quelle risposte; e ne compone la scena delle donne che parlano di Beatrice e di Dante che ascolta, della commozione che nasce dalle parole ascoltate e già alta in esse (« Chi dee mai essere lieta di noi, che avemo udità parlare questa donna così pietosamente? » XXII, 5), facendone « degna » « cagione di dire », nell'un sonetto « in quello modo che voglia mi giunse di domandare », nell'altro « pigliando ciò ch'io udio da loro *si come* lo mi avessero detto rispondendo » XXII, 8 (e già XXII, 7, « presi tanta materia di dire *come s'io* l'avesse domandate ed elle m'avessero risposto »): dove quei *come se*, se esprimono la libertà del movimento lirico, valgono altresì per la facoltà di interpretazione e di ricomposizione del racconto. E nell'incontro coi pellegrini, cap. XL, la voce che chiama e interroga e dichiara è « manifestazione » e partecipazione dell'interna immaginazione (« propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io *manifestasse* ciò che io avea detto fra me medesimo; e *acciò che paresse più pietoso*, propuosi di dire *come se* io avesse parlato a loro » XL, 5), e immaginazione di una partecipazione (« Se voi restaste... »), in cui è la vera situazione, e di cui la prosa restituisce l'intera dimensione immaginativa (« Questi peregrini mi paiono di lontana parte, e non credo che anche udissero... »). « Io so che s'elli fossero... », « Se io li potesse tenere alquanto... » XL, 2, 3, 4), quanto dire la forza di sollecitazione sull'ascoltatore reale, dando corpo e verificando la situazione, e la figura (« la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna » XL, 1), dell'incontro di Emmaus, del *Tu solus peregrinus es in Ierusalem?* che, com'è noto, è il motivo del sonetto.

8. Ma dove i *come se* sono di casa è nel cap. XXV (quello delle personificazioni), che ne è come costellato (otto esempi), e caratterizzano ed esprimono con speciale intenzione un tipo particolare d'invenzione, il passaggio da senso a figura, il processo metaforico, quanto dire il processo fondamentale del linguaggio poetico, e di una poesia che è un con-

tinuo vedere per immagini; rappresentano insomma la coscienza dell'autonomia e libertà dell'operazione poetica in quanto operazione intellettuale, della sua facoltà di *alterazione* e sostituzione della realtà. Che era insieme la definizione della parte della prosa, la quale dispone di minore « licenza di parlare », ma è lo strumento della « ragione » ossia della ricostruzione del procedimento inventivo (« ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa » XXV, 8). La libertà era garantita dalla ragione, ed era garantita dalla tradizione; e tradizione e ragione si ricongiungevano per Dante in Cavalcanti, come in colui che più arditamente e consapevolmente si era valso di tale libertà. Il cap. XXV è scritto di concerto con e in nome di Cavalcanti, è prima di tutto il riconoscimento del valore e dell'esperienza di Cavalcanti.

Ora l'affermazione dell'autonomia poetica e del valore della fantasia non cadeva in un punto qualunque, ed era stata apposta differita. Il cap. XXV è in relazione al XXIV e alla fondamentale identificazione di Beatrice con Amore: che è più di una personificazione, è il trasferimento dell'oggetto amoroso in un ordine di valori universali, è l'istituzione di un piano interpretativo e figurativo più alto a cui l'esperienza va continuamente riferita. E Cavalcanti ha parte in questo trasferimento non solo attraverso il commento e i richiami del cap. XXV (la definizione di amore come « accidente in sostanza » discende, se non altro, dalla sua canzone), ma per la mediazione, lui pure, e sotto la figura di Primavera-Giovanna (cioè Giovanni il precursore della « verace luce »). Ciò non significa soltanto che la poesia di Dante, che il nuovo stile è la vera poesia e che Cavalcanti ne è il profeta, ma che la facoltà poetica di cui Cavalcanti è incarnazione, la libertà di cui è mediatore è essenziale all'identificazione di Beatrice con Amore e all'altra, ad essa connessa tramite il *Deus charitas est* che è alla base dell'ideologia e della rivelazione dello stil novo, di Beatrice con Cristo, alla rappresentazione di Beatrice *come se fosse* Cristo, implicita del resto nel riferimento alla *lux vera* e che, s'è visto, sottende il colloquio coi pellegrini. Il cap. XXV insomma non è una digressione, ma è essenziale all'interpretazione della *Vita Nuova*, il dominio dell'immaginazione, del visibile, arriva alle soglie dell'invisibile, e quella capacità di rappresentazione e proiezione fantastica, l'invenzione retorica infine — per cui di certuni e di certe cose si dice ciò che si dice di certi altri e di certe altre cose, la riflessione e l'emozione diventano rappresentazione, colloquio, evocazione, e gli oggetti di un'osservazione e partecipazione tutta riflessa diventano personaggi e partecipi di una situazione — non è che l'analogo di processi di tipo allusivo, per cui certe parole, certe immagini, certi movimenti hanno rispondenza in un altro ordine reale, e l'invisibile è metafora del visibile, ne costituisce il piano di riconoscibilità generale. Così col cap. XL, dove questa allusività è già piena sin dal sonetto, siamo al centro stesso del significato della *Vita Nuova*, della poesia come contemplazione (la stessa « vicinanza » tra poesia e sonetto è la figura dell'identità *stil novo-vita nuova*). E

appunto alla base del rapporto allusivo vi era un fatto di linguaggio, il passaggio da uno ad altro senso del vocabolo *pellegrino*, da senso *lato* a senso *stretto*, da senso proprio a traslato, che era appunto il percorso lungo il quale dal sonetto si risaliva al testo di Luca.

Dante, al solito, resta nei termini della « lettera » e della « storia ». E le stesse allusioni servono alla storia. ⁽¹⁾ Cavalcanti, in quanto Giovanni, è il maggiore dei nati di donna, e la proclamazione dell'altezza del suo ingegno è implicita fin di qui. ⁽²⁾ Coi mezzi umani, dell'immaginazione umana (di un'immaginazione ragionevole), egli è arrivato alle soglie dello stil novo. Nella sua fiducia nell'immaginazione e nella poesia sono le premesse necessarie per l'assunzione dell'evento a livello di contemplazione, la funzione contemplativa è già in atto sul piano delle immagini. Ma contemplazione di che? Per Cavalcanti, contemplazione delle immagini stesse (come dire, la beatitudine è nella parola). Con Contini, « Cavalcanti rimaneva nell'ambito conoscitivo dell'« accidente in sostanza »... La poesia è poesia, le metafore sono metafore; e dai suoi confini esorbita ogni sostanzialità delle verità supreme che s'aggiunga alla realtà storica e alla rappresentabilità plastica dei suoi oggetti ». ⁽³⁾ Ma

⁽¹⁾ La storia abbracciata, del resto, era assai più ampia, se la rappresentazione del sonetto *Io mi senti' svegliar* risente dell'esperienza del *Fiore*, incluso dunque nella linea che il segmento Cavalcanti-Dante individua, indicandone la direzione valida. E la prospettiva scenica del sonetto, con la donna del cuore che viene « appresso » cioè dopo l'altra, e non più « imprimiera » come nel parallelo sonetto *Di donne io vidi*, ne suggeriva una temporale, storica (dove nell'altro sonetto tutto era fissato a una data precisa, « questo Ognissanti prossimo passato »), e offriva i parametri a quella piccola storia della poesia volgare tentata nel cap. XXV, 3-6.

⁽²⁾ Cfr. Matteo, XI, 11: « Amen dico vobis, non surrexit inter natos mulierum maior Ioanne Baptista ». E se la « vana immaginazione » del cap. XXIII, di *Donna pietosa*, è una specie di profezia, questa del XXIV è più che profezia, giusta lo stesso Matteo, stesso passo (XI, 9): « et plus quam propheta ». Questo di Cavalcanti è proprio, nello spazio della storia che s'è detto, di quella strada, di quella scena, « parare viam Domini », l'annuncio del rinnovarsi del secolo poetico. « Hic est enim de quo scriptum est: Ecce ego mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam tuam ante te » (Matteo, XI, 10). E la opposizione: non profeta, ma « vox clamantis » ecc., è anche in Giovanni, I, 21-3, che è il testo evangelico citato da Dante (e « verace luce » è Giovanni, I, 9), e che autorizza tutti questi richiami.

⁽³⁾ *Poeti del Duecento* cit., II, 489. Dante, nel cap. XXIV, sembra addirittura alludere a un rapporto e a una mediazione che ha fatto il suo tempo, e attribuire alla figura di Giovanna, « la quale... fue già molto donna di questo primo mio amico », una funzione ormai metastorica, mettendo il mutamento a contributo della prospettiva di prima e di poi fissata dalla scena; e in quel non più « mirare », l'amico, « la bieltade di questa Primavera gentile » sembra esprimere appunto il conchiudersi in sé di quella contemplazione, il suo separarsi dall'oggetto: un distacco, se non un « disdegno », per il momento utilizzabile solo in termini di storia attuale. L'allusione comunque non è chiara (e il « credendo io che ancor lo suo cuore mirasse » ecc. significherebbe forse lo iato temporale tra l'invenzione del sonetto e la sua interpretazione); ma certe trasparenze sembrano non casuali. All'esaltazione terrena di Giovanni risponde, nel passo di Matteo, l'altra affermazione « qui autem minor est in regno coelorum, maior est illo » (XI, 11). E molti anni più tardi, nell'altro confronto con Guido, per quell'altro cammino, Dante opporrà a quella dell'« ingegno » la testimonianza suprema della Grazia (e definirà il senso della sua missione) con le parole del medesimo Evangelista della *Vita Nuova*, restando dunque (e progredendo) lungo quella stessa linea: « Da me stesso non vegno » (*Inf.*, X, 61), « neque enim a me ipso veni » (Giovanni, VIII, 42); da completare, se non con le seguenti « sed Ille me misit... Vos ex patre diabolo estis » 42-4 (che suonerebbero definitiva condanna di Guido attraverso Cavalcante), con 28: « a me ipso facio nihil, sed sicut docuit me Pater, haec loquor » (« e a quel modo ch'è ditta dentro vo significando ») e 21: « Quo ego vado, vos non potestis venire ».

ce lo aveva detto, in fondo, Dante stesso, in questo cap. XXV. Dante stesso, quanto ad invenzione, restava entro tali confini.

Ma se Beatrice è Cristo, se Beatrice è Amore, Amore è sostanza. Qual è insomma la posizione di Dante rispetto a Guido? Dobbiamo dire che la solidità del piano immaginativo fissato da Cavalcanti permetteva a Dante di fare il passo avanti, o più in alto? di riportare quelle immagini a un più alto contesto (quello da cui magari uscivano)? O diciamo che le estreme deduzioni dantesche, quelle che fanno il significato della *Vita Nuova* (Cristo figura di Beatrice, in funzione di Beatrice), sono tutte possibili nell'ambito cavalcantiano, interne a quello della fantasia, così come Beatrice è il fine, è l'amore, non via ad un amore più alto? Direi che questa seconda tesi è sostenibile. È possibile che Dante, il Dante della *Vita Nuova*, si facesse forza di Guido, di quel limite, per chiudervi dentro tutto il suo universo. Dante, a parte la religiosità dell'atteggiamento di fronte agli eventi e alla morte (che del resto ritrovava nello stesso *Laelius*), a parte i richiami ad un'altra vita e ad altri esempi, che Guido non mancava di usufruire, vedeva realizzati nella rappresentazione cavalcantiana i termini di un'unica storia umana, di una storia di tutti, che gli si andava componendo nella figura di un evento (o di un avvenimento) felice. Ho parlato altra volta di stato di grazia, di pienezza dei tempi (quella che nel sonetto *Io mi senti' svegliar* pare adombrata nell'allegrezza d'Amore, come di chi veda realizzata la promessa). Giovanni-Cavalcanti è parte di questa pienezza, che in Dante si esprimeva appunto nel senso di un compimento poetico.

Resterebbe da verificare quanto nell'oggettivazione fantastica di Guido vi sia di forza per una trasposizione oltre l'evento, per un superamento dall'interno, per un distacco dalla passione, quanto in quel suo dominio dello spazio visibile vi sia di possibilità di sublimazione delle immagini stesse: superamento, distacco, sublimazione che Dante esprimeva in termini drammatici, e nello stesso tempo di conquista immaginativa (e noi sappiamo con gli occhi di chi), nel nodo del cap. XVIII della *Vita Nuova*. E sarebbe da vedere come quello stesso processo vitale che è intrinseco alla formazione delle immagini di Cavalcanti sia essenziale alla costituzione del nuovo stile, e quanto, e in che limiti, e su che modelli, esso si costituisca come processo visionario: la condizione insomma di quella « rinascita delle immagini » che Dante esalta nei capp. XXIV e XXV. Ma è discorso che rinviemo ad altra occasione. Né occorre ripetere quale ricchezza di riscontri con Cavalcanti presentino proprio le rime della lode e la stessa prosa della *Vita Nuova*, a cominciare appunto dal cap. XVIII. Piuttosto, era stato proprio Cavalcanti, una volta, la prima volta, in quel sonetto in risposta al primo della *Vita Nuova* che è per Dante come la voce della coscienza di sé, a volgere un discorso di immagini, di apparizioni, in discorso di valori generali, e a fare di questi la misura del valore di un poeta.

*Vedeste, al mio parere, onne valore
e tutto gioco e quanto bene om sente,
se foste in prova del signor valente
che segnoreggia il mondo de l'onore,
poi vive in parte dove noia more
e tien ragion nel cassar de la mente...*

Quella visione significava « aver visto », ossia la conoscenza perfetta del sommo della dignità umana, aver toccato « *tutti* li termini de la beatitudine » come dirà poi Dante, ricollegando il momento del saluto a quell'avviso. Amore, pienezza di vita, signore di virtù, esperienza totale, gli aveva dato quel segno della sua presenza, del suo intero dominio su di lui, e che Dante tradurrà senz'altro nella proposizione prima della Legge *Ego dominus tuus*. Amore saliva, già nel sonetto di Guido, da personaggio del sogno ad autore del sogno stesso, a ispirazione suprema. E riconoscendo la partecipazione di Dante al suo « mondo », Cavalcanti gli veniva dicendo, in linguaggio tutto a lui ispirato: sei dei nostri; e lo autorizzava, testo alla mano, a considerarsi tale. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Non posso fare a meno di ricollegare questo « giudizio » o presagio di Cavalcanti a quello che Dante dice di sé in *Conv.*, II, xii, 4, e che è anche un giudizio sulla *Vita Nuova*; nella quale « si può vedere » come egli « molte cose quasi come sognando già vedea ». Dove riecco quel nesso tra *sogno* (« visione ») e *conoscenza* (« vedere »), e il riconoscimento è anche questa volta (e cfr. « l'arte di gramatica ch'io avea » con l'« arte del dire parole per rima » *Vita Nuova*, III, 9) quello dell'« ingegno » di Dante.

POESIE

di

Diego Valeri

NOTTURNO

*La testa sul cuscino, odo strisciare
nella tenebra grandi acque vicine,
più vicine, lontane.*

*È un suono dolce con lungo pedale,
è l'infinita musica del tempo
che mi rapisce fuor del tempo, poi
che la fuga dei giorni è già l'eterno
e la vita che muore è già la morte.
Ascolto il dolce suono;
né so se più mi attristi o più mi giovi
l'essere vivo ancora, nel mio chiuso
corpo di carne, nel fluire uguale
del mio sangue che fugge per la notte,
con striscio d'acque vicine lontane.*

INTERMITTENCES

*Au Château du Passé, plein d'émouvants échos
(cors de chasse, lointains cris de fête en lambeaux,
pleurs et rires mêlés, appels d'âmes perdues,
doux accords de pianos, cloches qui se sont tues,
paroles de rencontre et paroles d'adieu)
il se fait tout à coup un grand silence creux.*

*Mort le passé? Le souvenir aussi me quitte?
Que me reste-t-il donc? Suis-je une ombre sans gîte?*

*Soudain jaillit léger, tel un jet d'eau, du fond
de ce silence énorme, un chant de violon.
Oui, Beethoven, Concert en D. Et c'est moi-même
qui me fais violon pour chanter le deuxième
mouvement, larghetto... Et tout renaît, revit
dans cette phrase: tout mon temps perdu, fini
et retrouvé... Voilà: le Château de Mémoire
reprend à bourdonner, oh de combien d'histoires!*

UN'ALTRA VOLTA LE RONDINI

*Un'altra volta le rondini. Volano
così alte nel cielo alto, che il grido
non giunge fino a qui, disperso
nel vento del mattino.*

*E mi sovviene
di quella prima rondine dell'anno
che vidi, ora fa l'anno,
vorticare nell'ombra d'una chiesa
abbandonata, e stridere furente,*

*forse sgomenta. Era sola, reclusa
in quella morta prigione, in quel tanfo
morto. Ma pure ad ogni colpo d'ala
gettava lampi, spargeva
tutt'intorno il respiro caldo, il fuoco,
il sangue della primavera.*

TOUTES CES CHOSES

*Toutes ces choses de rien
qui traversent ta journée,
qui remplissent ta vie:
de rien.*

*Et voici que le jour et la vie
sont finis.
Et voici que l'amour de ces choses
te gonfle et suffoque de pleurs.
Car c'est une trop grande douleur
que de les perdre comme ça,
ces fantômes, ces ombres,
qui s'évanouissent et déjà ne sont plus,
avant d'avoir jamais été.
Toutes ces choses de rien.*

ANCORA UN POCO

*— Stanotte ti ho sognato, ti ho veduto.
Morto. Ma su da quel profondo
tornavi come vivo.
Io volevo morire, ti pregavo:*

*« Fammi morire. »
 Tu scotevi la testa dolcemente :
 « No, resta ancora un poco,
 ancora un poco a guardare per me
 le nuvole, le rondini, le rose.
 Quando sarai davvero tanto stanca
 da non reggere più,
 allora, non temere,
 verrò, verrò senza che tu mi chiami,
 ti prenderò con me, verrai con me ».
 Mi toccavi la mano,
 sentivo ch'era proprio la tua mano.
 E pensavo : è venuto come vivo,
 per non farmi paura. E persuadermi
 a restare qui sola, ancora un poco.*

LAIS

*Les vingt paroles-clé que nous venons d'apprendre,
 il faudrait les léguer à nos petits enfants.
 Par exemple, et d'abord : Amour — idest Tourment,
 Indifférence, Malentendu, Fruit de cendre.*

*Et puis : Tout-comme Rien, Charité, Plaisir-comme
 Egoïsme, Souffrance. Et puis : Laid-comme Beau...
 Et puis et puis et puis : Mort, oui...*

Mais ce mot

on ne peut vous l'apprendre, enfants, faute de comme...

PER MANARA VALGIMIGLI

di

Umberto Albini

Che cosa si può dire di Manara Valgimigli, l'illustre grecista e italianista, il noto scrittore da poco scomparso, che non sia già stato detto, ripetuto nel corso della sua vita da molte voci autorevoli? Valgimigli ha avuto tributo di elogi da classicisti insigni e assai poco inclini a indulgenza di giudizio, Giorgio Pasquali e Gennaro Perrotta, da critici letterari del valore di Pietro Pancrazi, da uomini di cultura del significato di Piero Calamandrei. Generazioni di studiosi hanno dato atto a Valgimigli dei suoi meriti: ricorderò perché apparsi quasi contemporaneamente, e dovuti a studiosi di natura e interessi diversi, il bel profilo tracciato da Alessandro Ronconi nel *Dizionario Bompiani* (1957), le interessanti pagine di Piero Treves nella rivista *Nuova Antologia* (1956), l'intelligente e preciso ritratto di Antonio La Penna nella rivista *Il Ponte* (1956).

Ma forse non sarà inutile, rievocando per i lettori dell'*Approdo* la figura di Valgimigli come grecista, soffermarsi ancora una volta sulle due qualità che ne fecero uno degli interpreti più qualificati del mondo antico: la seria preparazione, la estrema sensibilità. Ci si raffigura per lo più Valgimigli come una natura d'artista, un critico fornito soprattutto di finezza psicologica: è vero, ma bisogna aggiungere che al senso e al gusto del bello, alle doti di intuizione si è sempre accompagnata conoscenza sicura di testi e

documenti. Non per nulla, nell'accesa polemica che contrappose nel campo degli studi classici i cultori dell'estetica ai cultori della filologia, Valgimigli rifuggì dall'assumere posizione di rottura. Nel 1938-39, nel pieno trionfo del crocianesimo, scriveva:

« Fu di moda, dieci o venti anni fa, parlare con spregio dei filologi e della filologia: non sempre a torto, benché troppo spesso il diritto apparisse tumefatto da sproloqui vaniloquenti. Oggi sui filologi e su la filologia s'è fatta più chiara ragione; e in questa più chiara ragione filologi e critici hanno fatto pace e si scambiano, come Glauco e Diomede, le armi. Quali poi di queste armi siano di oro e quali di bronzo, questo sarà meglio non ricercare ».

Lasciamo stare le puntuali noterelle esegetico-critiche di Valgimigli a poeti e prosatori classici comparse, tra il 1903 e il 1915, sul « Bollettino di Filologia Classica », o la sua indagine minuziosa e impegnata sul mito di Prometeo e la trilogia di Eschilo, che risale addirittura agli inizi del secolo: potrebbe trattarsi di sporadici frutti di un apprendistato, di amori giovanili dimenticati nel corso del tempo. Ma, per venire ad anni più vicini a noi, la recensione alla *Poetica* di Aristotele tradotta e commentata dall'Albeggiani (recensione apparsa nel 1936 nel « Giornale critico della filosofia italiana ») denota molta destrezza nell'addentrarsi in sottili questioni di critica testuale, una destrezza da bravo specialista. Pochi studi hanno la levità della interpretazione dell'*Alceste* tentata da Valgimigli (1932-1933): la suggestiva interpretazione non nasce, però, solo come reazione istintiva, emotiva alla lettura del dramma; è frutto anche di un attento ripensamento che non trascura, pur se ne circoscrive i limiti, pazienti e laboriose ricerche altrui:

« Già si pensò [per il dato dell'olocausto di Alceste in favore di Admeto] a mito ctonico; più recentemente il Lesky pensò a racconto popolare, della donna che si sacrifica per il marito, comune a tutte le genti ariane e quindi anche greche... Non si nega che lo studio del Lesky possa avere meglio che altri contribuito alla interpretazione dell'Alceste e fornito qualche suggerimento... ».

E sarà davvero un caso che nel 1955, in una postilla molto interessante sul

sonetto carducciano *Traversando la Maremma Toscana*, Valgimigli mettesse in rilievo, con una garbata punta polemica, che ai fini di intendere la poesia contano — e come — le notizie storiche, di cose e fatti reali?

Ancora un'osservazione. Valgimigli non solo ha asserito nei suoi scritti che i maestri di filologia classica sono maestri di storia, che l'interpretazione estetica è essenzialmente interpretazione storica. Ha cercato anche di tener fede alle sue convinzioni, rifuggendo da quel pericoloso stabilire rapporti di uguaglianza tra passato e presente che costituisce, per chi cerchi di capire il mondo classico, una trappola mortale. Anche quando, come nel caso della *Poetica* di Aristotele, ha pesato molto sulla valutazione di un testo antico la suggestione di teorie recenti, ciò non è avvenuto senza prudenza e senza resipiscenze.

Della eccezionale sensibilità di Valgimigli parlano le sue traduzioni. Accantoniamo pure la questione della *Poetica* di Aristotele (e rileviamo però che chi mosse più aspra a Valgimigli l'accusa di aver visto la *Poetica* di Aristotele troppo alla luce dell'estetica idealista, ha fatto poi ben peggio di lui, e con minor misura, per quanto riguarda l'estetica di altri critici antichi, che alla versione di Valgimigli si continua a ricorrere spesso e volentieri, quando qualche punto del non facile testo lascia perplessi): ma la versione di alcuni dialoghi di Platone dovuta a Valgimigli è di una bellezza insuperata e forse insuperabile. Il suo *Fedone*, che molti avranno letto sui banchi della scuola, ha la nitidezza, la purezza dell'originale: se non temessi di sembrare retorico, direi che una volta tanto si è compiuto il miracolo della trasposizione perfetta da una lingua a un'altra.

È noto lo scalpore che suscitavano nel 1940 le versioni dai lirici greci di Quasimodo. Valgimigli, ben lontano dal gusto della poesia riflessa, dalla tendenza ad arricchire di colori e accenti il testo originario, quasi contemporaneamente a Quasimodo dette dei lirici greci una resa tanto più persuasiva quanto meno carica di vibrazioni moderne. Alla distanza, oggi, di oltre venti anni, le traduzioni di Quasimodo riportano innanzitutto la voce di una particolare stagione e temperie di una generazione poetica italiana, mentre le versioni di Valgimigli, pur nell'arcaicità di certi vocaboli e frasi, sfidano meglio, come eco dell'originale, il passare del tempo.

*Tu sei più bianca del latte,
sei più sottile dell'acqua,
hai voce più dolce della pectide,
se scuoti il capo
più baldanza hai di un polledro,
e più tenera sei di una rosa,
e più morbida di una calda veste,
tu sei più oro dell'oro.*

.....

*E' tutta incoronata di fiori la terra,
di fiori di ogni colore.*

*Ceci di oro crescevano
lungo le spiagge del mare.*

.....

*Vorrei tenerti fra le braccia come
pastore una cerbiatta
giovane, non anche divezzata,
che s'è smarrita nella selva,
lontana dalla madre, e piange e trema.*

.....

*O pura Saffo dai capelli di viola,
Saffo dal dolce sorriso.*

Non sono solo le traduzioni a dirci come Valgimigli sapesse accostarsi ai classici. Uno dei lati meno noti, ma non per questo trascurabile, della sua poliedrica attività, è rappresentato dai suoi commenti scolastici ad Omero. Ancora oggi scarseggiano commenti omerici per le scuole che siano soddisfacenti: si passa dall'esegesi più banale a libri zeppi di dati, dalla desolazione

della nota che è poco più di una versioncina al filo spinato di decine di citazioni massicciamente ed inutilmente erudite. Unica eccezione notevole i sei libri dell'*Odissea* curati da Valgimigli per Principato, negli anni dal 1935 al 1946. Non sono sussidi per rendere più accessibile il greco a chi lo sta affrontando nella prima liceo: sono una guida indispensabile ad intendere poesia, ad ascoltare Omero in tutte le sue segrete risonanze. Di fronte a tanto spreco di ingegno di recenti coltissimi analizzatori dell'*epos* omerico, che hanno finito per dimostrarci che il canto di Nausicaa è brutto, che lezione rappresentano le note così equilibrate, e nella loro semplicità, definitive, del commento scolastico di Valgimigli al libro sesto dell'*Odissea*!

Dottrina, sensibilità. E, aggiungiamo, una rara sicurezza di scrittore. Giustamente è stato osservato dello stile di Valgimigli:

« Il suo stile ha il sapore di vecchio vino, che ha depositato nel fondo ogni spoglia impura; pare, a guardarlo, limpido come l'acqua: ed è fiamma ».

E così può verificarsi il curioso fenomeno che l'angolo visuale da cui Valgimigli guarda le cose non convinca, ma che, tutto sommato, a malincuore non si condividano le sue tesi, perché egli conosce l'arte di presentarle bene. Tanto per fare un esempio, non sono sicuro che Saffo sia da collocarsi in quell'aria di leggerezza limpida e di meraviglia serena in cui l'ha posta Valgimigli, o che il centro del *Filottete* di Sofocle sia costituito non dalla figura di Filottete bensì da quella di Neottolema: ma l'analisi di Valgimigli della poesia di Saffo o della tragedia di Sofocle è condotta con tale maestria che anche a non accettarla non si può fare a meno di apprezzarla.

Questo discorso su Valgimigli, già limitato a un solo aspetto pur fondamentale della sua attività, sarebbe troppo mutilo se non si accennasse, sia pure di sfuggita, ai pregi dell'uomo: l'attaccamento al lavoro (dopo aver lasciato la cattedra universitaria attese assiduamente e con fervore, per vari anni, alla direzione della Biblioteca Classense di Ravenna), l'onestà, la dirittura morale, il gran cuore. Si potrebbe fare larga cernita di episodi tratti dalla sua vita privata e noti attraverso le confidenze di amici e di parenti, cominciando dalla spartizione delle sue terre ai contadini. Mi limiterò, in

questa sede, a richiamarmi ancora una volta a una pagina scritta, estremamente indicativa. Si tratta di una lettera alla figlia di un amico, colpita dalla sventura, la morte del padre, subito dopo le nozze:

«Addio, figliola. Le vostre nozze il dolore e la morte le hanno benedette; è un privilegio di santità. Il tuo Federico ti è buon compagno; lo conosco; ti sosterrà nel dolore; custodirà con te il privilegio. Felicità non vi auguro, che è cosa vile; vi auguro bontà».

Bontà, naturalmente, significa anche generosità. L'ultimo gesto generoso di Valgimigli è collegato col premio Viareggio, tributatogli nel 1964. I cinque milioni del premio furono devoluti all'asilo-nido di Darfo, nel Bresciano.

IL GUERRIERO DILIGENTE

di

Jean Paulhan

Tradotto da Dora Rigo Bienaimé

Dimostro...

più della mia età, mi chiamo Jacques Maast e ho diciott'anni. La terza settimana di guerra, tutti, e anche le ragazze del villaggio dove passo le mie vacanze di studente, mi chiedono: « Non vai via? ».

Questi contadini mi conoscevano fin dal tempo dei miei nonni: avevano di me un'opinione antica che io rispettavo. Inoltre, li sentivo superiori a me per le loro abitudini e anche per i loro scherzi. La convinzione di essere molto più istruito rimaneva, in questo caso, vana e inefficace: non mi serviva a nulla, e solo con la mia buona volontà continuavo a meritare la loro stima.

Dunque, sono sorpresi che io non parta. Per la verità, erano due anni che dicevo che la guerra ci sarebbe stata, l'avevo accettata senza inquietudine: mi sembrava già abbastanza bello, per il momento, di aver avuto questa perspicacia e di avere questa energia. Essi pensavano, invece, che queste qualità derivassero da una specie di complicità con la guerra, che doveva impegnarmi più a fondo: così parve anche a me, dal momento che li vedevo abbinare sempre le due cose. Con quest'aria scontrosa, sono più sensibile di tanti altri al giudizio della gente.

Il vecchio Castagne diceva: « Io ci andrei, anche se ho settantacinque anni. Sono forte e coraggioso, lavoro tutti i giorni ». E Caussègue spingendo il suo carretto raccontava la mattina alle donne affacciate alle finestre: « Io dico che abbiamo ventidue popoli con noi. I Cinesi sono con noi; però combattono coi bastoni, non possiamo farli venire. Ci sono anche i Canadechi, ma i Canadechi mangiano gli uomini ».

Questi discorsi, che gli altri trovavano ridicoli, mi commuovevano perché in essi trovavo dei sentimenti spogli, sui quali il ragionamento non faceva presa, e un sapore d'avventura.

Richebois e Théaud avevano raggiunto il loro reggimento. Su questa strada si veniva a giocare, da bambini, col mio triciclo: o meglio, li facevo correre e davo un premio a chi arrivava primo.

Che autorità avevo allora su di loro, sebbene fossi più giovane. Ma durante le ultime vacanze, in fatto di donne mi avevano superato. Quando le ragazze passavano coi panieri o portavano alla fiera i loro fratelli più piccoli, sapevano scherzare con loro meglio di me; una di esse si voltava poi a guardarli, un po' lusingata.

Mi sentivo imbarazzato se la gente diceva di me: « Sarà l'unico gallo del villaggio ».

Mi sono arruolato, la quarta settimana, un po' per timidezza. Ho raggiunto a Saint-Denis un reggimento di Zuavi.

Il mio vicino di camera è Glintz. Mi fa conoscere una sera, al caffè, il suo compagno Sièvre et Blanchet che si è arruolato volontario come me; ci intenderemo, del resto dobbiamo partire insieme. Ha invitato la sua amichetta, una lavandaia certamente; abita in questa città grigia e disordinata.

È stato allora che Glintz e Sièvre, davanti a lei e a noi, hanno giurato di non separarsi, e persino di morire uno per l'altro. « E se mi uccidono, scriverai a casa. Saranno orgogliosi di me, vedremo il da farsi ». Glintz la prende così un po' in scherzo.

La disinvoltura con cui parlavano di queste cose intime mi disorientava un po'. Tuttavia chiesi a Blanchet di giurare con me. Ma non ci vogliono prendere sul serio: « Prima che tu sia al fronte, la guerra sarà finita ».

E io pensavo: « Purché faccia in tempo a combattere qualche giorno ».

LA PELLE DI PECORA

I

Siamo un rinforzo di cinquanta uomini che se ne va via silenziosamente da Saint-Denis. È mattino presto, dei bimbi ci corrono dietro.

Desplat il conducente ha infilato una bandiera da due soldi nella canna del suo fucile. Blanchet mi cammina a fianco; una giovane donna che a volte cammina dietro di noi e a volte ci sorpassa, porta il fucile di suo marito per qualche tratto.

Della lunga strada che viene poi, mi ricordo soltanto l'arrivo in una fattoria: la vettura che ci seguiva, scarica qui tutto il suo bagaglio e torna indietro. Troviamo le scuderie e i

granai. Quando faccio per uscire, alcune venditrici di dolci e di vino sono già in piedi vicino al portone e appoggiano i panieri sui due paracarri.

Ho parlato con una di loro. Si dà il caso che avessi incontrato sua cugina che vendeva in una piazza di Algeri, secondo i giorni, certi dolci fatti col grasso, dei vasi e posate d'argento: un pretesto come un altro per parlare. Ma quando sono rientrato, un'ora dopo, il suo paniere era vuoto, o quasi. Mi ha offerto di andare a cena a casa sua.

L'ho seguita a lungo per i sentieri che essa prendeva. Oppure si camminava sui piccoli argini che separano i campi paludosi. La sua casa bassa e montata su quattro piedi sembrava di cartone e di sabbia: sull'impiantito, tappeti usati erano posati uno sull'altro. Dell'acqua bolliva continuamente.

Mi è stato offerto del tè e cavoli all'agro. Uno dei suoi figli combatteva sul fronte orientale, un altro era infermiere. Venne una vecchia che ogni tanto scompariva dalla stanza: la venditrice di dolci si sedeva allora vicino a me e mi faceva domande. Entrarono le sue due figlie brunette; una si mise a leggere e l'altra uscì quasi subito.

Non provavo quel piacere semplice che mi ero aspettato. Un'accoglienza di cui presentivo il fascino, mi restava tuttavia estranea e come inutile. Quando mi accadeva di pensare: « Mi lascio andare alla conversazione, alla tenerezza... » non era senza imbarazzo, né senza un certo rimorso. Era questo, come un avvertimento del mio nuovo stato: più che stanco o avido di attenzioni, ero desideroso di abbandono e di fatica.

Tornando più tardi, nella notte, ho difficoltà a trovare la strada. La più giovane delle ragazze brune, che incontro, me l'indica da lontano.

I ricordi di quella sera, anche se cercassi di richiamarli, non sarebbero forse molto chiari. Tuttavia mi sembrano colmi di una ricchezza interiore simile a quella dei monumenti che si vedono nei sogni: si pensa di trovarvi migliaia di particolari nuovi e senza fine, mano a mano che lo sguardo vi si addentra.

II

Io e Blanchet camminavamo come ci pareva, talvolta sorpassando la truppa e spesso correndo per raggiungerla, o prendendo una scorciatoia tra le foglie secche.

La foresta, quando si arrivava su una altura, appariva rossa, verde, viola e confusa in colori preziosi. Freddi profumi scendevano dall'alto degli alberi.

Quando il distaccamento faceva sosta, mangiavamo sardine seduti sul muschio. Una volta questo accadde vicino a un fresco « châlet », in riva a un lago dove galleggiava un canotto. Un albero sottile e dal tronco bianco, assomigliava a una porta socchiusa.

Anche quando si stava fermi, sentivamo la necessità della marcia e la sua direzione. Con tale intensità che non dovevamo preoccuparcene, e per il resto ci abbandonavamo a simili impressioni leggere.

Dopo la foresta fu la volta di un prato, dove passavano cinque vacche magre, con un triangolo di legno al collo; poi un villaggio semiabbandonato: qui una vecchia scostava la tenda, e dal salotto, seduta su una grande poltrona foderata di bianco, ci guardava passare intenta. Ma la casa accanto aveva la facciata sbrecciata e due imposte penzolavano, attaccate solo per un braccio.

Più di tutto il resto, una cantina, sventrata col suo marciapiede, mi turbò. Si vedeva dalla crepa, una credenza lucida, sotto un tritume di stoffa, di terra e di legno, e questa sicurezza tradita.

Le prime ore di marcia ci avevano sorpreso e stancato; quelle che seguirono ebbero un effetto meno semplice: insieme alla stanchezza sembrava che si sviluppassero in noi tutte le forze che alla stanchezza si oppongono. La cosa fu soprattutto evidente durante la traversata della foresta.

La guerra si riconosceva anche nelle strade sconvolte; un ciclista puliva la sua bicicletta e un cavaliere girava in tondo davanti alla porta di un castello.

Abbiamo attraversato campi deserti e il letto melmoso di un torrente. La sosta la facciamo in una cava. Queste aperture, a destra e a sinistra, sono le prime trincee, dicono.

Ci ripariamo dalla pioggia, in quattro, sotto dei fogli di lamiera: « Secondo te, siamo alla guerra? — Se ce la caveremo, dice il sergente ».

Gallas tira fuori dallo zaino un pezzo di formaggio, senza mangiarlo; stendiamo in fondo a una fossa uno zuavo che è stato appena ucciso. Trema quando la terra gli cade addosso.

Aspettiamo. La pioggia batte sulla lamiera. Ecco che un uomo vispo e tarchiato esce all'indietro dalla grotta. Agita il bastone, ci indica la strada: prendere il fossato di destra, nient'altro. Sì, ci richiama: « E chinatevi, ragazzi ».

Ci inoltriamo nel camminamento. Ogni tanto, un uomo si mette di fianco per lasciarci passare. « Fermatevi ». Ho voluto che Blanchet stesse con me. Ora siamo l'esercito che si batte in prima linea; viene la sera: davanti e dietro di noi e più in alto, la terra scavata e umida. I Tedeschi sono al di là di questo parapetto e di questo campo; noi non li vediamo e neppure loro ci vedono.

La pioggia fredda non cessava. Mi prendevo spesso Blanchet sulle ginocchia; ci stringevamo uno contro l'altro, cercando di mettere insieme le nostre due mantelle. Poi, uno di noi scavava un rifugio con la zappa: la terra grassa e molle si distaccava, a volte, e faceva franare la terra che stava sopra. Il buco era grande, quanto una nicchia per metterci

tutt'al più una Madonnina, quando fu dato l'ordine di cessare il lavoro. Da altre parti i rifugi erano franati.

Bisognava quindi rimanere alla pioggia, con questo freddo dentro che impedisce di muoversi. Non so perché quest'ordine mi diede una gioia, dura come una percossa, e poi questo sentimento, dapprima incerto, che cominciò ad affiorare in me, e che non era né soddisfazione né inquietudine, ma solo un tentativo di entusiasmo.

In seguito, si fece più grande e m'invase completamente.

III

Un fuciliere arabo passava; portava tra le braccia una gamella piena di brace ardente e chiedeva brontolando che gli facessimo un po' di posto. Uno zuavo, con il petto riparato da una corazza di acciaio, si arrampicò a fatica sul parapetto; andava in ricognizione. Dei proiettili sospiravano o fischiavano intorno a noi. Mi sembrava di accogliere tutte queste terre, tutti questi uomini. Sentivo in me una sicurezza e un equilibrio, come se un giovane albero mi fosse appena spuntato dentro.

Ora, questo insieme di forze concorrenti del mio corpo e del mio spirito, mi commuoveva, ad un tempo, per la sua assomiglianza alla realtà esteriore e allo sforzo, che intuitivo, di questi soldati riuniti. Senza che avessi ancora visto niente della guerra, la sentivo dentro di me e la trovavo naturale.

Sorse il giorno; dalle feritoie si vedeva appena qualche tratto di terra fangosa, dov'erano sparsi fili di ferro. Ho fatto la conoscenza di Ferrer e del caporale Caronis, che erano vicini a me. Il furiere Jules-Charles mi chiese più tardi di lavorare con lui; accettai.

Non ebbi motivo di lamentarmene. La sera stessa — eravamo ritornati alle grandi trincee di seconda linea — mi mise da parte una pelle di pecora, presa da un collo di maglioni e di indumenti pesanti che avevano mandato le Dame di Francia. La pelle aveva fatto il viaggio insieme a un vaso di marmellata chiuso male e aveva una larga macchia rosa all'altezza del cuore.

Quando mi risvegliai, una neve minuta volteggiava davanti alla porta. Che risveglio lento e torbido. Non mi ero ancora completamente svincolato dai sogni: un mercante intrattabile — cos'era venuto a fare qui? — un dolore al ginocchio (dovrò quindi marcar visita) e soprattutto il timore che mi si conduca nel luogo oscuro e fragoroso da dove partono questi proiettili e queste scariche di fucile.

La vigliaccheria di questi sogni mi lasciava la sensazione di essere caduto più in basso. Ma prima ancora di alzarmi, ne cercavo la ragione, a caso, e come se già l'avessi intuita. Essa non era dovuta alle mie gambe rattappite e irrigidite, né al freddo che sentivo alla testa; ma semmai, a questo petto troppo caldo e delicato sotto la pelle di pecora.

Subito riaffiorava con forza il ricordo dello stesso senso di disagio che già avevo provato. Poc'anzi, certamente, avevo pensato alla venditrice di dolci: non mi ha forse offerto una tazza di tè bollente, non ha forse scucito per me la pelliccia del suo cappotto?

Non penso che vi sia stato qualcosa di male nella bontà di questa donna e neppure nel tepore della pelle di pecora. Solo che avevo considerato sempre l'una e l'altra come dei favori (è l'unica del pacco, mi faceva notare Jules-Charles). L'impegno che mettevo nel considerarli come tali e di goderne da solo, era così all'opposto di una applicazione più costante, che avrà fatto torto allo spirito guerriero — non saprei come definirlo altrimenti — che evidentemente si forma in me.

LA NOTTE CONFUSA

I

Di giorno, qualche fumata abusiva volava al di sopra dei rifugi. Il rumore dei taglia-legna, ci si diceva: «È una casa nuova che stai facendo? — E già!». Case di rami e di foglie. Blanchet non lavorava molto alla nostra, ma si perdeva in cose più ingegnose che utili: stracci per arginare la pioggia, vischio (che porta fortuna), e un recinto di filo di ferro che utilizziamo solo perché se lo è portato dietro a fatica (terrà insieme le frasche). Gli zuavi portano su dei tronchi a spalla; scivolano e si tengono con una mano ai pali delle baracche.

Un telo da tenda viene teso all'ingresso dei rifugi; lì sotto, seduti o sdraiati, si mangia, si sogna appoggiati su un gomito, s'ingrassa un fucile smontato. Sulla sera, la bruma scendeva a raggiungere il nostro fumo e le baracche piene di una luce fioca. Giornali letti ad alta voce, scintille dei braceri, visite che i vicini si scambiano chini.

Talvolta dovevo scender precipitosamente il pendio. Jules-Charles mi chiamava per sorvegliare la distribuzione delle pagnotte. Oppure andavo, con Blanchet, a far fascine nel sottobosco e facevamo dei fuochi che riscaldavano, al loro arrivo, il rancio e chi lo portava. La compagnia deve restare cinque giorni in terza linea, su questa collina.

Mi piaceva guardare gli alberi, l'acqua nera o gelata delle pozzanghere, il cielo che mi pareva più grande che in ogni altro luogo, gli alberi che intesavano silenziosamente intrecci di rami e avvolgevano il filo spinato ai cavalli di frisia.

Eppure, tutte queste cose, e le erbe e le bacche che riaffioravano nei miei ricordi d'infanzia, non erano nuove per me; ma la maniera con cui le consideravo, dava loro un fascino mai avuto finora. Questa natura, sulla quale i contadini regnavano con tanta fatica, mi aveva lasciato l'idea di una vecchia fantesca, piuttosto malevola, della quale si sia costretti a seguire le non semplici abitudini. Oggi invece, grazie allo stato di uguaglianza nei suoi confronti, al quale la guerra mi costringeva, ottenevo la sua fiducia: così, scendendo al rango



3 - C. Emile Schuffenecker: *Autunno a l'Île de France* (1900)



4 - Mario Mafai: *dalla Serie «Le fantasie»* (1944)

di un uomo che è stato comandato, ci si sorprende di trovare in lui una ricchezza di pensieri e di sentimenti.

Mi colpiva la dignità degli animali. Dei corvi volavano con sussiego sopra al nostro bosco, oppure calavano giù sui sentieri. Non erano né domestici, né selvatici, soltanto non stavano in nostra compagnia. Quando mi avvicinavo, volavano via dopo poco, senza fretta e senza far vedere che fosse per causa mia.

(A volte un obice arriva sibilando e affonda in uno stagno senza esplodere. Oppure, alzandosi in aria con un forte rumore, ricade a pezzi sulle foglie. Un giorno, ho visto un proiettile conficcarsi nel tronco di un pino).

Per molto tempo avevo avuto desiderio di allontanarmi dalla società — cioè, dalle persone civili, dalla gente — e di andare a vivere nei campi, o tra i selvaggi. Oppure esigevo, per restare, una rivoluzione immediata. Questo sogno era comune a molti giovani (che speravano di trovare una maggior libertà e una loro espansione a contatto con la natura, sfuggendo, al tempo stesso, alle costrizioni della società). Questo sogno si era appena realizzato per me, in modo esattamente contrario a quello che mi aspettavo, perché in questa natura eravamo sotto il tiro di una ostilità molto più pericolosa dell'altra. Sentivo quindi che le mie idee erano state un po' derise.

Ma tornai a ripropormele partendo da questa mia scoperta. La causa della mia irritazione era forse da ricercarsi nella vita tranquilla promessa ai miei sentimenti e a me stesso, se per la prima volta in questo pericolo, sento la pienezza e la padronanza della mia vita.

Quanto all'ostilità della società, mi sembra che il senso esatto del mio rimprovero sia stato questo: tale ostilità non era abbastanza forte da obbligarmi a vivere sotto la sua minaccia. Vidi così che avevo solo approfittato della sua debolezza per lamentarmi di lei.

Per quanto riguarda la libertà che in un primo tempo pensavo dovesse essermi data dalla vita in campagna, essa mi fu data invece dallo stato di costrizione che pesava su di me; era dovuta agli istanti in cui riuscivo a sfuggire a questa costrizione; la terra sconfinata che ci circondava, diventava allora partecipe della mia vita interiore. Ne immaginavo l'estensione e la varietà: prati, foreste, terre coltivate, così come avrei potuto comporre i miei diversi sentimenti, con la stessa facilità.

La simpatia per la guerra a cui ero arrivato d'un tratto (e oscuramente, direi), si sfumava così e si giustificava. E cioè, siccome la chiarezza assoluta di questi avvenimenti esteriori: il proiettile o l'obice, escludeva ogni confusione (quella, per esempio, che fa dipendere il nostro umore dal sole o dalla pioggia), bastava non preoccuparsi, neppure per un istante, di questi avvenimenti, per provare — andando più lontano nell'altro senso — un sentimento dolce e profondo del nostro animo.

Eppure ecco come questi due sentimenti si confusero insieme, e perché una delle nostre notti fu strana.

II

«Quella, la chiamano la bambola — spiega Sièvre. — Se ne viene per l'aria dondolandosi a destra e a sinistra. Viene lentamente e fai in tempo a squagliartela, ma dove cade, sono almeno dieci metri di trincea che saltano».

Stasera ha lasciato la sua compagnia accampata sul greto, per stare con noi.

«E dire che queste cose succedono nel ventesimo secolo» si lamenta Gallas, dalla porta.

«Soltanto — aggiunge Sièvre — ecco quello che mi disgusta! Combattiamo per i capitalisti, dovrebbero essere in prima linea; sono imboscati».

«Ho un amico — comincia Jules-Charles — che ha ereditato parecchi milioni...».

Glintz l'indolente, si stende dietro a Blanchet: è lontano dal fuoco, ma sta meglio di tutti noi. Taglio per lui una fetta di marmellata.

«Lasci il coltello nella paglia, ci si può ferire» dice Blanchet.

«Sarà una ferita di guerra».

«Allora auguriamoci subito una pallottola in un braccio e una bella figliola che ci curi», dice Glintz. Blanchet sorride. Ma Sièvre comincia un'altra storia:

«C'è stato un tedesco che è uscito dalla trincea ieri; è venuto verso di noi senza fucile, con un bastone e basta...».

Quando sono le nove, Glintz e Sièvre accendono una lanterna sotto le loro mantelle ed escono. Per orientarsi stendono un braccio in avanti, s'agguantano e passano dal primo albero al secondo.

Io e Blanchet restiamo immobili, mentre Jules-Charles si lava o si prova, uno dopo l'altro, i maglioni delle Dame di Francia per tenersi il migliore.

Il fuoco che arde ancora fa sembrare la baracca più stretta. Blanchet si alza, e, cercando di fare gli stessi movimenti di Jules-Charles, raduna in un mucchio le palle di carbone acceso, perché riunite diano più calore.

E poi, avvolgersi nella coperta e dormire pesantemente, senza sognare e quasi con diffidenza verso i sogni, e mantenere, dalla sera alla mattina, la stessa posizione, con le braccia stese lungo il corpo; la nostra testa è incappucciata, pesante, preziosa. I piedi, nelle scarpe slacciate, sono leggeri e ci sembrano nudi.

«Tropo stretto il maglione — dice ad un tratto Jules-Charles. — Respiro male». Vuole alzarsi e agita le gambe.

Ma ci ha svegliati una brusca raffica di proiettili che fischiano, crepitano, colpiscono le pietre, schiantano gli alberi. Poi, da tanto che sono fitti, sembrano compatti e immobili come uno sciame di cicale che ronzi sui nostri tetti.

« In piedi, pronti con gli zaini! » dice qualcuno che va di baracca in baracca con passo pesante.

Mi sono alzato in un attimo, allacciandomi le scarpe e avvicinandomi alla porta. Tremo, eppure non provo nessun sentimento che assomigli alla paura. Poi la calma è tornata con altrettanta rapidità. Solo i centoventi scoppiano stridendo nelle nubi. Alcuni rami spezzati cadono lentamente e schiacciano i rami più bassi.

Torna la notte consueta. « Credo di essermi punto — dice Blanchet. — Hai lasciato il coltello nella paglia, eppure ti avevo detto di stare attento ».

E poi: « È stato un ragno, no. Quella carogna, l'ho vista durante il giorno. — I ragni, a volte, sono tremendi » gli dice qualcuno.

Ci dormiamo sopra. Ho proprio visto quel ragno dalla pancia dorata, che sembrava una vespa. Ma Blanchet si sveglia, più tardi e chiede: « Come sta l'uomo che era stato ferito? ». « Tu, sei stato ferito » risponde Jules-Charles. La cosa ci sembra allora semplicissima.

Mi alzo tardi. Ecco che torna Blanchet, uscito senza che me ne sia accorto. « È stata una pallottola a colpirmi. Faccio vedere il braccio al sergente. Mi dice: ma la manica dev'essere bucata. Sì. È passata da parte a parte, bisogna cercarla tra la paglia. Eppure ero sicuro che fosse stato il tuo coltello. Ti ho serbato rancore tutta la notte. »

« Casamata se n'era presa una in quel modo — dice Jules-Charles. — Lo coglie all'angolo dell'occhio e si ferma, mezza dentro e mezza fuori. Dapprima si volta e dice a Ferrer: e piantala! (credeva che fosse una pallina di mollica). Poi se la tira fuori con le dita ».

I proiettili provenivano dal combattimento di Tracy-le-Val. I Tedeschi, che avevano preso il villaggio, hanno dovuto abbandonarlo in seguito.

TRA QUESTO FUCILE IMBRACCIATO, QUESTO BIANCO PENDIO...

I

Tra questo fucile imbracciato, questo bianco pendio, questo chiaro di luna, ho montato la guardia fino alle tre del mattino. Poi sono andato a dormire dov'erano le nicchie malfatte del primo giorno, in questo riparo puntellato da assi. Noi l'avevamo iniziato, l'ottava compagnia l'ha terminato ieri.

Delle radici pendono dalla volta. Siamo chini; sento subito pesarmi addosso il fucile, il cinturone, la cinghia di cuoio, rigidi e costretti come lo era prima, la mia carne.

Non è il rumore del cannone o del fucile a svegliarci, ma piuttosto uno zaino che cade, o un uomo che si alza e disfa il nostro mucchio; e le chiacchiere, al mattino:

« Buoni a nulla, i fucilieri. Quello che ho visto ieri aveva la dissenteria, se ne stava steso a terra, in mezzo all'acqua. Sarà crepato certamente, a quest'ora ».

« Allora ti decidi? » gli dicono. « Capitano, io stanco ». « Allora?... ». « Capitano... ». Bang! Una randellata.

« ... Un goccio di caffè, un goccio di caffè... ».

Le nostre parole si risvegliano prima di noi, costretti a portare queste vesti umide e questo cuoioame.

« ... Allora, io e Virgile ci siamo detti: c'è rimasto qualche ferito tedesco nel bosco; andiamo a vedere. Ma dopo essere andati un po' avanti, certe granate... ».

« E qui hai avuto torto. Non è quando sono vicini che non possono più opporre resistenza. Ma all'assalto quando gli ficchi la baionetta in pieno nel ventre, ah! ».

Alzo il telone; la trincea sorprende allora, con la sua piccolezza: è un fossato a misura d'uomo, eppure sopra di essa non si vede che il cielo.

Un obice esplode più in alto; grandine fitta sui rami. Dalla feritoia distinguo un pezzo di campo, un morto gelato e imprigionato al suolo come una foglia al ghiaccio di uno stagno. Il caporale Thielment tira a caso. (Su che cosa? Penso che per esercitarsi lasci andare i proiettili su dei cadaveri). Con una fascia rossa al collo e una blu alla vita, porta sotto la giacca aperta due maglie e il panciotto stinto da tiratore, che esce fuori. Sebbene sembri ottuso e insensibile, trasale dopo aver sparato.

Le foglie di un albero diventano dorate; il sole si sta alzando da qualche parte.

Decoq, che passa e si trascina su un fianco, geme: « Mi domando se non sarebbe meglio un colpo messo bene, una volta per tutte ». Ha un'espressione un po' smarrita, e come una nudità in viso: « Quest'uomo, — dice Thielment, — ha dei dolori da urlare. Eppure vuol restare qui, è coraggioso, lui ».

Così, persino in un uomo contro se stesso, riconosco una crudeltà ovunque presente.

Siamo di « corvée » per il caffè e arriviamo troppo presto in cucina. Aspetteremo; mi siedo su un sacco di riso, il caporale e Gallas vanno a fare un giro nel villaggio. Il caffè è a scaldare sul fuoco crepitante. Tendiamo le mani.

Sulla tavola, pezzi di carne verde e quartini vuoti, a gruppi di cinque. Un vecchio muro con piante e fiori di violaciocche, ci separa dalla chiesa. Cessac, che esce carponi dalla cassa dove dorme, si stupisce di vederci così presto.

Frughiamo e troviamo della cioccolata. Cessac offre un goccio di rum. (Il cuoco che c'era prima, dice, è stato rimandato alla compagnia perché aveva una donna, al villaggio). Ci viene una dolcezza, oggi, dalle cose materiali, per la cura che di esse abbiamo. Quando siamo pronti per andar via, una granata sibila e viene a schiantarsi, non molto lontano, col rumore di una porta gigantesca che venga chiusa bruscamente.

Esco e non vedo che questo grande ramo che s'inclina e cade silenziosamente. Ma il caporale Caronis mi dà uno spintone e si precipita nella cucina; le sue maniche sono

coperte di una terra che egli non si scuote di dosso: « A sei passi da me. Mi sono tastato per vedere se non mi mancava nulla ».

« Ne fanno del baccano — dice Normand. — E questo tempo che non smette ».

Gallas, il vecchietto, ritorna di corsa. Porta al collo l'asciugamano che gli serve anche da sciarpa.

Un altro sibilo più forte, più verso di noi, spaventoso. Ci gettiamo ventre a terra e restiamo un intero istante immobili, corpo e anima impietriti.

Dopo che è scoppiata: « Restate a terra — grida Caronis — le schegge volano ». Vedo, o immagino di vedere, una scheggia scura volare pesantemente.

È finita. Cessac esce di nuovo dalla sua cassa. Gallas si taglia un pezzo di formaggio che era andato a comprare; scoppiamo a ridere perché Blanchet dice: « Se avessero messo la batteria cinque metri più avanti, ci rimanevamo ». (Avrebbe dovuto dire: cinque metri più indietro).

Abbiamo ancora la paura, o quanto meno, la sensazione dell'obice. E questa indifferenza per tutto il resto.

« Se la scampo — dice Cessac, il più calmo grazie alla cassa — ne avrò di cose da raccontare. Metterò tutti i bambini intorno a me e poi darò il via. E se c'è qualcuno che salta fuori con un: “Non è vero,” bang! Lo vedi questo schiaffo? ».

La seconda granata, scoppiando davanti alla cucina non ha ferito nessuno: neppure la tacchina che chioccia e tira la cordicella. Ma la prima aveva spezzato la gamba a un dragone e colpito due cavalli: uno era morto, l'altro, col petto e con la spalla sinistra squarciati, stava in piedi e, scostandosi da noi, sembrava volesse volgerci solo la sua parte intatta.

II

È difficile far comprendere la natura dei sentimenti che avevo provato in queste due occasioni, e quale strana assomiglianza essi assunsero per me: essa non era dovuta agli avvenimenti in se stessi, ma ad una particolare proprietà che era per loro, se si vuole, ciò che il livello è per l'acqua di un lago.

Questa proprietà mi si manifestò dapprima in maniera deludente, perché non mi poneva sul piano eccezionale al quale sembrava che le cose della guerra dovessero elevarmi.

Certi racconti crudeli, nella misura in cui li ascoltavo, prendendovi quindi più o meno parte, non mi facevano sentire alla loro altezza — per una ragione che mi sembrava ingiusta, d'altronde: ecco, dicevo tra me, tutta una serie di gioie singolarmente vive, come quella di cacciare la baionetta nel ventre del nemico, dalle quali mi sento escluso — ma questi racconti, mi infondevano, su di un piano appena inferiore, un equilibrio e una specie di sicurezza, e con essi avevo le prove dell'esistenza della crudeltà; così pure, invece di paura, un rimpianto molto dolce per la vita.

So bene che questi sentimenti la gente li prova spesso, ma qui sembravano nuovi e si avvicinavano a me come fa un lume che ci venga portato.

Mi ero spesso stupito della mia indifferenza; e neppure al momento di lasciarvi ho provato altra tristezza se non quella alla quale mi obbligava la vostra, né d'altronde un grande e forte desiderio di avventura.

Per la stessa ragione, io non possedevo affatto nell'intervallo delle mie idee o delle mie preoccupazioni, quel modo di sentire e quell'interesse continuo che si ha per le cose e dal quale dipende, tra l'altro, la dignità. Se uno sconosciuto fosse venuto a darmi improvvisamente un ordine, credo che avrei obbedito per negligenza, prima di pensare a chiederne la ragione.

Supponevo, a dire il vero, che il difetto fosse comune. E le emozioni più correnti mi sembravano facilmente, negli altri, volute e di natura artificiale, com'esse lo erano per me quando cercavo di manifestarle.

Di modo che, essendomi trovato, sino allora, in tutte le circostanze, leggermente inferiore a ciò che queste circostanze reclamavano da me, mi vedevo portato dalla guerra al livello, non di questa guerra, ma della pace anteriore.

Ci fu allora un tempo in cui provavo sentimenti di una freschezza eccezionale e tuttavia accertati e maturi. Apparivano in occasione di fatti insignificanti e per questo mi colpivano molto di più.

Gaudinot il ciclista, doveva portarmi da Compiègne, dove andava a fare acquisti per la compagnia, della carta, una penna e un calamaio portatile. Pensavo a questi oggetti, li rigiravo in tutte le maniere nella mia immaginazione, e per un giorno intero m'incantai in questa attesa.

E voi, potrò ancora esservi vicino in una stanza tiepida e arredata. Questo pensiero mi schianta, mi strappa bruscamente prima che abbia il tempo di riflettere, non appena diventa idea.

Ma su ogni altra, prevaleva la sensazione continuata e semplice della mia esistenza e della sua gravità: essa dava ai miei più piccoli pensieri una immagine di fede.

La traccia della prima paura o della prima crudeltà la ritrovavo, per una specie di trasmutazione, in tutto questo, e persino nella gioia che mi danno oggi, l'aria più tiepida, la nebbia rosa e bianca, e questi piccioni che volano via.

COM'È MORTO GLINTZ

I

Una nuova croce di legno nella cava: « *Glintz, ucciso il 25 novembre* », è accanto a quella di Clech, che hanno seppellito il giorno del mio arrivo.

Torniamo dalla « corvée » del rancio; non più tardi di ieri sera guardavo Glintz, curvo nella sua nicchia, scrivere su un cartoncino viola.

Dopo la cava bisognava camminare lentamente, altrimenti le due pareti del camminamento si respingevano, l'una all'altra, le nostre marmitte piene e il nostro fucile. Gli uomini, vedendoci passare, staccavano la gavetta e cominciavano a pulirla col pane.

Ma poso il rancio sul terrapieno e cerco Blanchet. Ecco, tra gli altri, in un gruppo che si allunga tra due feritoie, Jules-Charles che cuce un pacco. « Siete tutti testimoni, c'erano centodieci franchi nel borsellino. Non vorrei che dopo mi si venisse a dire... ».

Blanchet tiene il filo, l'ago e il cartoncino per l'indirizzo. Così tutti si occupano di Glintz. « Era il mio compagno di combattimento — dice Gallas — abitualmente curvo e oggi più del solito. Abbiamo fatto baldoria insieme, non si vantava ».

« So cos'è successo — mi dice Blanchet —: erano in tre a stendere il filo di ferro, col caporale Delieu e Tolleron. Sono riusciti a riportarlo qui, s'era preso una pallottola nel cuore. Ha detto soltanto: “ Sono morto sul campo di battaglia, comunque sia ” ».

« Perché “ comunque sia ”? ».

« Così; erano giusto a metà strada tra i tedeschi e noi. Andavano carponi, non dovevano averli visti: però! Devono avere dei buoni tiratori. Non hanno sparato che un colpo e hanno preso Glintz ».

Blanchet mi parla tranquillamente, senza sembrare troppo triste; contavo di avere altre notizie al reparto, ma mi accadde di sorprendere un momento importante nella vita del caporale Caronis; doveva passare tutto il pomeriggio al villaggio per preparare la distribuzione delle cartucce. Delieu gli dava un indirizzo, qualche consiglio:

« Non c'è che lei in paese, che valga la pena. Entri e le chiedi da bere; puoi proporglielo subito. »

« Capirà a volo? ». Caronis si liscia i baffi e tira fuori dallo zaino un fez nuovo.

« C'è abituata. Beh, naturalmente le dai anche qualcosa ».

In seguito Delieu non voleva, a nessun costo, parlare con me. Sì, Glintz era stato ucciso, ecco tutto. Un soldato di meno, e un buon soldato, ci teneva a dirlo.

Eppure queste escursioni in cucina, facevano piacere. Appena usciti dal camminamento, si andava su larghe spianate, da dove si vedeva naturalmente il cielo. I mattini prima dell'alba erano pieni di un'aria grigia e fredda, e non tanto fredda quanto ostile: poi si alzava una nuvola a forma di palla, rosa e vellutata. Talora la giornata si faceva gioiosa, e i campi

verdi sotto la ronda dei pali; altre volte, ogni albero si mescolava con la nebbia e il sole risplendeva inutilmente in un cielo senza luce.

Chi portava il rancio, al ritorno, se ne andava ognuno per conto suo: « Conosco la via migliore ». Ma ci ritrovavamo davanti alla buca di una bomba dove c'era una carogna di cavallo; la sua pelle tesa si era fatta fine, grigia e più trasparente di una tela di ragno; dopo, in mezzo alla cava, e allora guardavamo le croci per sapere « se c'erano novità ». Fu qui che venni a sapere della morte di Glintz, con una certa sorpresa e, in seguito dovevo rimproverarmelo, con quella specie di soddisfazione che si prova all'annuncio di un fatto grave.

Più tardi mi resi conto della perdita che avevamo subito, constatando come Glintz ci mancasse. Non mi accadde di pensare: « Se Glintz fosse qui, gli direi... »; ma spesso, nostro malgrado, i nostri occhi lo cercavano.

Di lui mi è rimasta soprattutto questa immagine: i capelli lucidi e ricciuti, i denti, un aspetto vagamente zingaresco. Bellimbusto, senza dubbio, ma a parte il significato peggiorativo, che in questo caso era fuori luogo, egli era per noi una gioia, con i suoi gusti, e come il passaggio di una donna nella trincea.

Sièvre aveva saputo la notizia durante il giorno; la sera riuscì a venire da noi. Era furibondo: « Ci provino un po' a mandarmi a posare i fili a trenta metri dalla trincea. Ah, i caporioni sono proprio tutti uguali: fare grandi imprese con la pelle dei soldati ».

« Glintz c'è andato volontario », rispondeva Blanchet.

Il dolore semplice e senza rimedio, che ci avrebbe dato la morte di un amico, in tempo di pace, è certo che nessuno di noi lo provò. Forse ora avevamo l'impressione di accedere infine alla vera guerra pericolosa e, a nostro danno, provavamo il piacere di una attesa soddisfatta. O meglio, con una riflessione più personale, intuivamo vagamente che era stata sorteggiata una probabilità di morte e che non era toccata a noi.

Ma con una certezza ancor più grande, provavo irritazione e rancore verso un antico rispetto alla vita, un attaccamento ai vivi e gli altri sentimenti che ci avevano ingannato; perché non erano stati sufficienti e c'era voluta la guerra. Per la leggerezza che ne risultava riguardo ai vincoli consacrati, la guerra era per noi come un'infanzia.

II

Avevamo deciso di vendicare Glintz. Come stavo attento durante i miei turni di guardia: all'inizio non vedevo altro che il tratto melmoso, con filo di ferro, e barbabietole, che era ciò che si vedeva dalla mia feritoia. Cercavo allora un arbusto, o una pietra per concentrare lo sguardo.

Ecco che un po' di terra volava da qualche parte. Allora il mio sguardo si teneva fisso a quel punto, passando sopra a tutto il resto, e prendevo attentamente la mira. Poi si vedeva un oggetto, pala, fango gettato o testa d'uomo: sparavo, non volevo saper altro.

In un punto dove la trincea tedesca era vicina alla nostra, scorsi un giorno un'apertura attraverso la quale sembrava di vedere della terra più chiara. Quando si fece scura e si ostruì, capii che un soldato guardava. Tirai: un braccio si alzò al disopra del suolo e si agitò a destra e a sinistra, per tre volte.

Ma quel giorno, due dei nostri furono uccisi.

Bérard ci rimase per primo; per colpa sua: era saltato fuori dalla trincea in pieno giorno per andare a frugare nello zaino di un morto.

Quanto a Lehmann, fu ucciso alla curva del camminamento, dove il fossato era meno profondo. Stavamo terminando il cambio della guardia, la sua testa deve aver oltrepassato il parapetto per qualche secondo. Un proiettile l'ha preso alla tempia, è caduto quasi subito e il suo viso si è fatto giallo.

Questo Lehmann si era unito a noi in modo strano. Era soldato ausiliario a Saint-Denis, soffriva di ernia e passava in prigione sei giorni su sette; in più, il settimo giorno scappava, ma ritornava prima di essere dichiarato disertore.

Decise senz'altro di venire al fronte; se fosse andato come volontario avrebbe riacquistato, di colpo, la stima di tutti. Ma, sia per timidezza, sia che non abbia voluto trarre profitto da sentimenti onesti, scappa di prigione, ruba un fucile, ruba una granata del reparto e raggiunge un distaccamento al Bourget. Una volta nella compagnia, ci resta, coraggioso come gli altri, né più né meno.

L'abbiamo steso sulla scarpata retrostante, nella sua mantelletta di tela incerata che lo fa sembrare un marinaio. È grigio e senza espressione, già gonfio, come se tutto il suo corpo rifluisse al viso. Ci sorprende di vederlo fatto così di carne compatta: prima, ci faceva pensare alla goffaggine e all'inquietudine.

Non morivano bruscamente per tutti. Ancora per qualche settimana il furiere riceveva delle lettere a loro nome; per Glintz, lettere su carta fine che dovevano già esprimere i rimpianti e le inquietudini: la sua morte era stata la prima e ci sembrava ordinare quelle che seguirono e rappresentarle. La certezza di tutte queste morti, al contrario delle perdite che infliggeavamo al nemico, ci dava un senso di disagio, e non tanto il sentimento quanto l'idea dello scoraggiamento: all'inizio, sembra che non si debba conoscere, della guerra, che il suo lato negativo.

Delieu cominciava a dire che dopotutto Glintz era stato forse colpito da un colpo sperso, altrimenti i tedeschi avrebbero tirato di nuovo su Tolleron e su lui stesso.

Cinque giorni dopo Leumann, un altro uomo della sezione, che non conoscevo, Lesage, fu colpito alla spalla da un proiettile e fu portato via. È per questo fatto, forse, che siamo venuti a conoscere la vera storia di Glintz.

Caronis è rimasto per tutta la settimana a Tracy-le-Mont; rientra solo stasera, ma porta con sé un coniglio. Delieu va subito a prendere una casseruola e del grasso.

« Gli sono corso dietro per i campi e l'ho ammazzato con una bastonata... ».

Delieu è in ginocchio davanti al fuoco, non risponde. Caronis non aspetta più che gli si facciano i complimenti e rinuncia a mentire.

« L'ho comprato alla fattoria, in fondo al pianoro. Sarei venuto l'altro ieri, non avevo un bel niente ».

« Perché non avresti potuto averlo preso? ».

« Lei me lo fa pagare due franchi, non è caro. Quando sto per venir via, la piccola guardiana mi dice: "Teneva in serbo il coniglio per suo marito". Così, si ingrassa un coniglio, si pensa a quando lui tornerà. Ma ieri ha saputo che suo marito è stato ucciso. Dove? Non mi ricordo il nome, ma mi tornerebbe in mente se lo risentissi. Una sposina di ventidue anni, con dei bambini, è dura. Insomma, del coniglio non ne voleva più sapere ».

« Alla compagnia ne sono stati liquidati tre e un altro poco fa », dice Delieu.

« E dalla loro parte, non sappiamo. Quando ho visto Glintz ucciso così per benino, ho pensato: c'è del brutto in aria ».

« Quanto a Glintz — risponde Delieu con gravità — non si può dire. Siamo stati noi a ucciderlo; è stato Pourril, della terza sezione. Non era stato avvertito che la pattuglia usciva e ha pensato, sul momento, che fossimo tedeschi ».

« Ah — dice Caronis — è morto comunque sul campo ».

(Erano state le parole di Glintz). E dopo un momento di riflessione:

« Però, anche noi abbiamo gente che sa sparare ».

Avevo pensato la stessa cosa. Così, la seconda morte di Glintz non ci turbava più della prima; ma persino atroce e così differente da lui, questa morte, ci rafforzava in questa specie di vita.

LA FORZA DI POLIO

I

Polio, chino e come gobbo, affonda e risalta fuori dal fango. Gli schizzi gli arrivano fin sulla barbaccia stopposa. « Che fenomeno », dice il giovane luogotenente.

Alla svolta del camminamento scorgo per un attimo il boschetto che abbiamo preso ieri sera ai tedeschi e ora recinto con filo spinato, all'altezza della cintola.

Ecco i primi del reparto entrare lentamente in un tunnel. Aspettiamo, e Polio si volta verso di me: « Hai sentito? Sono cose che non si dicono ». Gambi e foglie di barbabietole pendono dalla scarpata, come da un vaso di fiori. Ultime cose che vedo, prima di scendere nella notte di una grotta.

Il furiere manda Chaize e Gallas a prendere le pagnotte alla cava, dove si fermano i muli; Blanchet stende a terra quattro teli di tenda. Ci basta la luce lontana dei sergenti che guidano la loro sezione intorno ai pilastri. Sento già gli uomini radunare, sotto i loro corpi, la sabbia e i fili di paglia. (Polio deve tenermi il posto).

Nel frattempo, vado un po' a tentoni. Che grotta immensa. Un accampamento di fucilieri algerini dorme, al di là di una corda. Quando sto per oltrepassarla, la sentinella stende il braccio: « Zuavo, vattene, amico ».

Da questa parte la galleria risale verso la luce; i suoi sostegni sono coperti di muschio, un'apertura quadrata prende la forma di finestra, ma la densa bruma si erge contro i primi alberi e ci protegge.

Arriva il pane; ho visto da lontano queste grandi ombre cariche, che mandano un vapore bianco. Chaize ha trovato il modo di rovesciare il sacco; bisogna spartire anche le pagnotte sporche di terra. Una volta terminato, dopo aver percorso la grotta, gridando: « I reparti, al pane », ritorno da Polio.

Dopo aver piantato la baionetta nella terra, bisogna prima attaccare al calcio la cinghia che porta in alto le tre cartucchiere, poi attaccare, per la sua striscia di cuoio, la borraccia che penzola. Sull'impugnatura si fanno colare alcune gocce di cera, poi ci si mette la candela: non tiene mai molto bene.

Non resta che posare la testa sullo zaino. Dormiremo meglio che in trincea perché si possono stendere le gambe, ma la notte sarà fredda con tutte queste correnti d'aria.

« Ho ricevuto un pacco — dice Polio. — Ho ricevuto anche due lettere; bisognerà che tu me le legga. Una so che è di mia moglie ».

Sì. Prima parla delle bimbe: « ... le bimbe camminano. Quando è venuta tua cugina a trovarle, le hanno fatto strada fino a Panier-fleuri.

« ... I clienti non sono molti e quando sono donne anziane, stanno sempre a discutere sul prezzo. Ma non preoccupatevi per noi, perché abbiamo una casa, io godo ottima salute e così spero sia di te nel ricevere questa mia. Ma voi, invece, siete come zingari. Fatevi coraggio ».

Quando ho finito: « L'altra me la leggerai domani. Non so di chi sia; non ne ricevo molte di lettere ».

Nel pacco c'è una sciarpa, dei calzettini ben rammendati, dei fiammiferi, una bottiglia di profumo che ora è piena di grappa, e negli spazi vuoti, noci secche un po' dappertutto.

« Lei si diverte a confezionare pacchi » — dice Polio. Come se si vergognasse, davanti a me, di tutte queste attenzioni.

« Certo — dice Gallas — le donne lo fanno per distrarsi. Una che mi curava all'ospedale, diceva: " Quante ne avete passate! Vi ammiro ". Ma cosa c'entra ».

DELIEU — Alcune cominciano così, donne, ragazzine. Venti che erano rimaste a Tracy,

durante il bombardamento. E strette l'una contro l'altra, nelle cantine. Dopo hanno fatto loro seppellire i morti. E questa, puoi dirlo, è la cose più infame.

THIELMENT — Noi allora, non dovremmo lamentarci. Per la miseria! Come vitto, stiamo bene di casa.

Eppure Thielment che protesta, è tagliato per la guerra. Gli piace combattere e in tempo di pace sapeva meglio degli altri cosa fosse questa mazzata in testa. Soldato di professione, d'altronde. Ma questa guerra è cominciata male: aveva appena ottenuto una licenza di quaranta giorni; sono cose che non si dimenticano.

Non scrive mai a casa, per risentimento. Quando i suoi vecchi gli chiedono: « ... Non sappiamo neppure se sei vivo o morto ». « Ah — dice — hanno paura di perdere un bel tipo come me ».

E poi pensa che la prossima volta le cose andranno meglio. Ma per noi, per Polio, è la nostra unica guerra.

II

Sono ora le cinque di sera. Ma fino a domattina non abbiamo altro da fare che dormire di nuovo o parlare. E stare così, alle soglie della guerra.

« ... Allora dunque — racconta Caronis — appena noi due Virgile arriviamo al villaggio, ecco un'altra granata che esplode a dieci passi da me. Penso: perbacco, speriamo che non si sbagliano... ».

Polio, che si è svegliato, pensa così di raccontarmi la sua prima battaglia:

« Quella sera, chiedono chi di noi vuol andare alla messa di Ognissanti. Per Dio, ognuno pensa ciò che vuole, ma quando si tratta dei morti... Dico che vado. Allora, l'indomani mattina, sveglia alle quattro. Penso: sarà per andare più presto alla messa. In casa c'era il fuoco, si stava bene. Ci fanno uscire sulla strada, camminiamo per un quarto d'ora, poi: "Affasciare i fucili". Aspettiamo. Tanto valeva lasciarci accanto al fuoco, penso; mi accorgo che tutto il battaglione è presente, forse si andrà insieme. Si riparte e camminiamo, camminiamo. "In ginocchio! A cinque passi"! Sono rimasto stupefatto quando hanno cominciato a piovere proiettili su proiettili... ».

Improvvisamente Polio s'interrompe e si ferma lì. Questo è tutto: non gli passa neppure per la mente che il loro comandante si sia sbagliato, o che siano caduti in un'imbooscata. Si era stupito, poco fa, che si faccia la guerra e ci si uccida.

VIRGILE — Quando eravamo nello spaccio, ho cominciato ad allungare le mani, ma lei non voleva, diceva: sono troppo giovane. Nessuna mi ha mai resistito tanto.

NORMAND — Per me è come in Marocco. È un anno che non sto con una.

Virgile si volta verso di noi:

« Almeno avessimo la moglie di Polio. Ti ricordi ad Algeri? ».

Come può permettere Polio che ci parlino in questo modo. Immagino all'improvviso la sua vita in tempo di pace e penso che debba sentirsi così sprovveduto e misero come nella vita militare. Forse egli si stupisce, in fondo, che si lavori, ci si sposi, si viva; e si possegga, da soli, la propria moglie, che non è poi tanto male, dice Virgile.

Si può parlare lungamente e da solo a solo, con un uomo. Ma sulla sua forza o sulla sua debolezza, niente può illuminarci di più di quelle tre parole che gli dice un altro uomo.

TOLLERON — Camminavamo piangendo lacrime di rabbia. Cioè, avremmo voluto piangere. Cosa piangi quando non hai niente nella pancia?

THIELMENT — Almeno avessimo avuto di che vestirci. Le fasce che ci passa il Governo, pasta frolla.

Quando mai Polio accetterà la guerra al punto da osare lamentarsi. La sua unica risorsa è l'ammirazione, senza distinzioni.

Thielment si mette d'un tratto a galoppare dietro al piccolo Le Coz, agitando il bastone. L'altro si lascia cadere apposta e rimane steso. Allora Thielment si getta a terra, contro di lui.

NORMAND — I fiumi risalgono da quella parte. Vanno al mare. E il mare?

Turquet dice ad un tratto: « Guarda la mia vecchia che ha quarantatré anni. Eppure ha appena messo al mondo un altro agnellino ».

Attorno a loro, la grotta oscura e rischiarata vicino alle candele. Una nebbia di parole e di polvere avvolge gli uomini che dormono nelle coperte grigio-terra. Roseau prende una carta, Ferrer, dalla pelle gialla, si china e accende, di traverso, la pipa alla fiamma.

Quando l'ultima candela viene spenta è la notte vera, da tempo sconosciuta. (In trincea, la notte, più umana di quanto non si pensi, non è mai completamente nera).

III

CARONIS — Uno che ha avuto fortuna, il caporale Barron. Aveva tutta una cintura di doppioni da spendere alla guerra. Quand'è a Bordeaux pensa: pazienza, mi do alla pazza gioia. Dopo, era rimasto con neppure trenta franchi, è stato spazzato via dal primo proiettile.

TOLLERON — Bérard, no. Metteva tutto da parte, l'hanno derubato.

Si parlava così dei morti, con benevola ironia, come due uomini rimasti insieme che parlino di un terzo che si è appena allontanato.

« Che idiozia — dice Thielment — farci sempre svegliare un'ora prima ».

« È vero, ora abbiamo il tempo. Allora, l'altra lettera potresti anche leggermela, già che ci siamo ». Polio la tira fuori, tutta sgualcita, dalla tasca; si vede che è sospettoso, forse ne ha già ricevuta una uguale.

« Signor Polio, è un vostro amico che vi scrive questa lettera perché non può tacervi

che vostra moglie se la spassa mentre combattete per la Francia. Lui è un cameriere del caffè "Alla Cittadella". Tutte le mattine ci sta a raccontare: stonatte, insieme, abbiamo fatto questo e questo. Del resto, voi lo sapete, Signor Polio, le cose stavano già così col piccolo caporale bruno, quando dovevate partire... ».

« Questi — mi dice Polio — è il caporale Barron, di cui parlavano prima. Ma per il resto non è vero: lei non l'ha più fatto d'allora. Lo so, me l'ha promesso su quanto c'è di più caro, il giorno che siamo partiti. E quando fa una promessa... ».

Parla ad alta voce, fa lo spavaldo con me e vuole anche che Virgile senta.

Il giorno della partenza, ha fatto questo giuramento sulla testa delle bimbe e di sua madre che è morta. E Polio ha saputo accettarlo: pensa di essere un uomo al quale si possono fare promesse e mantenerle. Per questo vedo e ammiro questa forza inattesa che gli viene dalla guerra. (Tuttavia, non dev'essere molto abile, né molto coraggioso).

Immagino che questa guerra sia fatta per Polio, o per qualcosa, nel mondo, che somigli a lui, dal momento che è stato quasi per perdere la fede e il piacere di vivere. Come una casa di tolleranza concede l'amore a chi, per timidezza o per indifferenza, non ha saputo trovarlo altrove, la guerra dà questa forza brutale della vita e della morte che non si può scordare, una volta che si è posseduta. Cosa avrebbe mai da temere, Polio, più tardi, da altri uomini simili a quelli che ha ucciso, a quelli che avrebbe potuto uccidere. Attraverso la guerra, più forte degli altri avvenimenti, ma simile ad essi, simile alla loro apparenza ingrandita, si abituerà al resto.

IL RIFUGIO CHE FRANA

I

Appena scesa la notte, all'improvviso il caporale Caronis grida: «Avanti!». Salta oltre il parapetto e lo sento ricadere sulle foglie. Subito Réchia e Ferrer, senza dir parola, saltano dopo di lui. Li seguo, corro, resto impigliato ad un albero. Salto in un fossato, essi sono lì. Dicono: «Abbiamo preso l'avamposto».

Due tedeschi sono morti e ingombrano la trincea. Un'altro è fuggito percuotendo Réchia che perde sangue dal labbro. Ma Caronis ha ricevuto un colpo di baionetta.

La cosa non ha avuto più peso allora, nelle mie preoccupazioni, di quanto ne abbia adesso. Ma bisognava sostituire Caronis e fui designato io.

Meritavo certamente di essere fatto caporale; per quale ragione mi sarebbe difficile spiegare. Provando al di sopra di ogni altro sentimento, una libertà che non aveva nulla a che fare col dovere, il lato propriamente militare della mia vita non m'interessava affatto. Ci mettevo tutta la mia attenzione, è tutto ciò che posso dire.

Condivisi col caporale Delieu, la baracca e i pasti.

Delieu è tarchiato, di lineamenti regolari, roseo di pelle e ben pettinato; tuttavia, questi particolari, non privi di volgarità, questa sera gli danno l'aspetto di un gentiluomo di campagna. Gli uomini che gli stanno intorno sono grigi in volto e tendono le mani verso il fuoco. Piove, e anche dentro, quando l'acqua che si è raccolta sfonda di colpo la tela, tesa sotto i rami del tetto.

Sul far della notte, ognuno ritorna alla sua capanna. Rimpiango Blanchet; non che Delieu mi abbia accolto male, ma mi dà fastidio con la sua sicurezza, e perché sa di essere il mio superiore.

Mi sentivo in svantaggio di fronte a lui a causa della mia istruzione, più solida della sua. Non so perché si riconoscano dei vantaggi agli uomini istruiti, quando invece, il più sicuro effetto delle lezioni che ricevono è innanzitutto di privarli della fiducia in se stessi. Forse è perché, avvertendo un pericolo che li minaccia, quando vogliono evitarlo, sanno rimanere più decisamente indenni di chiunque altro al mondo, da ogni forma di conoscenza. (Succede la stessa cosa a quelle persone che si sa che hanno fatto la galera, o qualcosa di simile: se non sono modeste, devono necessariamente avere più sicurezza degli altri).

Blanchet mi chiedeva di accompagnarlo nelle pattuglie. Oppure andavamo insieme a posare i rotoli di filo di ferro, la notte.

II

Sembrava che i nostri sentimenti di affetto o di antipatia fossero passati in secondo piano, e condizionati, dalla guerra, alla conoscenza della forza o della debolezza di ognuno di noi, conoscenza sicura e che dava una grande semplicità al nuovo stato al quale eravamo pervenuti.

Sebbene Delieu parlasse poco con me, era evidente che non approvava la mia amicizia per Blanchet; ora, proprio in quel periodo, egli esercitò una grande influenza su di me: non certo per la sua intelligenza, né per la sua forza di volontà, ma perché aveva un modo particolare di essere sempre al corrente, e all'altezza della situazione, che mi colpiva.

Ad esempio, ero seduto nella mia baracca a pulire il fucile. Le gambe mi uscivano fuori e penzolavano sul sentiero. In certi giorni, al mattino, non si sa esattamente cosa ci manchi, un quarto di rum, una brutta notizia, o lavorare insieme agli altri; manca lo slancio, non si è ancora deciso di vivere questa giornata. Mi trovavo così un po' lontano da ciò che facevo, come pure dal resto; me ne accorsi con questo brusco richiamo; Delieu, in piedi, vicino a me: « Ebbene, che ti prende? » mi diceva.

Era tornato perché bisognava intrecciare entro un'ora trenta graticci. Al di là delle sue parole chiare, sentivo una grande forza. Ora, anche per la posizione infelice del mio corpo, non potevo riprendermi subito moralmente, in modo da riacquistare la mia padronanza.

Blanchet si ammalò: il ginocchio gli si gonfiava e lo faceva soffrire. Non lo lascio

mai durante le marce, si appoggiava a me; una volta caddero delle granate vicino alla nostra compagnia che corse ai rifugi. Rimanemmo soli, sul terreno scoperto.

Una sera che avevo dovuto fargli dei massaggi con l'alcool, per non allontanarmi da lui, andai a dormire nella baracca di Jules-Charles. Delieu mi fece chiamare da Beaufrère, un altro caporale, ragazzo allegro che aveva un gilet con una fila di bottoni lucenti, cantava e aggiungeva: « Marie » ad ogni cosa che diceva. Risposi che non sarei rientrato; Beaufrère fece dietro-front: « Perfetto, Marie ».

Dormii quindi da Jules-Charles che durante la notte ebbe il mal di pancia e lamentandosi e agitandosi per stendere le sue lunghe gambe, per poco non mi dava un calcio in fronte. Delieu non diede a vedere che mi serbava rancore, nei giorni che seguirono. Notai solo come i giudizi che esprimeva fossero severi: « So che c'è della gente che si è nascosta dietro gli alberi mentre ci si batteva a Carlepont — diceva. — Virgile e Dubuc, tanto per non far nomi. Diteglielo pure ».

Appena Blanchet migliorò, ricominciai a frequentare Delieu. Aveva sempre la stessa influenza su di me; non avendo argomenti di conversazione comuni ad entrambi, naturalmente, il più delle volte cercavo qualcosa che potesse interessarlo o fargli piacere. Quanto al mio orgoglio di avergli resistito, quella prima volta, ne ritrovavo talora la gioia smorzata, e mi sentivo come quando, abbandonandosi ai propri pensieri, e avendo perso, per un caso, proprio quello che ci attraeva, si rimane con un piacere confuso, di cui non si ricorda la causa, e con la sensazione che ci sfugga insensibilmente.

Corse voce che si stava preparando un attacco generale. È fissato per martedì mattina, mi dice Delieu. Il lunedì sera, prima di tornare nelle trincee di prima linea, feci l'ispezione ai fucili della mia squadra. Delieu era eccitato, rideva e parlava forte. Ma prese il tono più pacato per farmi notare che Blanchet non c'era.

Lo sapevo, e la cosa m'irritava. Blanchet era andato a Tracy per una delle solite « corvées ». Mi pareva che, se non fosse rientrato, sarebbe venuto meno alla nostra amicizia. Risposi: « Eppure non ha marcato visita. Lo punirò, sarebbe troppo facile ».

Pensai subito che Blanchet poteva essersi ammalato a Tracy; nello stesso momento riconobbi che avevo parlato così in fretta per far piacere a Delieu.

III

È una notte di camminamenti gessosi e di luna; un vento freddo percorre la trincea. Un ferito grida, ad intervalli: « Portaferiti, a me », con una voce così forte che crediamo sia un agguato.

Faccio disporre altri sacchi di terra e preparare le feritoie. Un cappotto abbandonato e coperto di brina, si raggomitola, alla curva del camminamento, come una fanciulla che pianga, con la testa e il busto riversi a terra.

Verso le undici, Delieu ci diede gli ordini per la notte: scavare una galleria d'assalto, e soprattutto che nessuno dorma.

Tolleron, rosso in viso e ridendo tra sé, immagina che i tedeschi si gettino su di noi dall'alto della scarpata. Stringe tra le mani granate rotonde come mele, e si agita, non potendo sfogarsi gridando.

D'altronde, la notte è calma. Però, a un certo momento, Ferrer crede di vedere al periscopio, due uomini strisciare oltre la trincea, sulla nostra sinistra. Vado di corsa ad avvertire la squadra vicina. Ma, al ritorno vado a urtare contro un ammasso di terra appena frantumata e rischio di cadere. Quest'uomo che si alza a fatica ed esce fuori dal rovinio del suo riparo, è Delieu.

« Non dormivo mica » dice.

Che Delieu non dormisse, posso crederlo. Ma aveva sentito la necessità di affermare la sua innocenza, e di fronte a me. Nel frattempo gli spiegavo quello che avevamo visto, lui mi rispondeva; sentii solo a poco a poco il mio trionfo, che gravava sulla nostra conversazione.

La notte e il mattino passarono senza che ci fosse stato l'attacco. Delieu può pur ritrovare oggi, la sua sicurezza; ormai lo sento inferiore a me, e mi gioverò di questa sua stessa sicurezza.

Rivedo Blanchet solo l'indomani, a Tracy. Il ginocchio gli si gonfia di nuovo, deve entrare in infermeria per qualche giorno. E poi: « Sembra che qualcuno si sia lamentato perché non tornavo. Ecco perché non tornavo... ». Fa scricchiolare il ginocchio ammalato.

Qualcuno deve quindi avergli riferito ciò che ho detto a Delieu. Come sono stato debole e superficiale; sento così ancora più viva la gioia della mia rivincita. Ma la mia amicizia con Blanchet, non è forse una cosa finita proprio ora che mi sento degno di lui.

Proprio quando ero agitato da queste inquietudini, mi sentivo tuttavia più saldamente ancorato e fisso: qui aveva inizio la vita seminconscia che mi dava sicurezza in questo paese e in queste avventure. Sentivo con più forza, a causa del contrasto, l'ordine che la governava. Nello stesso modo, un uomo che abbia la sua prima amante, scopre in sé una vita nuova; si stupisce nel vedere com'egli non ne sia interamente il padrone, né l'inventore.

I FERITI RITORNANO

I

La quinta, la settima e l'ottava compagnia, si erano acquartierate nel nostro stesso isolato, a Tracy. Eravamo stati a veglia insieme, giocando a carte e a « caricoco ». Una certa gravità degli ufficiali e qualcosa che era nell'aria, ci convinceva che l'attacco fosse imminente. Delieu cantò: « Ils ont brisé mon violon, parce que j'ai l'âme française »; ma pre-

ferivamo anche: « C'est pas une femme qu'est faite pour toi; elle a des bijoux... » e « Marinette », che tutti riprendevano in coro. Al risveglio, eravamo più seri, talvolta con la sensazione di un abisso davanti a noi.

« Non bisogna spaventarsi prima del tempo — spiegava Polio. — Ma dopo, quando è passata, penso sempre: “Eh! ci sei passato, queste cose le hai viste da vicino, come leggere una lettera di tua madre” ».

« In fondo, si rischia solo di morire ».

Era la riflessione che metteva fine a tutte le altre; aveva qualcosa di soddisfacente.

Sièvre mi fece pena; era sicuro di lasciarci la pelle e, a suo avviso, « le cose si mettevano male »; quanto a lui « se non fosse stato per il suo amor proprio, si sarebbe dato malato ». Ma fu difficile tirarlo su. Dalla parte opposta, un caporale dell'ottava gridava che questa era la grande occasione e che il più bel giorno della nostra vita era vicino. Questa esagerazione mi dispiaceva, come pure quella di Sièvre, per un modo che entrambe avevano in comune, di tirare in ballo la guerra.

Le cose per me non sono così semplici e solo a poco a poco riesco ad assumere l'atteggiamento che mi si addice.

Alle sette, viene dato l'ordine di partire alla settima compagnia. Se ne va lungo la strada. Nello stesso momento comincia a rombare il cannone sulle nostre teste.

Vediamo dei lampi sulla piazza della chiesa: non è tanto una piazza, quanto una strada che si allarga un po', per far piacere alla chiesa.

Un cavaliere passa al galoppo; la strada torna ad essere deserta; una ragazza con gli zoccoli, che ha due lettere in mano, l'attraversa con passo sgraziato.

Tre aeroplani nel cielo: uno fugge veloce; gli scoppiano dietro nuvole rotonde e lente a dissolversi.

Arrivano le cinque vetture di un convoglio: pane, carne e carbone. Un sergente conta: « Trenta pagnotte! Cinquanta pagnotte! ». « Bello questo! » grida uno zuavo, riferendosi al grasso biancastro che ha lasciato cadere nel fagno.

Sparatoria a Nord. Vado su; dalla finestra del granaio non vedo che la collina coi suoi tronchi d'albero neri sul suolo rosso. Piove.

In quel momento, un fuciliere solo viene su per la strada. Ha la gola insanguinata. Cammina chino e canticchia, con le mani in tasca. « Soffre molto? », sembra chiedergli una vecchia signora con una cuffia in capo, uscita in strada. Noi gli gridiamo: « È di stamani? ». « Sì ».

II

Il cannoneggiamento ricominciò verso le tre: fu il segnale della nostra partenza. Proprio quando stavamo mettendoci in fila, due prigionieri tedeschi condotti da uno zuavo, grassi e ben vestiti, risalirono il sentiero fino all'alloggiamento del colonnello. Abbiamo

avuto subito la certezza che tutto andasse bene; non provavamo gioia, per la verità, ma la sensazione che la costrizione che gravava su di noi, non ci fosse più.

Incontravamo dei feriti che tornavano per la strada. Uno di loro camminava eretto, con la testa rovesciata indietro e il suo viso esprimeva la sofferenza e la calma: con entrambe le mani, che aveva infilato sotto la cintura blu, forse si comprimeva il ventre.

Ma noi andavamo avanti con una strana emozione di avidità e di riconoscenza; ci sembrava che stesse per finire la vita di trincea e la nostra applicazione ingrata. Vecchie immagini di guerra riaffioravano tuttavia: sentieri, marce di sera tra le foglie e, sopra di noi, il rombo del cannone. Credevamo così di rientrare nell'ordine e le strade avevano una straordinaria bellezza.

Avevamo preso una scorciatoia nel sottobosco. Alla prima sosta ci fermiamo davanti a un ferito che si è addossato a una quercia. Vicino a lui c'è un secchio d'acqua. Ci eravamo passati quest'ordine: « Tenere pronti i quarti. Se è rum — pensavamo — vuol dire che ci siamo; se si tratta di tè, va ancora bene ». Alla fine non arriva niente e beviamo l'acqua del secchio. Quanto al ferito, era stato colpito alla coscia da un colpo sperso; ci augurò buona fortuna e « di fare un buon lavoro come quello che aveva fatto la sua compagnia ».

Ancora due ore di marcia e scende la sera. Allora perdiamo la strada, mi sembra, fino a che non scopriamo questo villaggio di catapecchie, sull'altro argine del torrente. Alcuni tiratori accoccolati si scaldano al fuoco; un orafo chino sembra intento a un lavoro di precisione: è forse una figura di donna, della quale vedo i braccialetti e la spalla dorata. Tuttavia bisogna attraversare l'abitato e Delieu va a finire in un pantano.

Riceviamo l'ordine di accamparci; al lume di candela ispeziono i ricoveri senza fuoco. Nel primo c'è uno zuavo con delle macchie di sangue sul viso. Dice soltanto: « Mi sento male ». « Dove hai male? ». « No ». « Dov'è la tua compagnia? ». « No ». Ha la barba folta e l'espressione spaurita.

La capanna vicina è grande e non tanto umida. Vi entriamo. Delieu scrosta col coltello anche le più piccole macchie di fango dal suo cappotto; Blanchet va ad arraffare in giro, ciuffi di paglia. Gli altri mangiano o si addormentano.

Giovani alberi, col tronco schiantato dagli obici, stanno in piedi solo per qualche fibra e per l'appoggio dei loro rami più alti, sugli alberi vicini. Il margine del bosco è qui, a trenta metri da noi; sulla strada maestra, dei feriti vanno lentamente verso Tracy, altri aspettano i portaf feriti e gemono piano.

Venni a sapere da loro che avevamo preso due ordini di trincee; per il resto, i racconti erano contraddittori, eppure tutti mi commuovevano per la loro fede e gravità. Un valoroso sergente raccontava di aver riconquistato, da solo, un lembo di terra francese. L'amor di patria, che in un altro momento egli avrebbe giudicato ridicolo manifestare, gli sembrava giusto in questa circostanza.

«... Sai, quel capo-furiere dell'ottava, quello che aveva qui tre medaglie, morto. Era stato il primo a scattare, gli altri non riuscivano a tenergli dietro. Ah, era un tipo, quello!...».

Sono sorpreso, all'improvviso, di vedere Sièvre. È lui che due portafeliti posano a terra sul ciglio del fossato: ha le fasce macchiate sotto il ginocchio. Forse la gamba è stata portata via — non riesco a vedere nulla sotto la coperta — nel punto dove dovrebbe esserci il polpaccio. Non gli faccio domande, ma solo: «Eppure non hai una brutta cera». «Oh, so ancora prenderla in riso». Indugia e volta un po' la testa; mi riconosce: «È così, caro mio, quel che ci vuole, ci vuole».

Quando ritornai, un tiratore arabo, con la fronte bendata, si lagnava vicino ai ricoveri. L'uomo che l'ha accompagnato vuole farlo entrare, ma il ferito non può piegare né il corpo né la testa e rimangono entrambi goffamente in piedi, davanti alla porta.

III

Quanto ai sentimenti che provavamo, si erano fatti deboli e confusi, nella misura in cui la sofferenza non era per questi feriti un fatto puramente accidentale, ma li contrassegnava tutti con una identica impronta, e tanto più quanto il loro numero aumentava. Erano anche simili, in certi momenti, agli operai che escono, la sera, da una fabbrica, con la stessa fretta e l'indifferenza per tutto ciò che li circonda.

Di solito, andiamo a trovare solo i malati ai quali siamo legati da parentela o da amicizia: in questo caso non vi è esitazione possibile. Invece ora succedeva un po' come per certe parole — quali ingenuo, egoista o tante altre — che si comprendono perfettamente in alcuni casi precisi. Ma se vogliamo andare oltre e ci si domanda: «E questa? E questa altra?», il loro senso ci sfugge e sembra che esse possano applicarsi a chiunque, o quasi. Allo stesso modo, i nostri sentimenti impreparati, si trovavano presi alla sprovvista.

Come per integrarli, si stava tuttavia formando in noi una grande quantità di idee e di riflessioni; la cosa fu evidente quando diede loro libero corso la notizia — portataci da un soldato di cavalleria — che l'attacco era sospeso per il momento, e che saremmo rimasti qui.

Sembra che il punto di partenza di queste riflessioni, sia stato per me, nelle parole con le quali Sièvre accettava la sua ferita come una cosa naturale e giusta. Non c'era voluto altro che questo per fargli entrare in testa che avessimo delle buone ragioni per combattere. E credevo di riconoscere, sul volto di ogni ferito, ricordandoli uno dopo l'altro, l'orgoglio col quale sembravano dire: «Non sono forse un vero soldato?». Questi uomini erano disposti ad ammettere qualsiasi cosa, eccetto di essere stati feriti a torto. Ne conseguiva che non pensavamo neppure a compiangerci.

Verso le undici, sentiamo, dietro la porta: « Avete posto per un ferito? ». « È più in basso il pronto soccorso ». « Allora un po' d'acqua? ». « Entra ».

È un vecchio con un braccio penzoloni e sangue rappreso sulla manica e sulla mano.

Lapouyade gli dà un quarto d'acqua e Ferrer gli mette in bocca « una sigaretta di Algeri ».

Dopo che se n'è andato, Turquet dice a Ferrer: « Minchione, lui è più felice di te ».

CANTI NELLA TRINCEA VICINA

I

Alla fine eravamo arrivati nella nuova trincea, ma attraverso che sentieri e che rovi. Eravamo passati anche sotto a delle gallerie e avevamo sguazzato in pozze d'acqua e ghiaccio.

(Tre o quattro bombe erano cadute vicino alla nostra strada. Le mitragliatrici in pieno giorno ci avrebbero senz'altro falciato; di notte, il pericolo era minore, era anche accettato meglio, come una cosa più conveniente. La notte si addice ai rischi che si subiscono senza attaccare, né difendersi: sembra che essa ritrovi il suo pericolo naturale).

Non sentivamo più la neve cadere; la trincea è rimasta così sconvolta perché è stata espugnata ieri sera, e questi morti davanti al parapetto, sono tedeschi o sono nostri? Ci facciamo domande, così, a caso. Poi cominciamo a scavare la terra sotto di noi e a spostare le feritoie. Un albero abbassa verso di me rami e foglie strane. È la sera di Natale.

Ferrer non si accorge che ci sono due morti ai nostri piedi, contro il terrapieno; ma tocco, per accertarmene, le loro mani rugose, come si sente una delle nostre membra intorpidite. La notte è ancora fonda.

Decoq era rimasto tra noi con una ostinazione triste. Trascinava la gamba e gemeva continuamente. Prima che cominciasse a soffrire, era stato una specie di eroe, dicevano: aveva preso, da solo, una trincea tedesca, portandosi via la mitragliatrice sotto il braccio.

Una scheggia di granata gli ha fracassato la testa; non è neppure il caso di portarlo via. Facciamo passare la notizia.

Un po' di luce viene raso terra, dei proiettili fischiano: tutto questo brontolio, cessa così d'un tratto.

« Nessuno ha visto Kaddour? — chiede più tardi Delieu. — È già sparito due volte, in un modo che non mi convince ».

Questo, detto senza aver l'aria di informarci. Da qualche giorno, Kaddour era sospettato di tradimento.

È stato allora che ho visto cinque morti innalzarsi improvvisamente su una collina. Così

grandi mi sembrano, in un primo momento, che non li riconosco; (la loro statura è di *natura* simile a quella di una luna rossa, vista per caso oltre il muro di un giardino). Ma paragonandoli alle pietre e alle buche degli obici che li circondano, subito restituisco loro una dimensione umana.

Si leva il giorno, pallido e uniforme, un giorno che non si può sorprendere in nessun momento. La neve si ammonticchia su un erpice e su qualche cadavere.

Dietro di noi c'è un posto in cui i reticolati che difendevano ieri la trincea, non sono stati attraversati. Quattro zuavi vi sono impigliati: addossati l'uno all'altro, hanno il volto proteso e le braccia alzate, e il filo spinato ancora intorno alla fronte.

Ma i morti caduti riversi, sul terreno che ci separava dal nemico, ci davano una sensazione diversa: per essere esatti, ci erano meno simpatici, erano morti ingrati e che avevano fallito. Ferrer precisò questa sensazione, dicendo: « quelli che bisogna ricominciare ». Abbiamo visto anche due o tre cadaveri di tedeschi.

Il sergente passa e ripete: « State all'erta. Se escono dalle loro tane, tutti a terra contro il parapetto della trincea, e sparare ».

Ma da dove verranno? Cerco, e concentro il mio odio su questi nemici invisibili, con la stessa incertezza della mia vista sulla loro linea di difesa.

Solo un po' più tardi abbiamo udito i loro canti, per la prima volta.

II

Sono brandelli di carne e di vesti che stanno impigliati ai rami, sopra la mia testa. « Vedi le cotolette sull'albero? — Ah, questi vicini, perché ce l'hanno con noi, vorrei sapere ».

Ma mi commuovo nel vedere che Ferrer posa a terra e guarda tre cartoncini colorati, le tapezzerie di Bayeux. Che grande desiderio di parlargli. Ma no, dice lui, le ha prese a un morto. Così pure il pacchetto di lettere e la rivista viola. Ebbene, questa conversazione interrotta, mi colpisce più di tutti i cadaveri. Essendo ritornato indietro, mi sembra di penetrare, in seguito a questo fatto, dentro la guerra.

Poi, il giorno trascorre. Abbiamo mangiato carne in scatola e bevuto il rum o il caffè freddo delle nostre borracce. Avevo ancora sete; si vedeva brillare un ruscello nel campo che avevamo attraversato di notte: che cosa dolce l'acqua che scorre.

Giornata pigra, eppure piena: una fiducia inconsueta nel profondo di noi stessi, ci persuadeva del suo valore.

Polio mi chiedeva un coltello; e portando la mano alla tasca, ero sorpreso all'improvviso, che il mio gesto fosse così lento.

Non si lavorava, e neppure si parlava, perché i tedeschi non dovevano accorgersi che

noi eravamo lì. Ognuno di noi si trovava così, restituito a se stesso, isolato; e nel mio caso, mi sarebbe difficile descrivere, con le parole adatte, il mio pensiero di quel momento. Esso mi colpiva, invece, perché era simile a quei momenti in cui ci si riconosce senza angoscia, senza alcun sentimento che abbia un nome, solo questo: separato da ogni cosa esteriore, e, soprattutto, da ciò che è accento, sorriso, sfumatura di parola, ma lasciato su di un altro piano e come sceso a quello più basso. La riflessione, che non abbiamo potuto evitare in questo istante, resta ad ossessionare la memoria.

Mi sembrava di entrare in uno stato simile, questa volta, non per volontà del mio corpo e della mia anima, ma sotto l'influenza e il peso degli avvenimenti.

Questa miseria dei corpi straziati e della terra che mi circondava, era così completa da apparirmi sgraziata e come voluta. Era quasi incredibile che, nel nostro paese, fossimo privi di acqua, di spazio, di frutta — tutte cose di cui la terra è pur ricca — riserbando per noi, solo una piccola parte della nostra vita, come facevano gli antichi morti.

Non mi sentivo certo superiore a una simile povertà; ma proprio per questa ragione essa mi appariva allora, come l'effetto di un atto di benevolenza o di bontà delle cose, inteso a giustificarmi. Come i bordi di un vaso che si abbassassero fino al livello dell'acqua che trattengono.

I canti ricominciarono verso le quattro in una trincea tedesca che non riuscivamo a vedere. Erano cantici latini e venivano a ondate fino a noi. Grazie ad essi, ci era dato di immaginare una compagnia di giovani sicuri di sé, e la loro gravità.

III

Quanto all'impassibilità in cui mi trovo nei confronti di tanti cadaveri, mi sorprende di rilevare quanto poco essa sia l'effetto delle mie decisioni o del mio entusiasmo passato, ma al contrario, com'essa sia dovuta allo stato d'animo al quale mi obbligano, senza esitazione possibile, le circostanze. Che cosa fatta per noi, dolce per noi è dunque la guerra, perché la nostra applicazione la segua così pazientemente.

Questa vita fatta di attesa e di accettazione, la sentiamo, tuttavia, inferiore a noi. Per questi canti. Essi ci offrono l'occasione di superarla, si avvicinano a noi come una corda che bastasse afferrare per essere trascinati. Così correvamo verso di loro, col fucile stretto in pugno e l'odio profondo per tutti questi uomini che cantano sulla nostra terra, dove noi restiamo silenziosi. Tutto è pronto: sembra che i limiti esteriore e interiore si confondano, nel punto in cui la vita ricomincia.

I canti, che sono una cosa aperta a tutti i sentimenti, assecondavano efficacemente una

tale semplicità, nel momento stesso in cui ne diventavano l'espressione. Se il vento ne faceva deviare l'onda, stavamo a guardare il nostro odio spostarsi con essi.

Scende la sera e non si va all'attacco. Non possiamo accendere il fuoco, tuttavia la luna comincia ad illuminarci.

Kaddour è appena rientrato. Delieu lo interroga: « Proprio io sono rimasto nel luogo più esposto — risponde —; mi hanno trattenuto quelli della prima sezione, ero accanto al caporale Monnayeur quando è stato ferito. E Decoq, lui è morto. Guardi, caporale, cosa mi è schizzato qui ».

Qui, erano delle macchie scure sul colletto del cappotto: pezzi del cervello di Decoq. Perché l'innocenza di Kaddour ci dà una specie di delusione?

Verso le undici, la « corvée » ci portò una marmitta di carne lessa, del riso e un secchio di caffè freddo. Mentre Beaufrère versava un quarto a Leynaud, una granata esplose stupidamente tra loro due, straziandone i volti.

Dopo, ci riportarono verso l'interno. Ci pareva di dover ricominciare tutto daccapo la prossima volta, e che lo slancio di oggi non avrebbe più potuto servirci.

IL DUPLICE ASSALTO

I

Una immagine è più forte e più esteriorizzata di tutti gli altri miei ricordi: dieci soldati si alzano da terra e dopo essersi uniti, cominciano a correre su un crinale, in fila. Sono esili, un po' chini, le falde dei loro cappotti sventolano; cade uno di loro e sembrava si fosse solo inginocchiato. Come vanno lentamente.

Zolle di terra sono volate vicino a loro: sembrano esili e indifesi come cervi. Sempre correndo, scendono insensibilmente al di là della cresta. E tutt'a un tratto, non vedo più nulla: sono entrati, non so dove, nella terra aperta.

Nel tumulto di questo inizio di combattimento, nere fumate si alzavano di colpo, come grandi fiamme, e si disperdevano poi, nei loro contorni. E i mille fragori dell'obice o del proiettile: tuono nel cielo, castagna che scoppia sotto la cenere, canto di rana, cicale, api, casa che crolla. Mi rallegravo con gioia infantile della loro varietà e della loro violenza, finché non vidi delinearsi così, il nostro primo assalto.

Il crinale, alla nostra sinistra, è ora deserto. Vi distinguo un altro corpo steso vicino a quelli che la sera prima mi erano sembrati così grandi: non è coperto, come gli altri, dalla brinata bianca, ma il colore vivace dei suoi pantaloni dà nell'occhio.

Il sole, pallido e rotondo, si alza: più che a un sole, rassomiglia a una luna di chiaro di luna.

La trincea presa d'assalto era interamente sull'altro versante: di modo che ci chiedevamo se l'azione fosse riuscita. Cominciammo a rinfrancarci quando fu trascorsa un'ora, o forse più.

« Uno zuavo che ritorna » dice Blanchet. Si vedeva la sua piccola testa apparire, poi scomparire. Tornava indietro correndo, senza dubbio, ma sempre con quella inconcepibile lentezza. « È un ferito che va al pronto soccorso ».

Un uomo più alto si alzò; o forse lo vidi solo quando era già in piedi sul crinale. Sembrava camminare all'indietro e si stagliava così contro il cielo. Inoltre, il suo cappotto lo stringeva eccessivamente.

Per un momento, ci siamo chiesti che cosa volesse dire ciò. L'uomo di collegamento ci gridò passando: « Tutto bene: la quarta zuavi ha espugnato le trincee ». La nostra gioia, ma nello stesso tempo, la nostra inquietudine accrebbero.

Allora si videro venti, trenta uomini, più di quanti ne avessimo visti partire: tornavano senza affrettarsi, ma si mescolavano e si sorpassavano disordinatamente. Arrivati all'altezza delle nostre trincee, cominciavano a scendere, non li vedevo più. Questo è tutto.

Abbiamo atteso a lungo l'ordine che doveva metterci in grado — così credevamo — di riprendere la trincea perduta, e altre forse, più lontane. Non succedeva niente e la nostra eccitazione ricadeva a poco a poco. Sparammo solo su di un albero, rifugio di corvi, sul quale si era arrampicato un soldato tedesco.

La giornata era estremamente chiara e bianca. Si vedeva un ferito trascinarsi sul crinale; poi si fermava e rimaneva a lungo immobile.

Andai a prendere il rancio nelle retrovie. Le granate andavano a tastoni sopra di noi; cosa cercavano nella foresta? Abbiamo fatto la strada insieme a due zuavi della quarta.

« Nella nostra compagnia, ci sono stati tutt'al più dodici morti. All'andata, due soltanto. E avevamo fatto dei prigionieri. Al contrattacco, abbiamo dovuto mollare. Ma ci ritorneremo; e abbiamo un luogotenente, ah, che luogotenente!... ».

Questa fiducia mi diede un grande piacere.

Il manzo e la minestra erano a scaldare in una marmitta. Il mulo aveva portato un sacco pieno di pacchi natalizi: ce n'era uno per Blanchet; presi l'indirizzo dei suoi genitori. Si riprese il cammino della trincea.

Non era successo nulla dalla nostra partenza. Salvoché la pioggia cadeva e il parapetto rischiava di sciogliersi in fango.

Ferrer e Langella tornarono troppo tardi da una ricognizione, e non trovarono niente da mangiare; ma il luogotenente fece aprire, per loro, due scatole di carne. Ci parve all'improvviso che il problema del loro desinare assumesse una grande importanza.

II

C'era, in tutti gli avvenimenti che ho raccontato, e fin dal momento in cui accaddero, una parte di riminiscenza, grazie alla quale li ho conservati e mi appartengono fermamente com'io appartengo loro. Per ciò che viene poi, la cosa è diversa; è certo che ho dovuto perdere il controllo di me stesso, nel momento in cui abbiamo superato, per l'attacco, il parapetto della trincea.

Strana sala quella in cui mi trovo, lucidata a cera, con lampadari, specchi e quadri antichi. Ma da uno dei letti esce in camicia un negro zoppo, col turbante e la cintura rossa.

Non posso sollevarmi abbastanza per vedere la mia coscia ferita, che sento fasciata. Mi distendo e mi sento ricadere, come una pietra.

Avevo creduto di ricevere nel petto il corpo intero di un uomo: e non mi arrischiavo ancora a guardare.

Dapprima ho visto che potevo voltare la testa da una parte e dall'altra, poi spalancare gli occhi. Attorno a me c'è solo terra rimossa: all'improvviso vedo, più in basso, il corpo straziato di Polio, credo, e quello di un altro uomo: corpi senz'anima, persino senza carne. Non vedo che la parte inferiore del loro corpo, mescolata alla terra e alle vesti.

Sembra che la mia vita intera sia diventata di una lentezza inconcepibile: non posso guardare due cose di seguito; tra l'una e l'altra chiudo gli occhi.

Ma tocco la mia coscia; è piena del mio sangue che scorre ancora. Allora un sentimento nuovo di libertà comincia a lievitare in me e mi percorre. Diventa migliaia e migliaia di idee: mi sento, da esse, liberato da ogni fatica, dal tempo, da questi luoghi. Una gioia che mi sembra più lunga di una esistenza intera.

Nella trincea dove vengo portato più tardi — chi mi ha raccolto, lo so forse io? — mi sento deluso, da principio. È finita ora, la porta è chiusa.

Nel momento in cui sono stato colpito dall'obice, tornavo, ultimo della mia squadra, stando attento a non affrettarmi per il timore che avevo di sembrar vile. Provavo indignazione per l'ordine — venuto da chi? — che ci faceva abbandonare questa trincea conquistata. Era dunque impossibile per loro spalleggiarci, o forse il combattimento si svolgeva da un'altra parte?

Avevamo dovuto provare un piacere molto intenso nel prendere d'assalto la trincea tedesca; ma non posso ricordarmelo e più probabilmente, in quel momento, non c'era in noi che la coscienza immediata e immemore, dei nostri atti.

Una delle ragioni della nostra ritirata, furono senz'altro queste fiamme che s'innalzarono e il camminamento di destra sembrò interamente in preda al fuoco.

Virgile moriva, sul terreno, per un colpo di baionetta. Si volse quando passai e disse:
« Virgile se ne va, ma viva la Francia lo stesso. »

Che ne è stato dei nostri prigionieri?

Arrivando sulla scarpata ho visto, con tutto il mio essere, un grande tedesco che mi prendeva di mira; ma gli sono saltato addosso dall'alto. L'ho rivisto più tardi e mi è sembrato immenso come un pagliaio. Un altro tedesco aveva avuto le gambe portate via da una granata. Era rimasto in un angolo, impacchettato come un neonato in una coperta che si macchiava di rosso, dal basso.

Eravamo andati all'assalto senza speranza né paura e come spersonalizzati. Non ho visto cadere nessuno, credo, eccetto Blanchet; è arrivato lo stesso, trascinandosi, fino alla trincea tedesca. Ma eravamo già compatti e lui ha dovuto rimanere al di qua della scarpata.

È Ferrer che vedo alla mia destra, steso anche lui in un letto. Vede che sono sveglio.

Ma non voglio parlargli. Ecco che mi ritorna, sopra ogni cosa, umile e persistente come un cane che attenda a una porta, il ricordo di quei soldati che si alzano e corrono sulla cresta di quel bianco mattino. Non mi ossessiona; il mio pensiero, ciononostante, rimane attaccato a lui e alla sorte dove si sono consumati i miei sentimenti per aver visto in anticipo il nostro attacco e il nostro ritorno. Me ne rimanga almeno, ora che sono ricaduto, una immagine, e il segno di questa specie di segreto.

A PROPOSITO DE «IL GUERRIERO DILIGENTE» DI JEAN PAULHAN

di

Dora Rigo Bienaimé

Con questo romanzo, ambientato nella prima guerra mondiale, ci troviamo di fronte a un narratore,⁽¹⁾ testimone oculare⁽²⁾ delle vicende che egli descrive e trasfigura nell'atto stesso della trasposizione letteraria. Gli spunti narrativi, le situazioni descritte ci appaiono, a prima vista, molto simili a quelle che animarono i romanzi di guerra di Barbusse, di Dorgèles, di Duhamel, pubblicati appunto tra il 1915 e il 1930 e in questo senso il lavoro di Jean Paulhan s'inserisce in una determinata prospettiva storica comune a molti scrittori e intellettuali dell'epoca.

Ma, ad una più attenta valutazione non si può non rilevare che, se le situazioni sono le medesime, ben diverso è lo spirito del narratore che le ricrea. La violenza di *Le Feu* di H. Barbusse, ad esempio, che mira ad ispirare nel lettore l'orrore per la guerra, o l'intento polemico smorzato e conciliante in Dorgèles o in Duhamel, sono qui quasi fuori questione.⁽³⁾

Perché, se gli avvenimenti sono quelli di sempre (marce, attese, soste, uccisioni, assalti, ecc.), se nella sfera dei sentimenti si ha il consueto alternarsi di opposti impulsi (per cui vediamo affiancarsi all'ingenuo patriottismo, al sentimento della fratellanza, all'amicizia,

⁽¹⁾ Di Jean Paulhan è stato tracciato un profilo biobibliografico in «L'Approdo Letterario», n. 16 Annata 1961 in occasione della nostra traduzione di *Le Pont Traversé*.

⁽²⁾ L'autobiografia ha una parte importante in quest'opera, come ha dichiarato l'Autore in una intervista concessa a Robert Mallet (*Entretiens avec Robert Mallet*, carteggio originale, p. 8).

⁽³⁾ È interessante conoscere quale sorte sia toccata a quest'opera. Nel 1915 *Le Guerrier Appliqué* ha avuto pochi lettori e ciò che è significativo è, che coloro che l'hanno ammirato erano, in quegli anni, contro la guerra (anarchici, socialisti e antipatrioti per eccellenza). Nel 1930, quando quest'opera ha avuto una seconda edizione, solo i patrioti e i reazionari fecero una gran lode di questo racconto, che fu invece violentemente attaccato da anarchici e antipatrioti. (J. Paulhan, *Entretiens avec R. Mallet*, carteggio cit. p. 3).

l'insorgere della violenza e degli istinti meno nobili dell'uomo, quali la paura, l'indifferenza, la crudeltà, l'odio), tali avvenimenti vengono ridimensionati attraverso il prisma di uno spirito complesso e trasfigurati da uno sguardo critico acutissimo che, con lievi tocchi, ce li restituisce totalmente nuovi, attraverso una serie di trasmutazioni, mano a mano che si opera la metamorfosi interiore del giovane protagonista.

La dimensione umana rimane la costante di quest'opera: la visione personale del mondo e cioè, la trasfigurazione artistica degli avvenimenti esterni, piegati ad una logica interiore che li arricchisce di significati imprevisi e impensabili. Ma l'originalità non consiste in questa costante umana, anch'esso elemento che serpeggia sotterraneo e affiora spesso nei romanzi di guerra scritti tra il 1915 e il 1945, né può risiedere, a prima vista, nel processo di trasfigurazione artistica degli avvenimenti, processo anch'esso piuttosto comune.

È bene quindi porre l'accento sull'acutezza dello sguardo e sulla lievità del tocco che smussa e tempera le passioni e i sentimenti comuni in guerra e, attraverso una riflessione personalissima e una logica che non teme di rasentare il paradosso, che li fa apparire spogli di ogni elemento retorico e polemico nel senso tradizionale del termine. La portata polemica dell'opera sembrerebbe così inesistente in questo romanzo dove il protagonista non giudica né accusa, ma cerca solo di capire, di entrare, con una certa illuminata cautela, in un mondo che lo affascina e lo respinge ad un tempo. Eppure, attraverso la docilità tenace e inflessibile di Jacques Maast, un colpo durissimo viene inferto alla guerra perché (e Maast lo intuisce a poco a poco), la guerra degrada e denatura l'essere, lasciandolo a un « livello inferiore ». La condanna più aperta alla guerra la troviamo, non nelle riflessioni dirette del protagonista sugli avvenimenti bellici, ma scaturisce come indirettamente da notazioni marginali solo in apparenza, dalla concisione di certe formule che suggellano un evento raccontato o alla fine del romanzo, quando il protagonista prova un senso di liberazione in seguito alla ferita alla coscia che pone termine alla sua vita di militare. Essa serpeggia in ogni pagina e ci sembra rappresentata dal costante rifiuto del protagonista di accettare gli avvenimenti dal punto di vista comune, ci sembra illustrata dall'ininterrotta serie delle trasmutazioni che avvengono nell'interno del suo « io », dalla ricorrente intersezione del piano irreal e del piano reale della sua coscienza, dall'alchimia sapiente e magistrale di questa confusione dei due piani, che nella mente dell'Autore si ordinano razionalmente in un tentativo supremo di chiarezza e di coerenza interiore.

Gli avvenimenti esteriori si rifrangono attraverso il prisma di una coscienza altamente consapevole di sé e si convertono quindi in altrettante sollecitazioni che la illuminano gradualmente. Vediamo così operarsi, nel protagonista, una serie di trasmutazioni, nel quadro di una logica interiore personalissima e fondata, così almeno ci sembra, sull'attrazione che esercitano le une sulle altre, le forze contrarie sprigionate e messe in gioco da pensieri e sentimenti opposti.

Vediamo così la timidezza di Maast convertirsi in fermezza e ardire (e Maast decide di

arruolarsi volontario), l'ingenuo fervore tramutarsi in un tentativo di entusiasmo,⁽¹⁾ il senso di costrizione tramutarsi in libertà (nelle sue evasioni che lo riportano sempre e costantemente alla « paix antérieure », nei momenti in cui la morsa del pericolo non lo attanaglia e non lo pietrifica); la crudeltà e la violenza rese accettabili perché « accertate » alla luce dell'esperienza e come messe a nudo. Anche la morte assurda viene talora razionalizzata e considerata come un fatto naturale (l'episodio della morte di Glintz e soprattutto quello della ferita di Blanchet, nel capitolo intitolato « La Nuit confuse », sono significativi a questo proposito).⁽²⁾

Qual è il significato di questa potente attrazione di forze contrarie dalle quali, secondo Maast, la vita dovrebbe « riprendere avvio »?

Vediamo un giovane intellettuale che si arruola un po' per timidezza (e anche perché è sensibile al giudizio degli altri),⁽³⁾ ma soprattutto per una specie di coerenza con quella parte di se stesso che inconsciamente attendeva la guerra come un fatto inevitabile, dopo averla preconizzata, la guerra come espressione violenta di una nuova dimensione cui lo spirito di Maast aderisce con una semplicità timorosa e intrepida ad un tempo.

Maast trova, nella sua esperienza di guerra una scuola di vita, nella sua condizione di soldato una specie di complicità con se medesimo e con la guerra, che la pace non avrebbe potuto dargli. Per Maast, i sogni, i vaghi desideri di evasione fuori delle leggi di una società debole ma tirannica, del tempo di pace, si tramutano — di fronte all'ostilità delle circostanze (ben più pericolosa di quella che gli opponeva la società) — in una azione precisa, perfet-

⁽¹⁾ Maast accetta con gioia infantile i disagi della guerra perché li considera come altrettante prove attraverso le quali dovrebbe configurarsi la sua fisionomia di « combattente ». Un forte desiderio di solidità si riconosce nel senso di fastidio che il protagonista prova verso se stesso e verso i propri involontari cedimenti in occasione di un invito a cena durante la prima sosta della lunga marcia verso il fronte. Più tardi proverà irritazione per aver accettato — solo fra tutti — il privilegio di possedere una pelle di pecora per ripararsi dal freddo. Un senso di appagamento e di sollievo gli viene invece, per antitesi, dalla realizzazione di questo desiderio di essere lasciato a se stesso (« j'étais désireux d'abandon et de fatigue ») e di essere messo alla prova dalle circostanze. Quando i primi ripari, scavati con scarso convincimento nella terra molle di pioggia, si sfaldano, il giovane Maast prova un senso di gioioso sollievo al pensiero di dover rimanere esposto, insieme agli altri, alle intemperie.

⁽²⁾ Blanchet, dormendo, viene ferito al braccio da un proiettile che glielo trapassa da parte a parte. Si sveglia di colpo e pensa subito di essersi ferito con un coltello lasciato aperto in mezzo alla paglia da Maast, la sera prima. Poi si riaddormenta e sino al mattino non avrà coscienza di quello che gli è successo. Così i suoi compagni di baracca. Non avendo avvertito la presenza del pericolo che li minaccia, questi uomini, pensando ad altre cause (incidenti banali come quello del coltello, nel caso di Blanchet, o scherzi di compagni, come quello di cui Casamata si sente vittima), possono godere di una libertà che in questo caso è frutto di una illusione o di una confusione di due diversi stati d'animo: tensione estrema nella coscienza del pericolo, estremo abbandono e rilassamento quando il pericolo è passato o quando essi non ne hanno coscienza. Ormai, passato il pericolo, tutto rientra nell'ordine di un mondo libero, sia pure per un istante, e Maast così commenta il fatto che Blanchet non si sia neppure accorto di essere stato ferito, (al punto da chiedere, quando si sveglia: « L'homme qu'on avait blessé, comment va-t-il? »): « Cela nous semble alors tout simple » (J. Paulhan, *Le Guerrier Appliqué*, Paris, Gallimard, 1930, p. 44).

⁽³⁾ « J'étais embarrassé si l'on disait de moi: "Ça va faire le seul coq du village" ». (J. Paulhan, op. cit. pag. 12).

tamente coerente con quella ostilità che si presenta così senza equivoci, con la precisione e la durezza di un proiettile.⁽¹⁾

Trovandosi, ad un tratto, di fronte ad una esperienza cruda e violenta, s'impone per Maast il problema della coerenza delle sue azioni e non solo dei suoi pensieri e sentimenti. Si tratta, per Maast, di reagire agli avvenimenti esteriori, in modo che tali reazioni siano adeguate ai fatti che le provocano, realizzando così una libertà e una coerenza con se stesso che egli non aveva ancora provato.

Sembra che in guerra, una fatalità preordinata crei e fissi ai pensieri di Maast, un nuovo punto di applicazione e gli restituisca un equilibrio più sicuro della vita precaria del singolo, creando una saggezza oscura che trionfa di ogni sorta di disordine interiore. È chiaro che il protagonista è alla ricerca di una dimensione tangibile e soddisfacente di se stesso e di una libertà interiore senza confini.

La vita di trincea, l'essere per gli altri il riflesso dei propri atti (cioè, valere agli occhi degli altri solo per le azioni che si compiono), danno al giovane Maast quel senso di appagamento di cui abbiamo molti esempi.⁽²⁾

Buona disposizione d'animo, senso di appagamento, senso di pienezza, derivanti dalla coincidenza tra le forze interne del suo essere e quelle visibili e concordi con l'azione comune, del suo corpo. È la prima « *ressemblance aux choses du dehors* » che gli fa accettare — a volte — la guerra, come un fatto naturale. Ma non sempre, perché spesso egli la trova innaturale e assurda e il suo subcosciente resiste oscuramente a questa ondata di assenso e di facilità.

L'ostilità delle circostanze è tale da parergli più pericolosa di quella che avrebbe potuto opporgli — in tempo di pace — la società coi suoi convenzionalismi e le sue barriere, effimera ostilità, fragili barriere, che il giovane intellettuale avrebbe potuto spezzare troppo facilmente: « *C'est qu'elle (la société) n'était pas assez puissante pour m'obliger à vivre sous sa menace* ». ⁽³⁾

Al contrario, l'ostilità vera e tirannica della guerra al fronte, la costante minaccia di morte, danno a Maast (nei momenti in cui riesce a sottrarsi alla morsa della tensione di fronte al pericolo), un senso di appagamento così completo e così totale quale la solitudine, l'isolamento nella natura, lontano dagli uomini, non avrebbe potuto dargli.⁽⁴⁾

⁽¹⁾ « La cause de mon irritation devait être dans l'existence paisible, promise à mes sentiments et à moi-même, si j'éprouve pour la première fois, dans ce péril, la plénitude et l'assurance de ma vie ». (J. Paulhan, op. cit., pag. 37).

⁽²⁾ « Il me semblait accueillir toutes ces terres, tous ces hommes. J'éprouvais au dedans mon assurance et mon équilibre, comme si un jeune arbre venait de pousser en moi ». (J. Paulhan, op. cit. pag. 27).

⁽³⁾ J. Paulhan, op. cit., pag. 37-38.

⁽⁴⁾ « La sympathie pour la guerre où j'étais d'abord parvenu d'un coup, et pour ainsi dire obscurément, se nuancait ainsi, et trouvait à se justifier; en ceci que la netteté absolue de ces événements extérieurs: la balle ou l'obus, empêchant toute confusion (celle, par exemple, qui fait tenir notre humeur au soleil ou à la pluie), il suffisait de n'être pas préoccupé, un instant, de tels événements pour éprouver, allant plus loin dans l'autre sens, un sentiment profond et souple de notre âme ». (J. Paulhan, op. cit. pag. 38-39).

L'adattamento a questa nuova dimensione è tuttavia, per Maast, come un duro tirocinio che comporta improvvise rivelazioni della « guerra presente » e altrettanti improvvisi cedimenti e ritorni alla « pace anteriore ». Maast, al primo contatto con la violenza rimane scosso e certamente il fatto che in lui non venga mai meno il senso di autocritica, è una prova che egli non si è mai lasciato andare a facili atti di violenza, e anzi, non ha mai cessato di sentire la vita al fronte come inferiore a sé, alla « sua » vita.

Tutto un ordine di sensazioni nuove, che per altri sorgono spontaneamente e vengono accolte con naturalezza sono, per Maast, come « une lumière que l'on apporte » e quindi, non illuminazione improvvisa, ma graduata. Maast avverte una specie di « décalage » fra la prontezza che l'azione richiede e la sua adesione mentale all'atto, sempre più tarda e più lenta del gesto, del grido, del comando, del colpo che parte. Per questo, i sentimenti e le emozioni degli altri suoi compagni di trincea gli appaiono forzate e artificiose. Non sentendosi al livello di questa guerra presente, Maast preferisce rifugiarsi in una sfera di pensieri e di sentimenti che lo riconducono alla « pace anteriore ».

Ma i sentimenti più naturali si associano, per una specie di trasmutazione, all'idea della crudeltà: l'aria tiepida, la dolce sensazione di esistere, continuano a dare alla sua vita una impronta di gravità.

Quando un vento di morte sfiora la compagnia, colpisce per la prima volta in maniera inutile, assurda. Glintz ne è vittima gratuita. Poi vengono gli altri morti, per cause accidentali e non in azione, morti ancora meno giustificabili. Maast ne è disorientato, accetta silenziosamente tutto,⁽¹⁾ ma la sua attenta docilità, l'analisi lucidissima dei suoi alterni sentimenti e di quelli dei suoi compagni, è una delle più tremende accuse contro la guerra.⁽²⁾

Vediamo Maast oscillare tra sensazioni alterne e contraddittorie: per la prima volta da quando è al fronte, il pericolo gli appare tangibile e l'attesa della morte in agguato, la certezza della sua presenza, l'aver appurato l'esistenza della crudeltà, danno a Maast una specie di gioia torbida e intinta fortemente di rancore. Perché egli ha la sensazione che i suoi sentimenti si adulterino e che egli discenda ad un « livello inferiore » della sua umanità. Allora il rispetto per la vita, e i buoni sentimenti, diventano oggetto di derisione e di scherno, perché non sono serviti a nulla « et qu'il avait fallu que la guerre vînt ».

In Maast si avvicinano stati d'animo estremi; talora vi è in lui coincidenza dell'io interiore con l'azione che lo coinvolge interamente, corpo ed anima, ma più spesso, tra i

⁽¹⁾ « Cette vie faite d'attente et d'assentiment nous venons cependant de la sentir inférieure à nous ». (J. Paulhan, op. cit., pag. 138).

⁽²⁾ Nell'intervista con Robert Mallet, l'Autore racconta una esperienza che egli non ha tuttavia descritto nel « Guerrier Appliqué ». Appena arrivato al fronte, lo mandano a seppellire i morti: « Ils n'avaient pas l'air d'avoir souffert. Ils avaient l'air plutôt ravis. Tout de même, c'était une drôle de façon de commencer la guerre ». Mallet chiede il perché di tanta carneficina: « Je dois avouer que j'en ai gardé une sorte d'horreur pour un régime à ce point incapable de sauver la vie de ses jeunes-gens; pour un généralissime qui acceptait d'envoyer au combat des troupes sacrifiées ». (J. Paulhan, *Entretiens avec R. Mallet*, carteggio originale, pag. 10).



5 - Paul Klee: *Desiderio d'imbarcarsi* (1939)



6 - Paul Klee: *Lo spirito del fuoco* (1939)

sentimenti e gli atti, sembra interporre uno schermo opaco e l'abisso tra la vita interiore e quella esteriore si scava più profondamente. Analogamente, nel suo atteggiamento spirituale di fronte alla guerra, esiste la possibilità di sdoppiarsi che gli è offerta dall'ironia, dall'autocritica, dalla presenza costante di sé a se medesimo,⁽¹⁾ Maast pone tutta la sua « applicazione » nel passare dallo stato di civile a quello di combattente.⁽²⁾

Una specie di rassegnazione accompagna « l'applicazione ingrata » di Maast. Poi, giorno per giorno (e grazie alla estrema brutalità della guerra), egli riesce ad entrare in questo mondo crudele che talvolta spazza via ogni oscillamento interiore e restituisce ai pensieri e ai sentimenti una freschezza nuova e come una nuova infanzia. L'applicazione di Maast l'ha condotto (dal sentimento del dovere da adempiere — una volta imbracciato il fucile — ad un « tentativo di entusiasmo », attraverso la sempre onnipresente coscienza del protagonista di trovarsi di fronte a qualcosa di « inferiore a sé »), all'idea che ogni azione umana ha il suo fondo di tenerezza. La vera scuola di Maast sarà, infatti, non l'assurdo assalto alle trincee o la conquista degli avamposti, ma l'aver conosciuto gli uomini e se stesso sotto una nuova dimensione, la più deteriore, la meno confessabile: quella della violenza e della crudeltà.

Così, questa applicazione si presenta in Maast con due aspetti contraddittori: è « application ingrata »⁽³⁾ e ad un tempo appagamento interiore. Perché, grazie a questa sua docilità e duttilità, Maast vede sbocciare intorno a sé tutto un mondo che assume una dimensione più altamente umana e vede mutare i suoi rapporti con gli uomini e con la natura stessa (che viene a far parte della sua vita interiore). Certi sentimenti (come l'amor di patria o il sacrificio di sé), che in tempo di pace sarebbero apparsi assurdi alla maggior parte dei suoi compagni, diventano ora una realtà tangibile e Maast prova un senso di stupore e di ammirazione quando si accorge che questi sentimenti sono per i suoi compagni morenti, o con gli arti amputati, una giustificazione profonda, senza la quale essi non potrebbero affrontare la morte con tanta semplicità. Non eroismo né coraggio, né fanatiche manifestazioni di patriottismo, ma un sentimento spoglio ed essenziale che investe gli avvenimenti di un carattere di fatalità.⁽⁴⁾

⁽¹⁾ R. Judrin nota finemente: « La réflexion y demande excuse, mais elle est partout, et moins ajoutée qu'épanouie, moins vêtue que nue » (R. Judrin, *La vocation transparente de J. Paulhan*, Paris, Gallimard, 1961, pag. 63).

⁽²⁾ « Guerrier » suona, a nostro avviso, leggermente ironico e il titolo del romanzo gioca sull'antitesi sproporzionata dei termini. « Guerrier », Maast non lo è mai stato; « appliqué », aggettivo che si addice più a uno scolaro che a un soldato, fa contrasto con « guerrier ». È chiaro che un guerriero che si sforza di essere tale non potrà mai essere un guerriero, per quanto l'applicazione diligente e la buona volontà abbiano insegnato molte cose a Maast.

⁽³⁾ « Cette misère des corps déchirés et de la terre qui m'entourait était si complète qu'elle venait à sembler maladroite et comme voulue. Il n'était guère vraisemblable que sur notre pays nous fussions privés d'eau, de place, de fruits ». (J. Paulhan, op. cit., pag. 136-137).

⁽⁴⁾ Sièvre, che aveva avuto sempre un atteggiamento ribelle di fronte al sacrificio assurdo di tante vite umane, quando la granata gli porta via una gamba, dice a Maast: « Que veux-tu, mon vieux, il faut ce qu'il faut ». (J. Paulhan, op. cit., pag. 122).

In seguito, dall'iniziale complicità con la guerra, il protagonista si vede trasferito, anima e corpo, al centro dell'azione e questo passaggio brusco, che indubbiamente egli si aspettava, genera in lui una serie di stati d'animo alterni e contraddittori, grazie ai quali egli sente talvolta il suo cuore aprirsi alla dolcezza (la natura che si spiritualizza, la coscienza del pericolo, la prova del proprio coraggio, la fratellanza che lo accomuna ai compagni di trincea), ma tal'altra lo precipitano in uno stato di angoscioso dualismo (la brutalità degli assalti e l'impossibilità, da parte sua, di far coincidere il proprio pensiero con la propria azione, il suo io interiore con il proprio corpo, in questi momenti decisivi). Il pericolo appare talora tangibile e concreto (quando Maast ne ha piena coscienza), tal'altra appare in tutta la sua irrealtà (quando l'assurdo frantuma gli schemi di una realtà inaccettabile alla coscienza).

Non si può quindi dire che Maast assuma piena coscienza di questo senso comune e brutale della realtà esteriore, perché, se Maast ha la sensazione di chiarirsi interiormente, tale evoluzione non può operarsi che grazie a un moto alterno e ad un alterno trascorrere della realtà sui due volti di Maast, quello interiore e quello esteriore, e solo a poco a poco e lievissimamente, la realtà incide sul sogno e sull'evasione.⁽¹⁾ E meno che mai alla fine del romanzo, quando Maast pone fine alla sua avventura, con l'ultimo assalto.

La coscienza di sdoppiarsi, la coincidenza o la separazione dei due poli della sua esistenza interiore ed esteriore « où les niveaux extérieur et intérieur se confondent », si manifesta appunto nell'ultima parte del racconto « La double attaque ». Maast vive anticipatamente questo suo assalto assistendo — a distanza — a un tentativo fallito, operato da altri soldati (ed è questa la visione che gli resterà nell'animo e non quella del proprio assalto), e, bruciando in questa tensione tutte le forze concorrenti del suo corpo e del suo spirito, quando viene il momento di agire, non è più che un corpo senz'anima, proiettato oltre il parapetto della trincea, un automa lanciato all'assalto, un corpo che si preserva e si salva, solo grazie al terribile istinto della conservazione.⁽²⁾

Proprio quando ricade ferito, il protagonista chiude gli occhi per non vedere le immagini di un mondo che l'ha appagato, in qualche modo, ma che soprattutto lo ha turbato profondamente, e abbandonandosi alla sua intima realtà, egli pone a suggello della sua

⁽¹⁾ Le descrizioni della natura hanno un carattere di notazione e sono disseminate, nel corso del racconto, con estrema sobrietà, talvolta con sottile ironia (l'aurora può ridursi a « une boule de nuage pelucheux et rose », il sole « éclatait inutilement dans un ciel sans lumière »). Piante ed animali sono colti nei loro atteggiamenti umani: i corvi mantengono le distanze e non chiedono di familiarizzarsi con gli uomini, un cavallo ferito da un lato sembra voler mostrare solo la sua parte intatta, un albero sottile, dal tronco bianco assomiglia a una porta socchiusa. Anche gli oggetti (la gavetta, la fiasca del rum, il tabacco) ritrovano, nella visione di Maast, il loro originario carattere di necessità.

⁽²⁾ « Il est sûr que j'ai dû m'échapper à moi-même dans le moment où nous avons franchi, pour l'attaque, le parapet de la tranchée ». (J. Paulhan, op. cit., pag. 149).

« Nous étions partis pour l'attaque sans espoir ni crainte, et comme devenus extérieurs ». (J. Paulhan, op. cit., pag. 153).

avventura, il silenzio e l'oblio, dettati da un grande riserbo e da un delicato senso di pudore:

« Que j'en garde du moins, a présent que je suis retombé, une image, et le signe de cette sorte de secrets ».⁽¹⁾

Volendo dare una risposta più precisa al quesito che ci eravamo posti all'inizio di questa presentazione dell'opera, e cioè, volendo chiarire il significato che per il giovane Maast (o se si preferisce, per l'Autore) assume questa concorrenza di impulsi e di forze contrarie, possiamo precisare che tale concorrenza ci sembra essere uno strumento di conoscenza. Il chiarimento, per essere veramente tale, dovrebbe abbracciare l'intera prospettiva che ci offre l'opera di questo scrittore fine e pudico, il quale, per chiarirsi interiormente, non proietta mai una luce violenta sui propri pensieri e sui propri sentimenti, ma lascia che « la part obscure » della realtà esteriore, come pure quella del suo subconscio, agisca come indirettamente sulla coscienza illuminandola gradualmente.⁽²⁾ Le eterne oscillazioni di Maast, i suoi facili entusiasmi e i suoi altrettanto improvvisi ritorni ad una riflessione più ragionata, la sua capacità di trascogliere in mezzo alle cose che vede e agli avvenimenti, quelli che hanno una risonanza interiore, non sono forse una illustrazione di questo duttile metodo introspettivo dell'Autore?

Il dualismo che insorge tra il senso della realtà esteriore e la percezione discontinua della realtà interiore, dualismo di cui Paulhan è cosciente, crea, nell'unità psicofisica dell'essere, una frattura costante.

Per questo, l'azione in *Le Guerrier Appliqué* è sempre azione-lampo e non ha una parte preponderante nell'economia della narrazione; l'azione s'inserisce brutalmente lasciando tracce di distruzione e di morte e su queste tracce s'indugia semmai l'Autore per interpretarle poeticamente come il segno di una realtà assurda: la cantina sventrata, le strade sconvolte, i quattro morti impigliati al filo spinato, la scheggia che « vola pesantemente », la densa bruma che « si erge », il grande ramo che « s'inclina silenziosamente », la granata che lacera « stupidamente » i volti di Beaufrère e Leynaud, sono tutti avvenimenti che vengono ridimensionati poeticamente da uno sguardo che mira alla realtà surreale dello oggetto e dell'avvenimento descritto.

Certi avvenimenti (l'incontro con « la marchande de gateaux » o quello di « La nuit confuse », la visione dei morti che si alzano sulla collina, certe descrizioni del paesaggio durante le marce o le soste, sono altrettanti ritorni della coscienza su se stessa e si appa- rentano con la visione onirica caratteristica dei racconti posteriori di Paulhan, maturati in pieno clima surrealista.

Spesso, si è parlato, a proposito di Paulhan, di un procedimento di indagine non scevro

⁽¹⁾ J. Paulhan, op. cit., pag. 154.

⁽²⁾ « Le bais est une façon détournée d'arriver à ses fins ». (Risposta di J. Paulhan a un questionario del 30 ottobre 1961).

di ambiguità, dando a questa parola il significato aggiuntivo di « approssimazione », di ondeggiante incertezza o, peggio ancora, di un'abile posizione dello spirito che fa sì che colui che ne è dotato, sia sempre al riparo dalla contraddizione. Ma, dalla conoscenza della sua opera, appare chiaramente che l'atteggiamento di Paulhan sia stato e sia tuttora, il più concreto e il più impegnato che si possa dare, di fronte agli avvenimenti e alle indagini introspettive e conoscitive. E, in questa sfera, ogni affermazione categorica avrebbe per Paulhan, un senso di violenza fatta alla realtà, violenza che, peraltro, non ci darebbe della realtà, una presa di possesso. Alla realtà sconosciuta (la guerra), Maast si apre docilmente perché non vuole passarvi attraverso come un cieco, ma vuole che essa sia illuminante. In questo atteggiamento conoscitivo, Maast impiega tutta la sua docile applicazione. E l'esperienza risulta illuminante perché il racconto è intessuto da una serie di riflessioni personali che prendono spunto, non dai problemi più evidenti, la cui soluzione immediata s'impone (essi sono già scontati in partenza e Maast li fa risolvere umilmente dall'illuminata ignoranza, dall'eroica modestia dei suoi compagni d'armi), ma dagli avvenimenti secondari che lasceranno una traccia indelebile in Maast proprio perché sono altrettanti elementi che fertilizzano la riflessione e quindi l'evoluzione interiore.

FENOGLIO RIVISITATO

di

Anna Banti

«Sebbene l'amicizia non sia mai stata il mio forte...»: tale l'inizio del lungo racconto, «Superino», la storia drammatica di un compagno d'infanzia di Fenoglio, io narrante: dietro questa brusca dichiarazione di principio non è chi non scorga il pudore del ragazzo che non vuol dare nel sentimento; appunto l'Autore al tempo della sua adolescenza.

Non doveva dunque essere facile vincere amichevolmente la ritrosia di questo straordinario scrittore, il più schivo e autentico del dopoguerra ultimo. Come tutti sanno egli esordì, nel '52, con *I ventitré giorni della città di Alba* un gettone einaudiano. Era un piccolo romanzo di vita e morte partigiana, un genere che in quegli anni infieriva e in cui si esibivano — con la nuova formula del neo realismo — pressappoco tutti gli scrittori postbellici fra i venti e i trenta. Di conseguenza, era prevedibile che questo suo volutamente risultasse mimetizzato nella foresta di tanti concitati ed esasperati resoconti di guerra partigiana. Eppure la sua pagina spiccava per una scrittura rasciugata in tensione che non somigliava punto al dettato difficoltoso e amaro di Pavese, e tanto meno a quello secco e impuntito dei suoi troppi imitatori. A dispetto di queste qualità, l'operina non trovò nella stampa militante l'attenzione che meritava, ma dovette scottare più d'uno se un critico di sinistra la definì, senza complimenti, «una cattiva azione». Era il primo segno di quanto morderse la sincerità di Fenoglio, di come egli rifiutasse i compromessi per rimanere laicamente imperterrito. Lo si giudicò, insomma, più in sede politica che in sede letteraria.

Ricordo che avendone io scritto calorosamente fra i primissimi, riportando con stupore l'assurda accusa del critico sopra citato, ricevetti da Fenoglio una cartolina dove non era cenno di ringraziamento ma solo la domanda: « Chi ha detto che *I ventitré giorni* sono una cattiva azione? » Naturalmente non risposi, ma mi divertì l'eccezionale ingenuità di un giovane a cui non era passato per la testa di tener dietro alle sorti del suo primo lavoro. Un caso piuttosto singolare, anche allora.

Da tale integrità di contegno, Fenoglio non si sarebbe più discostato, qualcosa come una fatale costanza fu il colore della sua breve vita: fermato dalla morte sui quarant'anni, da tempo aveva capito qual era stata e rimaneva la sua stagione, qual era il suo mondo. Non era immobilità di pensiero e di fantasia e neppure caparbia ossessiva, ma coscienza di sé, volontà di approfondire piuttosto che dilatare e disperdersi. Così egli è restato nella nostra memoria, i grandi occhi un po' duri fissi sulle colline intorno alla rossa Alba di cui conosce ogni « rittàno », ogni casale sbilenco, ogni viottolo fangoso. Li conosceva fin da ragazzo, quando passava le vacanze su quei « bricchi », insieme ai Superino e incantandosi ai panciotti sgargianti dei vari zio Paco. Poi, attraverso all'esperienza partigiana che lo inchiodò su quelle terre nelle stesse condizioni di un povero bracciante esasperato fino alla ferocia, ogni aspetto dei luoghi e delle persone lo penetrò con tale intensità che è da credere non avrebbe avuto pace sinché, al di fuori delle vicende di guerra, non gli riuscisse di scriverne. Ne dovevano maturare quei mirabili racconti sui contadini delle Langhe dove non è pietistico accoramento né retorica protesta sociale, né freddezza di documento. Fenoglio doveva essersi formato un personalissimo concetto della giustizia e dell'ingiustizia: qualcosa di solidamente elementare con cui tentava di raggiungere le radici dell'uomo.

Due volte ebbi occasione d'incontrarlo: la prima durante un mio fugace passaggio ad Alba, la seconda quando gli fu assegnato — unico riconoscimento in qualche modo ufficiale — il premio « Alpi Apuane » per il racconto *Ma il mio amore è Paco*. Mi parve un uomo timidissimo, ma di una timidezza armata che a poco a poco si scioglieva in una schietta eppur controllata cordialità. Era chiaro che la sua mentalità si era formata sotto il segno della lotta partigiana, ma non per amore di avventura, bensì razionalmente, e lo manteneva fedele a una posizione di resistenza contro una vita civile troppo

diversa da quella che aveva sognato durante il suo curriculum di libero combattente. Il suo odio per il fascismo, maturato sin dai tempi dei « Premilitari » e invelenito nel servizio di leva, rimaneva la sua stella polare anche quando, ritornato borghese, egli si accorse che nessun cambiamento di fondo era avvenuto nell'orientamento italiano. Aveva combattuto nelle formazioni bado-gliane diffidando del comunismo: adesso si trovava isolato nel vagheggiamento di una democrazia all'inglese, irrealizzabile, e il suo pensiero riflù desolatamente sulla condizione di quel sottoproletariato contadino ignorante, avido, affamato che fin da ragazzo aveva avuto sott'occhio. Il suo secondo libro, *La malora*, è il frutto di questo ripensamento.

Presentandolo nel '54, il direttore della collana « I Gettoni » lo considerava con un certo sospetto. Le novità del neo realismo stavano passando di moda e questo racconto scabro e melanconico gli aveva tutta l'aria di continuare il vecchio filone del naturalismo ottocentesco. Si guardassero, il Fenoglio e gli altri giovani scrittori, « dal piglio moderno e dalla lingua facile », dal mettersi sulla strada in cui s'eran fermati i Faldella e i Remigio Zena, coi loro « spaccati e fette » di vita « non sperimentata personalmente ». Per strani che possan sembrare oggi questi timori e queste citazioni, così, dieci anni fa, stavano le cose che in breve avrebbero portato all'attuale discorso fenomenologico, tecnologico, strutturale, e così via. Se Fenoglio fosse ancora vivo avrebbe dimostrato da par suo che con la sola strategia non si vincono le battaglie e col dettar ricette di alta cucina non si cava la fame a nessuno. Tuttavia, la risposta che egli allora poteva dare era che l'esperienza di uno scrittore non è controllabile dall'esterno; e che, nel caso di *La malora*, era ancor da provare l'assunto che non avesse saputo « farsi simbolo di storia universale ».

Nei due anni intercorsi fra il primo e il secondo libro, Fenoglio era rian- dato ad esperienze altrettanto personali che quelle della violenza partigiana che gli aveva ghiacciato il cuore e non era servita a niente: e vi aveva ravvisato motivi del tutto simili a quelli che l'avevano indotto a sparare contro i repubblicani. Erano i medesimi che stavano all'origine delle storie di Gallezio e di Davide Cora: episodi di una follia contadina, in qualche modo, epica. In *La malora* è l'eco di un avaro pianto, la ricapitolazione di uno stato di fatto su cui fascismo e antifascismo scivoleranno senza lasciar traccia. Sui « bricchi », sui campi ingrati si affatica una plebe che ha tutti i vizi dei padroni

e nessuna coscienza civile, più disperata dei braccianti e dei pescatori ottocenteschi di Verga, che, almeno, non commettono suicidio. Spesso, infatti, i personaggi di Fenoglio esprimono la loro informe protesta impiccandosi, gettandosi in Tanaro o esplodendo nella ribellione anarchica di Gallesio: senza una precisa ragione, ma per integrale rifiuto di una vita senza luce. Raccontando i loro casi, la lingua di Fenoglio nuda, accanitamente studiata (il contrario dell'« afrodisiaco dialettale ») brucia come fuoco sulle stoppie, il suo fumo acre sollecita l'ironia, il sarcasmo. Quando non s'abbandona a romantici lamenti, il naturalista ottocentesco descrive e accetta. Fenoglio invece bolle di sdegno represso, scoppia talvolta in nero umorismo. Per quanto cara egli abbia la memoria dei suoi giorni di lotta, anche narrando le vicende dei patrioti con le loro bizzarre monture raccogliatrici, i loro estri, un risolino solo a metà divertito, anzi piuttosto amaro, gli spunta sul labbro: in uno stringato disincantato furore procede il racconto della presa e della perdita di Alba. Nessuno è risparmiato, accarezzato nelle sue debolezze: e forse fu questo il motivo della faziosa accusa che s'è detto.

Ricordo di avere una volta osservato come Fenoglio raggiunga nella sua originale scrittura una eleganza che definivo « la civetteria del condannato a morte ». Anche oggi, rileggendolo, avverto nel suo monologare indiretto la psicologia di chi si sa o si è irrevocabilmente condannato alla sconfitta. In tutta la sua opera, infatti, la sua controfigura — Johnny, Milton — è destinata a soccombere. Capita a tutti i viventi di pensare al suicidio, ma non direi che Fenoglio, anche nei suoi momenti di tetraggine, ci si fermasse, pur avendone in certi racconti, come *Acqua verde* e *Superino*, scandagliato i gesti. Come sapesse che, a un certo punto, altri avrebbe deciso per lui.

Neppure il suo terzo romanzo *Primavera di Bellezza* fu accolto con calore. In esso, dalle elaborate contrazioni del pensiero popolare sperimentate in *La malora*, egli era passato a un italiano inciso e vibratissimo, di una regolarità sferzante: ogni parola colma e quasi oppressa dall'urgenza di dire. Era il romanzo dell'odio antifascista, un odio tanto veemente che, come succede nelle grandi passioni negative, la sorte partigiana del protagonista Johnny ha il gusto selvaggio della vendetta assaporata dalla vittima, a scorno del carnefice. Non so quanto sia attendibile la leggenda per cui il testo sarebbe stato redatto in inglese e poi ritradotto in italiano: essa nasceva probabil-

mente dal fatto che il libro si conclude con un fitto dialogo in slang fra Johnny e due militari britannici, prigionieri evasi: una estrosa bravata. Mi par certo, tuttavia, che a questo modo Fenoglio intendeva indicare una sua volontà di svellere dal nostro parlato nazionale formule lessicali e sintattiche desuete e impraticabili alla comunicazione di tutti gli italiani: una operazione, insomma, di spregiudicato rinnovamento della lingua comune. Ma anche tacendo del suo valore espressivo, *Primavera di Bellezza* aveva quello di un referto, per così dire, scorticato all'osso, sulle miserie dell'esercito italiano nel funesto '43. Basta rileggersi il lento ma coagulato insistere sulle accidiose giornate estive nella scuola-caserma di Pietralata («il residuo odore di merendina fu rapidamente sopraffatto dal puzzo di concia dei soldati...») per provare il brivido febbrile di quelle ore maledette. Nessuna definizione esorbita dai limiti di una verità squallida e tetramente ferina: l'agro romano, «un immenso spazio simile a un disteso manto di leone»; il vagabondare dei soldati «sulle sponde fulve» dell'Aniene «incontro all'enorme sanguinoso disco del sole»; le loro catastrofiche fantasie grottesche: «Qui finisce che gli americani... introducono nel Mediterraneo una portaerei enorme, agganciano le Alpi con un cavo robusto quanto basta, poi danno un grandissimo strattone e fanno galleggiare l'Italia al guinzaglio... con sopra tutti noi, il re, il duce e pure il papa». Non si finirebbe mai di citare: il bombardamento di Roma, la folgore dell'otto settembre, l'immane disgusto dei giovani che credevano di essere ancora buoni a combattere. E, su tutto, la meraviglia che un settentrionale sia penetrato così a fondo nel clima della capitale, nel carattere dei romani: senza dispregio e senza indulgenza. Il tema non era nuovo, ma non conosco scrittori, giovani e no, che l'abbiano reso con altrettanto fulminea intensità.

Nel frattempo Fenoglio preparava quello che doveva essere il suo vero e compiuto romanzo. Lo preparava con quella «nera fatica» che gli costava, a sua confessione, ogni pagina, sia pure la più facile, la più «spensierata». Certi suoi racconti, adesso, cominciavano a imporsi e a nebbiare la curiosa sbadataggine dei lettori di professione: era ormai pacifico che *Un giorno di fuoco* fosse un piccolo capolavoro, ma non mi sembra che l'originalità portentosa di *Ma il mio amore è Paco* sia stata subito riconosciuta. Qui la vena ironica dello scrittore riesce a un grottesco classico tutto calibrato fra la tetraggine

e la risata. Ammiratore, come tutti sanno, della letteratura e della poesia inglese, non risulta che il Nostro frequentasse particolarmente quella russa: tanto meglio, direi, perché al personaggio Paco non troverei da accostare che certi tratti del gogoliano Chichikov.

Ma è l'ultimo lavoro di Fenoglio che ce lo consegna, abbandonatamente, in tutta la sua umanità di carattere e di formazione. Difficile discriminare se la sua nativa inclinazione lo avesse portato a chiudersi nostalgicamente nel culto dei poeti di oltre Manica; o siano state le sue scoperte di studente a modellarne in modo definitivo i gusti. Certo chi rilegge le 133 pagine di *Una questione privata* non può sottrarsi all'impressione che il patos, i colori, i personaggi che vi si muovono (soprattutto la figura di Milton) appartengano a una specie di neo romanticismo livido che da *Cime tempestose* scorre sino alla narrativa di Thomas Hardy. Non per niente, fra le citazioni della biblioteca di Fulvia, troviamo *Tess dei d'Urberville*; e non per nulla il carattere selvaggio e inospite delle Langhe fenogliane richiama le brume malfide delle brughiere, sfondo spettrale alla disperazione di Heathcliff e di Eustacia Yeobright.

Teneramente cupo e struggente, questo romanzo d'amore ha il ritmo affannoso di un sogno. È un sogno la villa di Fulvia dove l'innamorato protagonista raccoglie l'eco di una voce perduta: è un incubo il furore che lo trascina per monti e per valli alla ricerca di un repubblicchino da scambiare con l'amico Giorgio, preso dai fascisti e che l'ha sostituito nel cuore di Fulvia: finché non lo saprà dalla bocca di lui, Milton non avrà pace. Nebbia, fango, vento giostrano, durante questa marcia insensata, insieme ai suoi pensieri, fissi a un unico scopo, impenetrabili a ogni sofferenza. Da gran tempo mancava in Italia chi avesse il coraggio di affrontare con così accesa passione e tanto prestigio visionario il tema dell'eternità del sentimento giovanile e delle sue eroiche follie.

Non sapremo mai quel che sia stato, nelle intenzioni dell'Autore, o fosse per divenire, *Una questione privata*: giacché circolò la voce che si trattasse di un romanzo interrotto. Ma, pur nella sua breve misura, esso vive con l'intensità e il profumo delle opere scritte in istato di grazia: a tal punto che non stupirebbe affatto chi gli pronosticasse la sorte privilegiata, e in qualche modo misteriosa, di un «Grand Meaulnes» per i giovanissimi di fine secolo, ed oltre.

UMBERTO BOCCIONI

di

Roberto Tassi

I

Nell'anno 1913 due giovani di genio, uno al culmine di una breve, intensa e altissima parabola creativa, l'altro, per essere più giovane di otto anni e per la diversità della sua sorte, agli splendidi inizi di un lungo percorso altrettanto alto e creativo, Umberto Boccioni e Roberto Longhi giungevano, separatamente, all'ideazione di una formula di grande valore critico: la sintesi di forma e colore.

Longhi nel *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, pubblicato in « L'Arte » nel 1914, ma scritto negli stessi giorni del *Mattia Preti* (cioè a metà del 1913), riusciva con quella formula a definire, per la prima volta e in modo poi insuperato, l'essenza dell'arte di Piero, punto di tramando dal «delizioso colorismo» dei gotici al «grande colorismo» dei veneziani e, ad un tempo, di creazione di una spazialità inerente alla forma. «Nel suo stesso sviluppo appaiono predominare volta a volta problemi diversi ora di forma ora di colore: ma il suo fine ultimo è di unire l'una e l'altra cosa». Questa unione si attuava in Piero per mezzo della prospettiva, era cioè una sintesi statica, immobile, sospesa.

Boccioni pubblica in « Lacerba » del 15 agosto 1913 uno schema in cui, sintetizzando in formule i vari momenti dell'arte universale, giunto al Futurismo, ne fissa così gli enunciati: « L'interno e l'esterno appaiono in simul-

tanea compenetrazione - Sintesi di colore e di forma - Dinamismo - Soggetto - Stato d'animo plastico ». Lo spirito della formula boccioniana era diverso da quello di Longhi, poiché intendeva la sintesi ottenuta attraverso il dinamismo, ma i due termini fondamentali erano gli stessi, e davano la stessa indicazione, che si dovesse creare la forma plastica per mezzo del colore. Del resto già nell'articolo *I pittori futuristi* pubblicato ne « La Voce » del 10 aprile non aveva Longhi scritto, a commento di un'opera di Boccioni: « il colore prezioso stilla denso carminioso e scuro verso il contorno lineare e digrada saturando in breve ogni lama isolata di forma »?

È appunto nella sintesi dinamica di colore e forma che sta l'essenza dell'arte boccioniana, il significato del suo percorso. Interessa quindi, partendo dallo specchietto di Boccioni, vedere come in esso si arrivi alla formula. Diviso in due parti, è la seconda, quella che sintetizza il cammino dall'Impressionismo al Futurismo, che ne offre le ragioni: Boccioni raggruppa da un lato gli artisti del colore e partendo da Monet arriva fino a Matisse che dà una « sintesi di colore statica », dall'altro gli artisti della forma, da Cézanne fino a Picasso e ai cubisti minori che danno una « sintesi di forma statica ». Nel Futurismo confluiscono le due linee e la loro sintesi viene attuata attraverso il dinamismo.

Questo passaggio è approfondito e fissato su basi teoriche, critiche e storiche nel volume pubblicato l'anno successivo, che rimane il testo più lucido, intelligente e vivo che un artista italiano del '900 abbia scritto. Qui è ribadita, in un capitolo apposito, la partenza dall'Impressionismo e, naturalmente, la necessità di svilupparlo e di superarlo: la preoccupazione di Boccioni è di « dare stile alla luce e al colore impressionista e di creare perciò una forma definitivamente connaturata al colore ». ⁽¹⁾ Boccioni con grande penetrazione critica e con stile secco, preciso, aderente (quando svolge gli elementi della sua poetica e non si lascia deviare verso l'enfasi dalla mito-

⁽¹⁾ Anche nell'articolo intitolato *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, pubblicato in « Lacerba » del 1º agosto 1913 Boccioni, in risposta a uno scritto di Léger, dice: « Egli dovrebbe sapere che il *dinamismo* come sistema definitivo è stato affermato per la prima volta dai pittori futuristi. E non dovrebbe ignorare che quando noi parlavamo di dinamismo, lo comprendevamo nella sua sintesi universale di forma e di colore »; e poco più avanti: « Dunque, fin dal 1910 (e ci si permetterà di dire anche da parecchio tempo prima, poiché un manifesto non si pensa e scrive in una giornata o in una nottata) noi pittori futuristi italiani consideravamo come sola via *futurista e definitiva* dell'arte plastica un dinamismo di colore e di forma ».

logia futurista) analizza la grande portata della rivoluzione impressionista per fissare, in rapporto ad essa, le novità della sua teoria. C'è una pagina che conviene riportare per intero: « Per andare verso lo stile plastico della nostra epoca bisogna invece *vivere* la sensazione che ci viene dal rinnovamento impressionista, e dimenticare la fissità della contemplazione tradizionale del vero, e concepire e determinare in una forma la relazione plastica che esiste tra la *conoscenza* dell'oggetto e la sua *apparizione*. Chi non comprende e non applica questo, in pittura e in scultura, è fuori dalla realtà.

« L'impressione vivrà quindi nella durata attraverso la *forma unica* del suo svolgersi. Quindi l'impressione non è per noi l'esecuzione dell'oggetto arrestato alla sua riproduzione approssimativa e della quale gli impressionisti si servirono per accennare il moto, ma è l'oggetto dato nella sua complessità di *sensazione* (apparizione) e di *costruzione* (conoscenza).

« La conoscenza dà la costruzione che riguarda le masse componenti l'oggetto in direzione centripeta. L'apparizione dà la costruzione riguardante le parti che collegano l'oggetto all'atmosfera e agli altri oggetti, in direzione centrifuga.

« La prima equivale come forza dell'oggetto alla *quantità*, la seconda alla *qualità* ».

È chiaro che queste due serie di valori corrispondono ai due valori fondamentali della sintesi: l'apparizione-sensazione-qualità al colore; la conoscenza-costruzione-quantità alla forma. Così Boccioni mette a frutto i vari momenti culturali della sua educazione sulla modernità: dal lato del cromatismo gli impressionisti, il divisionismo (francese, di Seurat e, italiano, di Previati, Segantini) e il fauvisme di Matisse, cioè le esperienze dei suoi primi anni fino all'11, del suo primo viaggio a Parigi; dal lato del platicismo Cézanne, Picasso e i cubisti minori, cioè le esperienze del momento culminante del futurismo, del suo viaggio a Parigi del '12.

Pensava forse a tutto questo Guillaume Apollinaire, che ora è di moda svalutare come critico d'arte, quando scriveva « les futuristes italiens qui sont le produit du Fauvisme et du Cubisme »: fatta la debita riduzione del

« sont le produit » che va messo nel conto di quella sorta di nazionalismo artistico che affligge, con più frequenza che altri, gli uomini di cultura francesi, resta l'indicazione precisa, e illuminante e, come si è visto, riconosciuta dallo stesso Boccioni, dei due elementi, forma e colore, che entravano come fondamento della sintesi dinamica futurista. ⁽¹⁾ E Longhi lo aveva chiamato « un Van Gogh che sente la forma », riferendosi probabilmente anche al senso dinamico delle pennellate di Van Gogh.

Perché è proprio l'elemento dinamico quello che, entrando come elemento risolutore della sintesi, appare il portato più originale di tutto il sistema boccioniano e, di conseguenza, futurista.

Molti sono in Boccioni i fattori che portano al dinamismo. E anzitutto un fattore, direi, costituzionale, inerente alla sua personalità umana: il suo senso vitalistico dell'esistenza, la sua necessità di immersione diretta, senza residui, nei fatti, nelle azioni, nel lavoro, la sua ansia di lotta, il suo attivismo, il suo instancabile muoversi e bruciare ogni cosa fino in fondo. Sono gli stessi stimoli che lo spingono subito ad affiancarsi a Marinetti e ad accettare, anzi a intensificare, tutta la parte attivistica del futurismo, la più caduca, ma connaturata alle qualità intrinseche del movimento. Poi il senso nuovo, dinamico appunto nella sua smania di progresso, di conoscenza rapida, di accelerazione del tempo, della civiltà moderna, cui Boccioni aderiva proprio per la sua necessità di compromissione totale. Infine un elemento più meditato e profondo, di precisa scelta culturale: l'influenza della filosofia bergsoniana.

C'è nel futurismo di Boccioni un senso veramente cosmico del dinamismo, la vita come un alto grande flusso che avanza, che travolge, un transito ininterrotto, un progredire senza stanchezza, un avanzare necessario ed eterno senza ritorno, così sentito e totale e lirico, così romantico direi, da

⁽¹⁾ Del resto Guillaume Apollinaire aveva avuto anche l'intuizione del carattere « orfico » del futurismo italiano. Ne testimonia Boccioni stesso nell'articolo *I futuristi plagati in Francia* (« Lacerba » del 1° aprile 1913): « Tempo fa Apollinaire era animato verso noi altri di migliori intenzioni tanto che parlando con l'amico Severini ebbe a dirgli che facendo uno studio sui cubisti e osservandone la tendenza osservava che noi eravamo cubisti-orfici e che sotto il nome di *orphisme* avrebbe dedicato uno studio particolare ai futuristi ».

giungere talvolta a una sorta di misticismo. Al fondo di questa concezione della vita e del mondo si trovano gli insegnamenti di Bergson. La cosa è già stata posta in evidenza diverse volte, non però con il risalto che richiede nella recente grande monografia boccioniana di Guido Ballo, da cui ha preso l'avvio questo scritto.⁽¹⁾ Boccioni stesso cita ripetutamente Bergson a proposito del « nuovo concetto di continuità » nel *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*⁽²⁾; il fatto è molto significativo, perché che cos'è infatti la « forma unica della continuità » se non il tentativo di rendere in un aspetto formale, cioè poetico, la « durée » bergsoniana? Ma ancor più esplicito è il riferimento a Bergson in un articolo di alcuni mesi dopo,⁽³⁾ dove Boccioni spalleggia la protesta di Soffici « contro chi credeva vedere affinità tra la concezione Bergsoniana e le *realizzazioni statiche* dei cubisti »; che è quanto dire, conoscendo la polemica coi cubisti, che le affinità esistevano invece coi futuristi, i quali stavano creando appunto, come si afferma alla fine dell'articolo, « la grande *realizzazione dinamico-evolutiva* ».

« L'élan de vie dont nous parlons consiste, en somme, dans une exigence de création » sono parole di *L'évolution créatrice* che dovevano entusiasmare Boccioni, con tutta la carica di dinamismo spirituale che contiene il concetto di « élan de vie ». Ma già nel primo libro di Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience* erano esposti i concetti che dovevano profondamente influenzare la teoria artistica di Boccioni. L'affermazione che la « durée réelle et concrète » è fatta di momenti che si penetrano, non si giustappongono⁽⁴⁾ e poi la concezione del presente come simultaneità e unica possibilità di esteriorizzazione della durata⁽⁵⁾ informa-

(1) GUIDO BALLO, *Boccioni, la vita e l'opera*. « Il Saggiatore », Milano 1964; 257 illustrazioni; 48 tavole a colori; catalogo completo delle opere (608) con piccola riproduzione di ognuna; in appendice il *Diario milanese del 1908* e *Il Diario di guerra* di Boccioni; dati biografici; bibliografia.

(2) UMBERTO BOCCIONI, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, in « Lacerba » del 15 marzo 1913, riprodotto in « Archivi del Futurismo », pag. 142.

(3) UMBERTO BOCCIONI, *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, in « Lacerba » del 10 agosto 1913, riprodotto in « Archivi del Futurismo », pag. 166.

(4) « La durée, ainsi rendue à sa pureté originelle, apparaîtra comme une multiplicité toute qualitative, une hétérogénéité absolue d'éléments qui viennent se fondre les uns dans les autres ». HENRI BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. A pag. 149 di *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.

(5) « Qu'existe-t-il, de la durée, en dehors de nous? Le présent seulement, ou, si l'on aime mieux, la simultanéité ». HENRI BERGSON, op. cit., pag. 148.

no chiaramente il dinamismo boccioniano e il suo concetto di simultaneità.⁽¹⁾

Quando infine Boccioni afferma la necessità di fare entrare nell'immagine plastica non soltanto i dati che corrispondono temporalmente ai momenti della creazione ma anche dati precedenti depositati nella memoria, quando cerca cioè di attuare nell'opera una simultaneità di momenti cronologicamente diversi, non fa che riconoscere l'impossibilità della fissazione assoluta di uno stato d'animo, della sua invariabilità; segue cioè una precisa suggestione bergsoniana.⁽²⁾

Il concetto di stato d'animo è l'altro caposaldo su cui poggia la costruzione della poetica boccioniana; è il complemento necessario della sintesi dinamica di forma e colore, una specie di substrato, di medium su cui questa costruisce l'opera contribuendo così alla complessa ricchezza, di significati di motivi di soluzioni, di cui l'immagine si carica e che contribuisce alla sua tensione, alla sua pienezza, alla sua chiusura essenziale. È il lato nordico di Boccioni, quello che si nutre della cultura del Simbolismo e delle Secessioni e che si attua nella sua opera come elemento espressionistico.⁽³⁾ Mentre, all'opposto, attraverso la sintesi di forma e colore è tutto il filone della cultura artistica francese che si riversa nel suo lavoro. Sono i due elementi fondamentali, i due poli della sua personalità artistica.

Si è visto all'inizio che nello specchietto del 1913 tra gli enunciati della poetica futurista, dopo « sintesi di colore e forma - Dinamismo », Boccioni scriveva « Soggetto - Stato d'animo plastico » e, seguitando, a commento, affermava la necessità di reagire all'arcaismo della pittura francese di quegli anni « con la proclamazione della necessità del *soggetto* nell'opera d'arte, come

(1) È proprio sul concetto di simultaneità che verte tutta la lunga polemica tra Boccioni e Apollinaire, a proposito di Delaunay (vedine gli estremi in MAURIZIO CALVESI, *Il futurismo e l'avanguardia europea*, « La Biennale », n. 36-37, luglio-dicembre 1959). Ma il concetto e la parola erano già usati da Bergson fin dal 1889.

(2) « Si un état d'âme cessait de varier, sa durée cesserait de couler. Prenons le plus stable des états internes, la perception visuelle d'un objet extérieur, immobile. L'objet a beau rester le même, j'ai beau le regarder du même côté, sous le même angle, au même jour: la vision que j'ai n'en diffère pas moins de celle que je viens d'avoir, quand ce ne serait que parce qu'elle a vieilli d'un instant. Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ». HENRI BERGSON, *L'évolution créatrice*, op. cit. pag. 496.

(3) Su questo punto il libro di Ballo è molto preciso ed esauriente. Vi sono ricercate e analizzate con ampia indagine le componenti culturali specifiche e l'ambiente storico da cui provengono.



Umberto Boccioni: *Ritratto della madre* (1911)

suprema legge d'organizzazione della forma e del colore ». E nell'anno successivo nel volume *Pittura scultura futuriste* ribadiva: « Noi constatiamo però, contrariamente alla corrente che si è andata formando e che noi abbiamo contribuito a formare (non bisogna dimenticarlo), che anche il più piccolo saggio di pittura pura ha in sé il *germe*, l'aspirazione alla costruzione basata sul soggetto ».

Boccioni non poteva distaccarsi dalla vita, dal rapporto bruciante e drammatico con gli oggetti, con gli uomini, con gli elementi e i fenomeni dell'esistenza; i suoi impulsi, il suo sangue, la sua costituzione spirituale lo portavano d'istinto a una compromissione completa; affrontava la realtà come il suo dovere più quotidiano di uomo e cercava di conoscerne le forze segrete, i moventi fisici e psicologici, le strutture dinamiche. Era, quanto è possibile, lontano dall'astrazione. Anche quando nel momento culminante del futurismo, in alcune opere, che sono peraltro tra i suoi capolavori, la scomposizione plastico-dinamica delle forze arriva a un punto di ebbrezza in cui l'immagine si fa di più difficile lettura, pure rimane sempre il senso preciso, solido, primordiale, del « soggetto », la realtà è frantumata ma viva, la concretezza della vita organica ineliminabile.

Dall'enunciazione dell'inevitabilità del « soggetto » Boccioni passa poi con facilità alla formulazione del concetto di stato d'animo e anzi l'opera che sta alle soglie del futurismo è proprio il trittico de « Gli stati d'animo », in quel momento ancora concepiti in una visuale psicologica di derivazione simbolista e decadentistica. Ma di mano in mano che Boccioni procede nella concezione sempre più personale del futurismo anche la concezione dello stato d'animo si modifica; le scorie fenomeniche vengono via via bruciate e allora ogni residuo psicologico e sentimentale si risolve nell'elemento plastico.

Legato a questo lato della sua personalità e della sua formazione culturale è anche il concetto di « antigrazioso », che non deriva tanto da una volontà scandalistica di meravigliare o di irritare, quanto dalla necessità di reagire alla « nostra tradizionale armonia che ci fa cadere in un *grazioso* materiato

di vergognosi lenocini sentimentali ». Il vero significato dell'« antigrazioso » è quindi da cercare in quel tanto di barbarico che era in Boccioni e che alimentava la sua forza vitale, faceva da contrappeso fantastico al possibile eccesso di intellettualismo; era insomma, in fondo a lui, una scaturigine di poesia. La sua forza e la sua grandezza vengono anche di qui; proporre il mito del moderno era un modo di soddisfare l'arcaicità nativa, di sentirsi il « primitivo di una nuova sensibilità completamente trasformata », di trovare, attraverso l'impura congerie delle forze e degli interessi che agitano la vita contemporanea, la purezza istintiva, e a volte perfino ingenua, di una posizione morale e assoluta.

Così tre intuizioni geniali si combinano per la creazione di un'opera folgorante nel breve giro dei suoi pochi anni: l'intuizione formale che, dal suo senso istintivo del colorismo e del plasticismo, dalla sua cultura e acutezza critica, dal suo *penchant* occidentale, lo aveva portato alla sintesi di forma e colore; l'intuizione filosofico-tecnica che, dalla sua capacità speculativa e teorica, lo aveva portato al dinamismo; l'intuizione esistenziale che, dal suo desiderio di vita, dal suo lato nordico, lo aveva portato allo « stato d'animo ». Nessuno dei suoi compagni futuristi può resistere al suo passo; solo Carrà tiene duro e non gli cammina troppo lontano, sorretto dalla sostanza vera della sua natura di artista, solido anche lui e resistente nel giro più chiuso, ma non meno intenso, del suo mondo poetico. Ma gli altri! Ma Balla, che si è soliti oggi affiancargli con estrema superficialità di giudizio; Balla, che è invece così minore di fronte a lui, così divertito e divertente giocoliere, buono per una piccola poesia ingenua e paziente di eterno giovinetto senza grande respiro e senza capacità di maturare. Cosa poteva sentire Balla dell'« infinito succedersi della vita »? quando Boccioni lo avvertiva alto sopra i suoi giorni e ne era straziato nella profondità del suo animo. Non sembra un ammonimento a Balla (e a Duchamps) quello che Boccioni scrive nel suo libro del '14: « questo *succedersi* non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno stupidamente supposto »? Ben altra cosa è il suo dinamismo. Non è quindi la vena espres-

sionistica che differenzia Boccioni da Balla e dagli altri futuristi, ma la diversa levatura intellettuale e artistica, la genialità splendente.

Carrà perseguiva un ideale di poesia che non poteva, per sua costituzione, allontanarsi troppo dal naturalismo lombardo per un lato, dalla grande tradizione plastica italiana per l'altro; mentre il dinamismo di Balla, Russolo, Severini rimaneva sui margini di quella zona dove la pittura si fa sostanza umana della vita, era poco più di una trovata originale, un'invenzione cinetica di suggestiva decorazione. Ma ecco Boccioni trarre da quelle sue intuizioni, che gli davano i fondamenti per una lotta estrema con la realtà, un nuovo concetto della pittura e dello spazio pittorico; eccolo tentare la nuova impresa di convogliare nell'opera il tutto spaziale oggetto-ambiente: non esistono più distanze, vuoti, arresti, nella sostanza del mondo, ma una continuità di materia, infinitamente varia e ricca, che unisce ogni cosa in una vitale totalità. « La nebbia azzurra degli impressionisti è diventata nella nostra pittura un corpo definibile che vive tra oggetto e ambiente, conduttore sensibile delle forze dinamiche dell'oggetto ». L'atmosfera è palpabile, plastica, vivente; gli oggetti, le persone non vivono più nell'isolamento dello spazio, ma uniti da innumerevoli rapporti dinamici, luministici, cromatici, di energia; inglobati dall'ambiente, a loro volta lo vivificano, partecipano a un tutto che è la vita nella sua ininterrotta mobilità. Boccioni, giunto a questo punto, doveva essere veramente entrato nell'ebbrezza di un mistero svelato, sentirsi al centro palpitante e segreto delle cose e della loro esistenza. Infatti le opere, di pittura e di scultura, create in quegli anni dal '12 al '14, portano alto il segno di questa esaltazione creativa, di questa luce nuova di conoscenza.

Ed è proprio su questo punto, credo, della impostazione dei rapporti tra oggetto e ambiente, che Boccioni ha lasciato la maggiore eredità all'arte successiva e anche alle avanguardie recenti. Non c'è dubbio, e Ballo lo mette bene in evidenza nel suo libro, che nelle opere e negli scritti di Boccioni si trovano gli spunti per molte applicazioni esperite negli ultimi decenni di arte sperimentale: da certi aspetti di dada al polimaterismo, al concetto di

opera aperta, all'arte cinetica, al vitalismo dell'arte gestuale. Ma si tratta di suggestioni marginali, uscite con facilità dalla sua fervida inventiva, buone solo ad alimentare un tipo di arte che si potrebbe riassumere nella formula di avanguardia per l'avanguardia. Mi sembra invece che nel problema dei rapporti tra oggetto e ambiente stia un significato più profondo, e che a questo sia soprattutto debitrice la più vera arte contemporanea.

Guido Ballo ha affrontato per la prima volta Boccioni con la vastità di interessi e di indagine che la sua personalità richiede; ci ha dato così un libro che, pur con qualche inspiegabile deficienza (per quanto di ordine esterno), ⁽¹⁾ offre una visione completa della sua opera e quindi gli strumenti per una conoscenza finalmente seria di uno dei più grandi artisti italiani del nostro secolo.

(continua)

⁽¹⁾ Le due maggiori sono la mancanza di un indice dei nomi e la mancanza dei rimandi alle illustrazioni in corrispondenza delle opere citate nel testo. Il libro diventa così di assai difficile consultazione.

Le idee contemporanee

HERMANN BROCH E IL PROBLEMA DEL KITSCH

La lettura del recente poema di Evgenij Evtuscenko, *La centrale idroelettrica di Bratsk* (nelle edizioni Rizzoli), ha finito col lasciarci una certa confusione d'idee, o meglio d'impressioni che cercavano di organizzarsi come idee. Da una parte l'ammirazione per l'abilità di montaggio del poeta sovietico, per la sua capacità (funambolesca e proteiforme) di cogliere le più disparate sollecitazioni letterarie, dall'altra il disorientamento di fronte all'uso insistito di temi giornalistici allo schematicismo elementare delle sue proposte ideologiche: «Due filosofie lottano oggi nel mondo — scrive Evtuscenko nella sua prefazione —: la filosofia dello scetticismo, del pessimismo, e la filosofia della fede in un avvenire luminoso dell'umanità. La viva incarnazione della fede io l'ho vista in molti uomini straordinari che ho incontrato a Bratsk...».

Era insomma quel sempre urgente sottinteso dimostrativo che alla fine ci lasciava scontenti e perplessi? Un bilancio sommario delle nostre reazioni poteva portarci a una conclusione siffatta; ma poi, a una rilettura, eravamo costretti a prendere atto che il diagramma del nostro disagio toccava le sue punte più alte non dove Evtuscenko seguiva una traccia esterna parlando degli artefici o dei traditori della Rivoluzione, esaltando Lenin o esecrando Beria, ma proprio dove la sua abilità di rapsodo riusciva a liberarsi in esiti di pura resa letteraria: nel segno, per esempio, di quella che era stata la ricerca formale e avanguardistica di Majakovskij.

È stato a questo punto che il problema del *Kitsch* è venuto ad imporsi perentoriamente. Forse Hermann Broch, di cui avevamo recentemente letto i saggi di *Poesia e conoscenza* (nella

traduzione di Saverio Vertone per l'editore Lerici e con una prefazione di Hannah Arendt), avrebbe potuto chiarire i nostri dubbi e dirci se anche la poesia di Evtuscenko non dovesse essere ricondotta a quella categoria — la categoria del *Kitsch* —: la quale starebbe a indicare tutto ciò che, non essendo arte, tende a travestirsi sotto forme artistiche: ieri nuove e oggi assimilate dalla cultura media, dal gusto e dalle velleità culturali di ogni piccolo-borghese. Ma bisogna subito riconoscere che Broch, nel paragrafo *Kitsch e arte di tendenza* (dal saggio *Il Male nel sistema di valori dell'arte*, che è del 1933) non ci dà una risposta veramente esauriente. Anche l'arte medievale era arte di tendenza, eppure essa resta, come espressione artistica, un fatto incontestabile. « Non si può affatto affermare — deve pertanto ammettere Broch — che tutta l'arte di tendenza sia *Kitsch* ... sebbene sia innegabile che tutta l'arte di tendenza corra intensamente il rischio di cadere nel *Kitsch* ».

Il problema, tutto sommato, è un altro e non consiste nel dimostrare come e perché l'arte di tendenza sia *Kitsch* in quanto si proponga un fine extra-artistico, ma come essa sia *Kitsch* proprio e solo in quanto, per contrabbandare quel fine, si serva talvolta di un linguaggio artistico non pertinente: faccia cioè ricorso ai ritrovati dell'avanguardia d'ieri — oggi divenuti di dominio pubblico — per potere applicare l'etichetta di « prodotto artistico » su una cassa d'imballaggio che non contiene altro che un messaggio ideologico. Ecco l'uso che Evtuscenko fa di Majakovskij, ed ecco, se si vuole, l'intima natura *Kitsch* del suo poema. « Poiché — scrive Umberto Eco nel suo saggio *Apocalittici e integrati*, Bompiani, 1964 — non solo l'avanguardia sorge come reazione alla diffusione del *Kitsch*, ma il *Kitsch* si rinnova e prospera proprio ponendo continuamente a frutto le scoperte dell'avanguardia ». E insomma, quando si accetti una definizione, anch'essa proposta da Eco (tanto più probabile in quanto circoscritta a un caso stilistico) secondo la quale esempio tipico del *Kitsch* sarebbe la pittura di Boldini, Evtuscenko è senz'altro un caso di *Kitsch* poetico: come Boldini nel ritrarre le succulente nudità delle sue dame si proponeva un intento extra-artistico (quello cioè di assecondare le loro ambizioni di belle donne) e cercava poi di nobilitare quei risultati attraverso i moduli impressionistici coi quali dipingeva le vesti e gli altri ornamenti, così Evtuscenko, riprendendo abilmente gli stilemi di certa avanguardia d'ieri, si propone di contrabbandare l'elemento extra-artistico della sua propaganda politica.

Ma il punto sul quale deve battere l'accento è questo: non è l'oleografia ritrattistica di Boldini (gli « occhi parlanti » dei suoi personaggi) né è la tendenza, pratica e ideologica, di Evtuscenko a costituire elemento di *Kitsch*. Il *Kitsch* sta altrove: nell'impossibilità di amalgamare *quegli* stilemi (l'avanguardia del passato prossimo) con *quel* contesto. Insomma, per potere utilmente parlare di *Kitsch*, per non estendere la categoria a una comprensività non più funzionale, bisognerà tener distinti il *Kitsch* e la non-arte. Il *Kitsch*, ripetiamo, è un caso stilistico — o di contraddizione stilistica — estremamente particolare. Nel ritratto oleografico, o « fotografico », non c'è nessuna contraddizione: finché almeno quel ritratto non pretenda di nobilitarsi con uno spruzzo « impressionistico » di piume o di pizzi.

Altrimenti il *Kitsch* diventerà una specie di caccia alle streghe: come in realtà divenne per Broch. Egli finì per vederlo dappertutto, e con una pervicacia che non subì sostanziali variazioni nel tempo: basti leggere *L'immagine del mondo del romanzo* e il già ricordato *Il Male nel sistema di valori dell'arte*, entrambi del '33, e confrontarli con la conferenza del '51, *Note sul problema del Kitsch*. Accade così che per Broch *Kitsch* sia l'arte di tendenza in quanto si propone un obbiettivo pratico inconciliabile col principio di autonomia; *Kitsch* l'accademismo in quanto riassorbe in un sistema di regole finite l'obbiettivo « infinito » dell'intuizione artistica; *Kitsch* l'arte ritardata che ripete e divulga forma già sperimentate da altri; *Kitsch* la letteratura di consumo, gialla o rosa; *Kitsch*, finalmente, l'estetismo che mira al risultato di un bello prestabilito anziché esteticamente assoluto.

Ci sembra insomma che tutte queste manifestazioni siano troppo discordanti tra loro per poter essere richiamate a una categoria unica. Si finisce così per eliminare il problema critico o quello sociologico, nel segno dei quali si dovrà risolvere ogni singolo aspetto della non-arte. Infine, per Broch, soprattutto nelle sue pagine del '33, chi produce *Kitsch* « deve essere giudicato come un essere eticamente abietto, come un malfattore che vuole il male dalla radice ». Ora, quando si pensi che proprio in quell'anno Hitler conquistava il potere, una tale posizione assume un valore morale indiscutibile, ma, considerata in assoluto, essa è davvero troppo « apocalittica » e indifferenziata. Al punto che, di fronte alla realtà dei fatti, lo stesso Broch è costretto ad ammettere che, senza una goccia di *Kitsch*, nessun tipo d'arte potrebbe funzionare.

È vero che anche Broch avverte che il problema del *Kitsch* — perché non diventi uno pseudo-problema, un troppo facile ed inutile *passé-partout* — deve essere ricondotto ai principi di una possibile analisi sintattica, insomma a una sua intrinseca « poetica ». E pertanto egli pone l'accento sulla « particolare tecnica della giustapposizione degli avvenimenti, tipica di ogni prodotto del *Kitsch* ». « Che cosa si nota? — egli dice —. Che nella pornografia un atto sessuale succede indefinitamente all'altro, nel romanzo poliziesco astuzia ad astuzia; nel romanzo di avventure (si tratti delle piccole vittorie della impiegata Gilgi o dei grandi trionfi di Gengis Khan) gesta a gesta; il tutto con sorprendente monotonia. È pressappoco ciò che fa la musica primitiva: nudo ritmo di mere sollecitazioni sensoriali ... ». Ma, a parte il fatto che anche l'*Orlando Furioso* può essere definito in questi termini, la vanità pratica di un simile denominatore risulta evidente quando ci si proponga di stabilire l'eventuale rapporto che intercorra tra un buon romanzo poliziesco (che *non vuole* essere arte), un'oleografia della Sacra Famiglia (che *non è* arte, in quanto è soltanto oggetto di devozione) e una Crocefissione rappresentata a linee geometriche secondo un gusto vagamente « moderno » sopra un fondo cromatico a violenti contrasti (che *v vuole* essere arte). Ora è chiaro che solo il terzo caso potrà essere opportunamente richiamato al *Kitsch*, previa una debita analisi in termini critico-stilistici: tale, vale a dire, da portare alla luce la contraddizione stilistica contenuta in quell'opera (tra astrazione e contenuto pratico-devozionale).

La tendenza manifestata da Broch ad assumere tutta la non-arte sotto la categoria del *Kitsch*, ha del resto una più grave e ingombrante contropartita (ora accettata come una condizione ineliminabile, ora denunciata come un assillante sospetto): quella di vedere un'infiltrazione di *Kitsch* in ogni espressione di arte autentica. Certo, Eco ha ragione quando osserva che « in argomentazioni di tal genere è sempre presente ... una assunzione astorica del concetto di arte ». Lo conferma la strana idea di Broch che ogni forma di spettacolo e in particolare l'opera in musica sia *Kitsch* per definizione: da Weber a Wagner; ma alla fine si scoprirà che anche Mozart era « incline all'effetto »! Broch partecipava purtroppo di quell'educazione spirituale che avrebbe ceduto volentieri *Guerra e pace* per una lirica di Eichendorff, la Tetralogia per un *Lied* di Schubert; ma chiamando in causa Wagner « come una delle vette più alte mai toccate dal *Kitsch* », Broch sfiorava, senza tuttavia penetrarla, una questione che avrebbe potuto offrire spunti assai interessanti. Il *Kitsch* di Wagner, contrariamente a quanto poteva pensare Broch, non consiste nella sua ricerca degli effetti (dei quali, contrapponendosi al materialismo tecnico di Berlioz egli fu sempre, e sempre più parco); bensì nel fatto che, essendo egli un compositore di musica, volle far passare la sua musica per filosofia. Il che viene a dire che il *Kitsch* non si basa soltanto su una contraddizione stilistica interna a uno stesso sistema di linguaggio (l'oleografismo e l'impressionismo di Boldini), bensì anche su contraddizioni più vaste: tra sistemi che non sono tra loro comunicanti. L'opera musicale che vuol essere giudizio filosofico sul mondo, anziché semplice dramma; la sinfonia che diventa poema sinfonico narrativo; la pittura che diventa ritmo musicale; la parola poetica che si scioglie in musica; il romanzo che diventa sinfonia (magari di Bruckner, visto che in generale i romanzi sono abbastanza lunghi).

Insomma una delle radici del *Kitsch* ci pare essere la tendenza a giustificare il sistema di un'arte con quello di un'altra arte: è bello come una sinfonia, detto di un romanzo; è costruita come un romanzo, detto di una sinfonia. Che a questa tendenza all'alibi, derivante da un'incapacità a giudicare le cose in sé, siano largamente venuti incontro i musicisti e i narratori è fuori di dubbio. E qui si tocca — è strano — uno dei punti più vulnerabili dell'arte di Broch. Pensiamo alla *Morte di Virgilio* che è il tipico esempio di romanzo che vuol essere sinfonia, anzi poema sinfonico. Se Broch avesse potuto immaginare di essere egli stesso un produttore di *Kitsch*! Che poi egli abbia scritto anche dei grandi libri è cosa ben nota; come è evidente nei suoi saggi, al di là dei punti che possono essere contestati, la presenza di uno degli spiriti più alti del nostro secolo.

LUIGI BALDACCI

SCRITTORI NEL MONDO SOCIALISTA

Colpisce l'osservatore che abbia fatto, come è accaduto a noi, una lunga sosta nella Jugoslavia 1965 badando soprattutto a quel che bolle nelle pentole di quella cultura, il contrasto fra la totale dimissione, da parte di artisti, narratori e poeti, di ogni mitologia legata agli imperativi dell'estetica marxista, e, di contro, il permanere di un rigido sistema di controllo statuale, cioè politico, sugli strumenti della cultura.

La Jugoslavia è forse, in questo senso, il paese socialista dove tale contraddizione è più vitale perché consapevolmente vissuta dai suoi stessi protagonisti. Riaprendo i taccuini di viaggio che raccolgono il succo delle confessioni ricevute, degli incontri e delle cose viste e verificate, tutto consiglia chi tenti una cauta e sia pur incompleta cronaca, di poggiare l'accento piuttosto sulla realtà di questo contrasto e sui modi in cui si configura, che non su un inventario di nomi ed opere che, tra l'altro, non presenta, oggi, punte di particolare eccellenza.

La cultura jugoslava (che è poi, come ognuno sa, l'insieme di quattro culture — la serba, la croata, la slovena e la macedone — espresse in tre lingue — la serbo-croata, la slovena e la macedone — e scritte in due caratteri diversi a seconda delle zone geografiche: i latini e i cirillici) non varca facilmente, forse per il suo carattere eccentrico, forse per il lungo periodo di convenzionale asservimento al regime, forse anche per la sua stessa struttura frastagliata, i confini del paese. Lo straniero a Belgrado non ha difficoltà a riconoscere che lo scambio è quasi a senso unico: qui con qualche ritardo, magari, i libri più importanti appaiono tradotti nelle librerie della capitale come in quelle di Zagabria; le riviste americane ed europee arrivano e circolano; sono fornite le biblioteche, come ricca e informata è la conversazione degli uomini di cultura. Rara ospitalità, però, ciò che si pensa e si scrive in Jugoslavia trova sulla pubblicistica internazionale.

La condizione di vicini di casa non colloca l'Italia fra i paesi più aggiornati sulla cultura jugoslava. È vero che nelle arti figurative un maestro come Lubarda ha esposto anche di recente in una galleria romana; che il movimento dei « primitivi » jugoslavi eccita il mercato d'arte internazionale; che nessuno, mediocrementemente informato che sia, ignora l'eccellenza di incisori quali Riko Debenja, France Mibelic, Vladimir Makuc, Janex Bernik. Ma l'arte figurativa è felice eccezione.

Non ricordo alcun panorama organico, per esempio, sulla letteratura jugoslava contemporanea presentato al lettore italiano, se non, salvo omissioni, il pingue numero, orsono tre anni, della rivista siciliana Galleria. Le poche cose che si conoscono, sul filo dell'attualità, sono nomi di anziani maestri, come Ivo Andric o Miroslav Krleža, il caustico e indomito polemista-romanziero-drammaturgo zagarinese. A parte, s'intende, i periodici « casi », tali piuttosto per la loro esemplarità politica che non letteraria, come è accaduto per lo sfortunato Gilas, per l'ambiguo Mihailov e, recentissimamente, per il vulcanico romanziero montenegrino Miodrag Bulatovic. Volentieri, d'inciso, si può segnalare a proposito di tanta scarsa informazione l'imminente uscita, per i tipi dell'attento Guanda, di una antologia della poesia slovena contemporanea.

Apriamo finalmente i taccuini di viaggio. In questi giorni Belgrado, Zagabria e Lubiana sono teatro di interessanti dibattiti, di marca squisitamente occidentale, riportati su riviste autorevoli — Praxis in testa —, discussi nelle case editrici o nelle redazioni dei giornali, alimentati senza ufficialità ma con molto vigore nei vari circoli culturali. Primo fra tutti quello degli scrittori della capitale che sorge in una specie di fumoso ma confortevole interrato e sfocia, nelle calde sere d'estate, sul prospiciente cortile, ricco di alberi, dove l'intelligenza jugoslava puntualmente si ritrova seduta a cena in un clima cosmopolita e piuttosto eterodosso.

Avanguardia e tradizione, rapporto tra politica e cultura, alienazione e socialità; questi i più recenti temi, giunti quaggiù di rimbalzo dal clamore della polemica europea, e famelicamente catturati e fatti propri dalla società letteraria, quasi vergognosa degli antichi anni dello zdanovismo, e protesa a liberarsene completamente, con spirito polemicamente xenofilo. Del resto parlare di realismo socialista a un critico o a uno scrittore jugoslavo significa ricevere in faccia un sorriso di compatimento. Qui i pittori accettano con entusiasmo le più azzardate conseguenze dell'informale, né sembrano del resto, almeno sul piano pratico, troppo contrastati dal momento che non vi è ufficio o gabinetto di dirigente politico dove non troneggi qualche quadro astratto, completamente dimentico della tradizione «operaistica» della pittura del regime; né vi è — e questa è una lieta sorpresa anche per lo straniero — piazza o giardino pubblico dove i ragazzi e i fidanzati non siedono familiarmente ai piedi di ardite sculture i cui autori hanno evidentemente ben appreso la lezione di Moore.

Quanto alle faccende letterarie, la cronaca recente registra un lungo e serio dibattito condotto sulle pagine di Praxis a proposito dei rapporti fra critica letteraria e società. Un tema caro, si sa, alla problematica marxista ma trattato, qui, con armi aggiornate e assai diverse dalle dozzinali mitologie di quella estetica, dai vessilliferi della critica strutturalista e di quella fenomenologica, naturalmente gli uni contro gli altri armati.

Telegram ha cinque anni di vita, esce settimanalmente a Belgrado in diecimila esemplari ed è per la Jugoslavia — stampata in lingua serbo-croata — quel che è da noi pressappoco la Fiera Letteraria. Passata una cordiale serata con i suoi redattori, ritrovo fra gli appunti queste frasi dettami da Mirko Bosniac, suo giovane redattore capo: «Io non credo che un giorno sussisterà ancora il contrasto fra politica e cultura: quando la politica sarà finalmente il più alto grado d'attività consapevolmente svolto dal nostro popolo nella sua totalità. Riconosco però che nella pratica è ancora vivo il malinteso che relega l'arte a strumento servile della società e del suo modo di organizzazione politica... Ognuno di noi, in fondo, è convinto che l'uomo resterà sempre buono e cattivo, felice e infelice; e sa che un certo ottimismo artistico, come quello professato dai colleghi sovietici, non è che una nuova forma di religione sbagliata...».

L'abbandono di questo specialissimo ottimismo artificioso e puerile che avvelena altrove le esperienze dell'arte socialista, è la prova, nella Jugoslavia di oggi, di una autonomia artistica conseguita alle spalle del volontarismo ideologico. Questo almeno è l'atteggiamento più diffuso e comune; non sarei disposto

a sottoscrivere che i risultati, alla resa dei conti, ne siano riusciti testimonianza. In Slovenia, soprattutto, ho incontrato diversi poeti e lette le loro poesie. Colpisce l'esistenziale malinconia, l'intimismo e quasi il crepuscolarismo che le pervade; al punto che piuttosto che sottolineare l'evidente sconfitta del trionfalismo socialista, si riflette alle conseguenze, poeticamente altrettanto sterili, cui può condurre una letteratura che gli opponga l'eccesso contrario. Attanaglia la poesia contemporanea jugoslava un senso di dubbio, di solitudine, di finale sconfitta metafisica che resta presente anche nei poeti più maturi e sorvegliati.

« A mezzogiorno m'inginocchio | in mezzo al deserto e scrivo | sulla sabbia il dettato del silenzio | ... A mezzanotte giaccio rassegnato | fra le spade dorate | sulla loggia di Amleto », scrive Edvard Kocbek. « Solo | solo è l'uomo al mondo. | Solo combatte e cade, | con una moltitudine di simili | solo... », constata Tone Pavcek che altrove avanza la sua proposta: « Ci vuole molto silenzio, silenzio | dentro e fuori di noi | per cogliere le voci | basse, timide voci che si spengono | di colombi, formiche, uomini ». Questo comune scoramento esistenziale, singolarmente emblematico in una società socialista, trova esiti diversi e vari. Milivoj Slavicek tenta uno stoicismo semplicistico: « Non c'è al mondo qualcosa di serio veramente | di cruento, spaventoso, significativo, lussureggiante | qualcosa di durevole... ». Jure Kastellan si affida a suggestioni rilkeane: « Compagni miei, | giovani aperti al canto | vivono i morti in noi. | Nelle baracche, sui cantieri all'alba | a mezzogiorno, spesso | vengono ad uno ad uno ». Ivan Minatti naufraga in una grezza affettività prepoetica: « Devi pure amare qualcuno | magari l'erba il fiume il sasso o l'albero | a qualcuno sull'omero | devi appoggiarlo il braccio ché si sazi | avido d'intimità ».

Con Ciril Slobek, istriano poeta quarantenne, ho parlato a lungo di queste cose nella sua piccola casa di Lubiana, colma di libri e di quadri. Le sue maggiori raccolte (« L'infanzia fuggita », « Amore », « La nostra oasi ») gli hanno dato notorietà grande anche fuori della Slovenia. Slobek conosce bene, tra l'altro, la nostra lingua dalla quale ha tradotto *La Vita Nova* e, fra i narratori contemporanei, Moravia, Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia e Malaparte. Socialista convinto, vive, come artista, la contraddizione fra arte e potere.

« Tutti noi vivemmo durante e subito dopo la guerra — mi dice — l'ottimismo delle speranze rivoluzionarie. Fu un sentimento anche letterariamente autentico che generò una ricca epica partigiana. Col passare del tempo, noi stessi che vivemmo quei giorni, abbiamo sentito che non si poteva assumere quell'ottimismo come forma poetica stabile; esso era legato a un momento storico determinato. Così è nata una naturale opposizione a tale atteggiamento poetico: è nata in nome dell'uomo e dei suoi attuali ed eterni problemi... ».

Parliamo della sua poesia, soprattutto versata nel tema dell'amore, e accordata su toni pessimistici: « pessimismo come cognizione — precisa — non come condanna ». Poi Slobek dipinge il poeta socialista.

« Per un poeta socialista che viva nella società capitalistica, il socialismo è un ideale. Per noi è una realtà quotidiana che ha perso, naturalmente, il suo alone di mito. Mi spiego: il fatto che il socia-

lismo qui sia una realtà attuata, libera noi dall'impegno di essere socialisti come poeti... Credo che solo confessando se stesso un poeta può farsi testimone degli uomini e delle società in cui vive, poiché la sua meta è a lunga portata». Infine conclude: «Siamo convinti che in ogni uomo, qualunque sia l'ideologia alla quale aderisce, c'è una parte di vita spirituale che non può essere appagata da alcun provvedimento sociale, ma soltanto dalla poesia...». Una delle sue liriche più belle, intitolata Bandiere bianche, conclude con questi versi: «Ci sono soltanto | bandiere dietro di me. Non una, non una sola | fu mai piazzata sulla conquistata sommità del successo | ... e le bandiere dietro di me | sono tutte bianche».

Ci sono modi diversi di abbattere il mito della «poesia socialista». Fra i più singolari e pugnaci mi torna in mente quello del romanziere Miodrag Bulatovic. Questo scrittore montenegrino, trentacinquenne, ex clochard, autore di quattro o cinque romanzi e ormai tradotto in ventisette paesi (Feltrinelli ha presentato in Italia «Il gallo rosso vola verso il cielo»), l'ho incontrato pochi giorni dopo la risoluzione di un processo giudiziario da lui intentato contro la casa editrice Kultura, rifiutatasi di pubblicare il suo ultimo romanzo «L'eroe sull'asino». Il libro, che presto l'editore Rizzoli presenterà da noi, non esce per ora in Jugoslavia, ma le ragioni del suo divieto — in realtà squisitamente politiche — hanno suscitato un vero «caso» letterario, riattizzando le scintille che covano sotto la cenere.

Bulatovic concesse l'anno scorso a Le Monde un'intervista che stritolava la cultura ufficiale jugoslava; lo ritrovo egualmente disposto alla polemica. «Il mio romanzo — dice — rappresenta i tempi della guerra nel Montenegro fra italiani e jugoslavi. So che dispiacerà a molti. Ma non posso farci niente. È il ritratto di due popoli in tempi sporchi. Quando ho capito che la casa editrice, dopo averlo già composto nel piombo, non intendeva pubblicarlo, ho cercato di conoscerne le ragioni. Oggi so che il parere negativo è stato dato da una commissione estranea alla casa editrice stessa, di cui facevano parte due generali e un ex ministro. A questa assurda procedura ho opposto la resistenza che potevo, portando la cosa in tribunale. Formalmente mi hanno dato ragione e ho incassato due milioni di dinari per danni; quanto alla sostanza, per ora il romanzo nel mio paese non esce».

Questo il caso Bulatovic. Ho letto solo alcune pagine del romanzo, non so se sia un bel libro; si rilevano qui i metodi attuati dall'autorità, e soprattutto la reazione dell'autore. «Ho letto quasi tutti i libri scritti sulla guerra — mi confida — ma non mi hanno soddisfatto. I russi scrivono contro i tedeschi, i tedeschi contro gli americani, gli americani contro i russi. Il mio è un libro contro la guerra, un libro nuovo. Non ho cantato l'età della gloria, ma il tempo della vergogna... Spetta allo scrittore, tutta la vita, accusare la stupidità e la falsificazione politica... Sono convinto che le guerre siano fatti emotivi e di istinto, prima che lotta di classe... Ho l'impressione che mi si accusi di non essere un buon patriota. Come sono stupidi! Certo, io non sono un patriota per vocazione ma uno scrittore e non credo che possano farsi giudici di un romanzo i dilettanti letterati e i pompieri ufficiali!».

Queste cose Bulatovic può dirmele restandosene tranquillamente a Belgrado, e facendo circolo, la sera, al caffè degli scrittori. Ciò spiega, insieme ai fatti denunciati, l'atmosfera, in un certo senso sufficientemente liberale, che da qualche tempo si respira nella Jugoslavia di Tito, attorno alle cose della

cultura. Il potere esercita un controllo non omogeneamente distribuito, e la cui pesantezza dipende dal variare delle stagioni del regime.

Vero è, per esempio, che proprio i responsabili della rivista *Telegram* subiscono non di rado pressioni determinanti sul piano politico. Ma anche è vero che loro stessi hanno potuto denunciarle, in una pubblica dichiarazione durante un recente convegno di riviste culturali svoltosi a Fiume.

Ci sono, però, casi più gravi. Quello, per esempio, della rivista *Prospettive*, che, dopo aver svolto un ruolo molto importante nel dibattito culturale del paese, è stata improvvisamente soppressa per un articolo economico che denunciava la crisi dell'agricoltura jugoslava proponendo il ritorno ai metodi della società capitalistica. Nata nel '59-'60, *Prospettive* ha portato mensilmente, in un'epoca di greve conformismo, una ventata di coraggio intellettuale. Da rivista prettamente letteraria si è via via trasformata in rivista con prevalenti interessi filosofici e politici. Essa del resto non era che il risultato di altre precedenti riviste via via nate e poi sopprese dal '45 in poi, secondo un criterio di vita-morte-rinascita che segna spesso, in Jugoslavia, la non facile avventura dei periodici culturali non conformisti.

Ma come è esercitato dal potere politico il controllo sulle cinquantasei pubblicazioni letterarie jugoslave, se non esiste in quel paese alcuna censura preventiva? Entra in ginocchio a questo proposito l'« autogestione culturale », cioè il criterio che applica agli organismi culturali lo stesso meccanismo (l'« autogestione », appunto) che guida, come ognuno sa, l'economia titoista. Autogestione, significa, come è noto, che gli operai della fabbrica sono tutti comproprietari della medesima, e quindi concorrono in comune a orientarne l'indirizzo produttivo, spartendosi poi equamente gli utili che ne derivano.

Trasferito nel campo della cultura, il criterio ha per ora creato soltanto una grande confusione. Poiché, come nessuna rivista al mondo, anche le pubblicazioni culturali jugoslave non possono vivere dei proventi delle loro vendite, finisce, gira e rigira, che è lo Stato il vero padrone, in quanto è lui che elargisce i fondi necessari a mantenerle in vita.

Chi vuole fare una rivista chiede allo Stato il finanziamento. Formalmente la rivista vivrà poi nell'ambito di una casa editrice che stipula il contratto tipografico e provvede a compensare i collaboratori. Ma il problema è ottenere o meno il finanziamento, cioè sapere se la rivista può nascere ed esistere o deve restare nel mondo delle intenzioni. È infatti una commissione estranea sia alla casa editrice sia alla redazione della rivista, l'organo preposto a valutare e decidere se i nomi e i programmi proposti sono degni di avere il denaro dei contribuenti, e qualora la pubblicazione sia già in vita, di ottenere il rinnovo dei fondi. I soldi, naturalmente, ci saranno se la rivista dimostra « maturità » politica e « sensibilità » sociale. Altrimenti nulla.

Per chi riesce in questo modo, l'unico possibile in Jugoslavia, a mettere in piedi una rivista, le cose non vanno, dopo, troppo male. Un breve saggio o un racconto di firma qualunque ottengono un compenso che si aggira sui cinquantamila dinari, somma superiore al mensile medio di un operaio. Quanto ai poeti, le tariffe statali oscillano attorno ai quattrocento dinari a verso, per ogni autore che sia ritenuto degno di pubblicazione. Non esiste, invece, la possibilità di collaborazioni gratuite.

« Potrebbe un privato fondare personalmente una propria rivista? », domando. « Naturalmente che potrebbe, ma non ha i denari ». « E se per ipotesi li avesse? », replico. « In teoria potrebbe, ma nessuno l'ha fatto né lo farà ». Il principio di equa redistribuzione del pubblico denaro che consenta a chiunque ha capacità di dire qualcosa di poterlo scrivere sulle pagine di una pubblicazione, si risolve dunque in pratica nella gestione da parte dello Stato di ogni organismo culturale; e quindi nel controllo del potere politico su tutta la cultura. Deprecato il sistema, la cronaca segnala che questo potere è esercitato da qualche anno con una certa rilassatezza: concessione che non surroga la soppressione di un diritto.

Fra le remore, da un canto, di questo sistema che ritarda e frena l'eterna querelle dell'arte contro la società di cui è espressione e, dall'altro, la vittoriosa battaglia contro i residui delle volontaristiche ideologie pseudoestetiche del regime, si muove la letteratura jugoslava 1965. Non conta, ci sembra, personalità di singolarissimo rilievo; ma esprime un fervore di ricerca dell'autentico e uno spirito di dibattito che la impongono all'attenzione di chi segue l'evoluzione dell'arte nel mondo socialista.

Abolita ufficialmente la coscienza della realtà religiosa, abolito il giuoco di contrasti fra le classi sociali, la Jugoslavia si trova con una letteratura che senza poter più manipolare la tradizionale materia che gli era propria, ha detto decisamente di no alle mitologie del regime. La nostra cronaca si ferma qui. Non voleva essere un inventario, ma la registrazione di una contraddizione che ha aspetti vitali. I buoni libri, del resto, sorgono misteriosi e inattesi a dispetto di ogni ragione. Compresa quella di cui abbiamo discorso.

PIER FRANCESCO LISTRI

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Il poeta, la vita e le parole

Se uno ha un temperamento empirico accede con diffidenza a termini generali, a visioni globali ed onnicomprensive, come potrebbero essere sottese a parole come *Vita, Uomo*, dove come minimo s'intravedono ansie metafisiche, incerta ricerca di un'anima religiosa che forse si è spersa nei meandri di un'esistenza che avanza con gli occhi rivolti al passato (il mitico tempo dell'infanzia).

Tanto più che spesso gli spietati cantori delle « terre desolate » lasciano precocemente intravedere la vittoriosa avanzata di un rodio interiore, con un esito così scontato che non c'è nemmeno il gusto di un'attesa frustrata: allora, almeno ai livelli del dignitoso operare artistico, sembrano preferibili gli scrittori che si manifestano immediatamente nel loro progetto di adesione alla religione, all'ideologia. Evidentemente non è che manchino di fascino gli oscillanti, coloro che mescolano in un orrendo guazzabuglio le tensioni più disparate, l'aspirazione ai fini ultimi e l'esigenza di piccole, tangibili, concrete verità particolari, dalla cui somma poter risalire ad un tutto modesto e chiaro; ma alla fine sono snervanti, perché lo spettacolo di interne lacerazioni comporta sempre il più lineare dei consigli, quello della scelta. Scegliere cioè per non essere scelti:

la fine dell'asino di Buridano è patetica appunto perché la fine di un asino « intellettuale ».

Ma basta deviare un po' il tono, corrodere con gli acidi dell'ironia e del sarcasmo lo stile sublime-tragico, per entrare in un ambito di affabile comunicabilità, dove la strizzata d'occhio al complice lettore che sottintende l'aurea massima di non esagerare, di non fare troppo sul serio perché esistono altre consolazioni ecc. sottolinea continuamente la componente ludica dell'impresa letteraria. Ed eccoci approdati allo scoglio appuntito ed impervio del Novecentismo: il teorema labirintico dei rapporti fra Letteratura e Vita. All'inizio del secolo un Proust poteva agevolmente rendere significativa la massima di un Mallarmé che additava come incompleta una vita che non fosse coronata nel Libro, inventando un *tertium comparationis*, la memoria, che gli permetteva di non pagare scotti troppo gravosi né all'un termine né all'altro del binomio: di fatto le leggi della memoria s'identificavano sì con quelle della letteratura e della vita, ma le trascendevano inverandole nella sua *Recherche*.

Le avanguardie « storiche », specialmente il surrealismo, introdussero nuovi elementi (come l'inconscio, l'automatismo delle combinazioni gratuite, l'anticonformismo sociale) che scompaginarono la monolitica compattezza di siffatta polarizzazione. Ma l'ermetismo, almeno in certe sue

manifestazioni teoriche, ritornò all'equazione dei due termini, con lo *slogan* « letteratura come vita », certo più avveduto e finemente ragionato di quanto potrebbe sostenere chi infliggesse interpretazioni troppo letterali, ma non per questo meno pericoloso. Di fatto accadde a taluni di perderci la testa e di offrire prodotti, magari di primissimo ordine, che declinavano genealogie di un ibridismo raccapricciante, come dire dannunzianesimo e impegno sociale. I nomi più grossi sono sulla bocca di tutti: Pavese e Pasolini, che pure per tante vie escono da così eclettica *impasse* specialmente con la severa autocoscienza della sostanza e della tecnica del loro operare (con tutte le evoluzioni, le conversioni, gli scatti della loro carriera, d'altronde così diversa e almeno quella del secondo ancora lontana da una definizione conclusiva).

Per ora si è parlato tenendo conto di una visione prospettiva dello scrivere, cioè sul piano del progetto di poetiche; ma esiste, ed è anzi preminente, un'angolazione retrospettiva che è costituita dall'ambizione di uno scrittore di racchiudere in una sigla, in una cifra, l'intero arco di un esercizio poetico. Prima poesie, poi *plaquettes* si sono susseguite; a seconda che dettavano le varie occasioni: poi ci si accorge che esiste un filo unitario, sia intrinseco sia estrinseco: quel filo le più volte non può essere identificato che nella vita stessa del poeta. Da allora intorno a quel nodo ruoterà tutto il seguito dell'attività, che ormai avrà trovato le tracce obbliganti di un disegno generale. Una prigionia, dunque: senonché il vero poeta è capace degli scatti più impensati, sa trovare nelle costrizioni che da se stesso s'impone le fenditure che gli permettono di esercitare il suo più prezioso diritto, quello della libertà. Si badi, però: non libertà assoluta, eslege, ma qualcosa di imponderabile che sta al punto d'intersezione tra l'istituto codificato che gli permette la comunicabilità sociale e la « maniera » rassodata, individualissima, spesso viscerale.

Con questo si è già capito dove vogliamo andare a parare: senza sottoscrivere il perbenismo di adagi sul tipo « progressi senza avventure », senza umiliarci nel forsennato senso comune della

borghesia illuminata, anzi approvando tutte le istanze di rottura che si vogliano accampare, ci sembra di non poter deflettere dalla richiesta che mai l'intensificazione dell'espressione (comunque ottenuta) vada a scapito o sia addirittura letale per la comunicazione.

Qualsiasi genere, lirico, epico, narrativo o tragico va bene, purché l'emozione trasmessa dalla sorgente del messaggio possa essere ricevuta con la maggiore efficacia possibile dal destinatario.

Ora si tratta di vedere come si debbono disporre nella maniera più razionale queste pedine che abbiamo sulla scacchiera: in fondo per arrivare dalla poesia alla vita dobbiamo passare attraverso le parole, i segni, ed è abbastanza noto che alcuni indirizzi dell'odierna cultura letteraria non solo ammettono il divorzio segno-significato, ma contestano la corrispondenza segno-oggetto, per cui i macrosegni come l'entità Vita si trovano davvero a mal partito (taluni giungono a paventare la parola e il concetto come tomba del vivente). Ne consegue che accanto ad una poesia di testimonianza convive una poesia separatista, chiusa nel suo universo di discorso formalizzato ed autonomo, nominalista: a loro volta queste due estremità tollerano tutta una serie di sfumature intermedie, ora spostate verso l'una per via dell'ingrediente ironico-demistificante, ora simpatizzante con l'altra per via dell'impegno ideologico, della denuncia sociale ecc.

Per venire finalmente alle pezze d'appoggio che hanno consigliato questo lungo preambolo, si tenga anzitutto presente che la carriera di uno dei maggiori poeti del Novecento, di Ungaretti appunto, è iscritta nel titolo complessivo di *Vita di un uomo* (unitaria ed univoca, nonostante l'apparente frattura fra il versicolo dell'*Allegria* e la sestina di Palinuro nella *Terra Promessa*); e che il consuntivo di una lunga stagione del più prestigioso poeta della generazione di mezzo, di Luzi, si fregia della dizione *Il giusto della vita*. In un retroterra così caratterizzato possiamo inquadrare i frutti più recenti, almeno in prima istanza, come quello di Giovanni Giudici, *La vita in versi* (Mondadori), di Alberto Mondadori, *Il conto della vita* (Mondadori), di Gianni Toti, *L'uomo scritto* (Scia-

scia). All'estremità opposta, dalla parte dei separatisti, possiamo invece inquadrare le raccolte di due poeti, che non a caso sono anche (se non prevalentemente) critici, di Aldo Borlenghi, *Nuove poesie* (Mondadori), di Giorgio Barberi Squarotti, *La declamazione onesta* (Rizzoli), mentre tra le sfumature, non certo nel senso del tenue trapasso di nessi, ma piuttosto in quello della sulfurea differenziazione neoavanguardistica, l'opera prima di due giovani poeti, di Emilio Isgrò *Uomini & donne* (Sampietro), Giuliano Scabia, *Padrone e servo* (D'Urso).

Quante violenze imponga così vile e semplicistica schematizzazione non ci sarebbe bisogno nemmeno di esplicitare: ma il fatto sì è che di volta in volta nelle descrizioni si è costretti a sacrificare l'albero per la foresta e viceversa. Ogni individualità è rilevabile su due fronti: su quello propriamente personale e su quello del contesto in cui interagisce. Questo contesto poi è connotato da una serie di stratificazioni diacroniche, che risultano caratterizzate dal rapporto orizzontale con le altre personalità poetiche e da quello verticale delle varie stratificazioni fra loro.

E qui spunta fuori il discusso strumento dei «criteri generazionali»: così Borlenghi del '13 ma maturato al di fuori della cerchia ermetica fiorentina degli anni del suo noviziato, può svolgere un discorso appartato, sempre però con quel preciso punto di riferimento. Più complessa la situazione di Mondadori, nato proprio nel '14 dei poeti fiorentini (Bigongiari, Luzi e Parronchi), ma emerso all'esercizio poetico allorché i suoi coetanei avevano già consumato un bel mucchio di esperienze: quindi il suo discorso prende l'avvio quando la storia ha contribuito a squarciare molti veli e a distruggere molti miti illudenti. Fra i quali non era davvero da annoverare la forza della poesia di Montale, con la quale Mondadori compie un'operazione azzardata, non priva di originalità: sussume un contingente notevole di stilemi, di figurazioni, di ritmi, cercando di amalgamarli in una visione oppositiva. Poeta-figlio Mondadori si accinge a divorare il padre antagonista, contestandogli la sua immobile negazione, il suo senso d'appartenenza.

Così questa poesia, industriosa, giocata su versi lunghi che s'incatenano in una sintassi spesso impervia, appoggiata ad una prospettiva culturale complessa e sicura, surriscaldata negli impasti linguistici con aggettivazione ricca, preziosismi, cultismi, si sposta sempre più lontano dal versante della vita, per calibrare la propria voce in un quadro letterario prestabilito. Quindi, quella che in certe parti è poesia della letteratura (di fatto accanto a Montale, contano con la loro presenza tanti altri poeti amici, da Sereni a Zanzotto) riesce a ritoccare l'esperienza vissuta in squarci narrativi di viaggi, descrittivi di paesaggi *en plein air* o rivisitati nella memoria, ed a compiere l'escursione completa nei componimenti più direttamente impegnati nelle croci della nostra storia più recente. Rimproverare a Mondadori un certo barocchismo, una certa sovrabbondanza non sempre ben motivata, non avrebbe senso come non hanno mai simili obiezioni: di fatto un'essenzialità prodotta per distillazione imposta mantiene spesso un carattere di artificio, che non si addice ad una disposizione verso la poesia com'è quella di Mondadori, sincera ed interiormente umile.

Se si facesse un indice dei nomi di persona e di luoghi che compaiono nelle poesie di Mondadori sarebbe certo molto nutrito: il contrario esatto di quanto avverrebbe se analoga operazione si compiesse per le *Nuove poesie* di Borlenghi, dove sintomaticamente non appare nemmeno un nome proprio.

Borlenghi ha scritto poesie difficili a prima vista, tutte perse in una privata alchimia di fuggenti impressioni visive, di atmosfere limbliche, di estenuate percezioni del respiro della materia vivente. Con una certa furia riassuntiva si potrebbe parlare di «poesia dello sguardo», se subito non fossimo costretti ad una serie di precisazioni che praticamente tolgono molto del valore indicativo ad una formula attualmente così evocativa: cioè poesia di uno sguardo lontano dalla realtà, «abbagliato» (*abbaglio, abbagliante, abbagliato* ecc. ritornano ossessivamente nella poesia di Borlenghi), caliginoso, incerto, non tanto teso alla constatazione dell'alterità degli oggetti, quanto alla fissazione di una trama di «corrispondenze», analogie, con la co-

scienza, con l'anima, col tempo interno. Più precisamente l'apparente inamabilità borlenghiana risiede in una certa monotonia di soluzioni abnormi, ripetute all'interno del *corpus*: tuttavia facendoci addentro a ciascuna poesia segnandone gli iati più certi, ne scopriamo gli echi ed i rimandi, ne gustiamo la risonanza tipicamente post-simbolistica:

*Provo: questo, la mia parte, non oltre;
cerco: l'occhio s'incanti, ancora nel suo ruolo
penetrando distrarsi e sentir sopra
in un richiamo comporsi i sensi:
sul verde inquieto d'un prossimo fondo scarta
lucente grigio
giuoco appuntato a flusso di corrente
tra immobilità o fuga, parvenza
o scatto: gli precipita
per orridi abissali l'acqua
sul fondo e ne vive, scomparso al mio occhio
preso non oltre
l'interessata distrazione
di relazioni, rete o abbaglio
entrata tempestiva e che ripendo
sul guizzo d'un pesce al punto
sparente dello sporgersi oltre
un ruolo teso e breve esca o anima.*

Giudici in *La vita in versi* ha raccolto il suo lavoro poetico di circa otto anni, di cui la sezione più importante è quella che va sotto il titolo della *plaqueette* scheiwilleriana del 1963, *L'educazione cattolica*, mentre le altre sono *L'intelligenza col nemico* del '57 e quelle pubblicate sul famigerato « Menabò » 4, dedicato a letteratura ed industria. È uno dei poeti più rappresentativi della sua generazione, nel bene e nel male: partito da un'impostazione « ligure », progressivamente è approdato ad un tipo di racconto in versi molto affabile, a volte rappreso nella moralità compendiosamente scoccata, a volte invece sornione narratore con parole semplici, volutamente antipoetiche (se non fosse la tentazione del *collage* di tono non facilmente decifrabile, di versi leopardiani come « Qui di me si perdeva la miglior parte » in *Se sia opportuno ...* e peggio « Io ad altro // lavoro attendo, al mio ufficio, sperando / di fornir l'opra e non

me, anzi che giunga la sera ... » fra i « lavandini » e i « sughi » di *Le ore migliori*). Da un panorama così completo s'intravedono meglio i tratti differenziali di Giudici rispetto ai coetanei, che seguono un indirizzo poetico simile al suo: questi tratti risultano dalla somma dei temi trattati, dal dialogo interiore istituito fra educazione cattolica e marxismo, alla sorniona integrazione nella civiltà tecnologica, dall'estrosa variazione delle *Quindici stanze per un setter* al tentativo di organizzare una poesia di tagliente impegno ideologico alla Fortini, cui sono appunto dedicati i *Versi per un interlocutore*. Dunque poesia grigia, ironica, puntata sull'autoriflessione di poesia della poesia, con la divaricazione prima modestamente perdente « e in ogni caso l'essere è più del dire » (*La vita in versi*), infine progressivamente vittoriosa « L'essere è più del dire — siamo d'accordo —. Ma non dire è talvolta anche non essere » (*Finis fabulae*). In tal modo Giudici chiude in attivo i suoi versi e la sua vita con la consolazione di un interrogativo soddisfacentemente risolto.

Un prodotto squisito è quello di Barberi Squarotti, per la coscienza critica che regge l'uso del verso lungo pavesiano smistato ad un'operazione endoletteraria, con la riduzione al grado zero della corrispondenza realistica, autobiografica ecc. Il poeta che dice « io » racconta, ripete, strologa, moralizza e fabulizza, tenendo fermo un punto di forza: guardate che non è vero niente, al di fuori delle parole di questa poesia. Ci riesce sempre? Secondo noi, no: ma che ci abbia tentato è già qualcosa.

Scabia, che in *Padrone e servo* ha costruito un ampio affresco sociale, con materiali tratti dai più disparati linguaggi odierni (specialmente dalla poesia impegnata e dai *mass-media*) si rivela come uno degli « operatori » poetici dell'ultima generazione più culturalmente ricchi ed incisivi (con rimandi abbastanza scoperti ad una certa « retorica » brechtiana) mentre Emilio Isgrò, in *Uomini & donne* (titolo, se non erriamo, di una rubrica di un rotocalco) usa il linguaggio e i caratteri dei giornali come un tempo si usava la mitologia per dare ai nostri tempi la poesia che si meritano. E tutto sommato non possiamo poi dire

che *mala tempora curruunt*: sarebbe troppo banale, ed ormai niente viene considerato più efferato e temibile della banalità.

ALDO ROSSI

Narrativa

L'attenzione di Alberto Moravia

Un contrasto così reciso di giudizi, come sul nuovo romanzo *L'attenzione*, non s'era ancora verificato per Moravia: forse è dovuto anche alle affinità, ripetutamente sottolineate dall'autore, col precedente *La noia*, apprezzato, piuttosto che a una prima lettura, successivamente, come espressivo di una situazione del romanzo in generale e della stessa situazione entro l'arco completo dell'opera di Moravia. Il romanzo come racconto di fatti non è abolito ma sottoposto a un programmatico svilimento. L'azione, il dramma, sono effetto di una paralisi della coscienza, sono disattenzione; attenzione è vedere il fluire costante e uniforme delle cose, uscire dal loro flusso, contemplarlo. Il protagonista de *La noia*, un pittore, tanto acquistava di coscienza d'una simile crisi della realtà, da rifiutare l'esercizio della propria arte: i suoi rapporti con una ragazza rispecchiavano l'usura più generale d'ogni oggettiva apparenza. Ne *L'attenzione* la crisi è trasferita nell'esercizio degli strumenti espressivi che rappresentano, per un artista, un rapporto cosciente con la realtà: Francesco Merighi, il protagonista, da una fiducia verso programmi sociali del dopoguerra sancita col matrimonio con Cora, una popolana, passa alla coscienza della falsità di quella esperienza, e il vuoto di quel mondo da lui cercato, la falsità delle sue stesse inclinazioni, gli riescono inesorabilmente evidenti rileggendo il romanzo in cui s'era illuso di rappresentare come positiva realtà quella infelice falsificazione. Gli strumenti espressivi gli suggeriscono, ora, il mezzo per osservare l'uniforme ottuso flusso delle cose proprio là dove interviene una partecipazione interessata dei sentimenti, la loro eccitata falsificazione: vale a dire, nel fissare diaristicamente l'attrazione che Francesco prova per la figliastra che Cora aveva

avuta da un tedesco. Non è un incesto; né l'attrazione reciproca sfocia in una relazione. L'incesto è un dar corpo ai contrasti passionali, ai divieti psicologici, interessati nei loro moventi e perciò falsi, è la tentazione d'intorbidare un interesse che può essere contemplato nella sua consistenza reale, costante: a questo servirà il diario, specchio fedele d'ogni minima alterazione portata al flusso indistinto delle cose, e premessa d'una possibilità nuova di romanzo. Il diario fisserà l'insorgere di sogni e prevaricazioni sentimentali, e di volta in volta il ritorno alla libertà contemplativa: proprio in questa fedeltà strumentale il diario è, esso, il romanzo stesso, e protagonista effettivo perché indice sensibile d'una forma di coscienza.

Un gusto saggistico ha sempre presieduto alla narrativa di Moravia: dall'accostamento, dall'interno d'uno strumento, il romanzo, a elementi espressivi diversi quali struttura delle scene e dialogo tragici che, del romanzo, esaltassero la parte che a lui più premeva, sempre entro un campo essenzialmente di dati espressivi, artistici: tragedia, o dramma, e romanzo. Un esperimento, presente già ne *Gli indifferenti*. Seguì la ricerca dell'intreccio, dell'aneddoto; passò poi a invenzioni metafisiche, e allo scavo per sezioni ambientali e sociali, e, nell'ultimo dopoguerra, a un interesse saggistico di più asciutto controllo intellettuale che ne *La romana*, del '47, si precisò nel progetto di dedurre da un appunto diaristico il romanzo, con un definirsi di interessi teorici che da *La romana* porterà, nel '62, a *La noia*, e ora, coerentemente, a *L'attenzione*. In una carriera che tanto deve a orientamenti teorici, il vigore artistico veniva dalla ricchezza delle notazioni psicologiche, da un flusso di motivazioni narrative di straordinaria e sottile coerenza, soprattutto dall'incidere rigoroso in sezioni, limpidamente dominate, del costume sociale contemporaneo, a diversi livelli. La rappresentazione artistica portava allo scoperto l'inquietudine esplorativa d'ogni impegno saggistico, quel sospetto d'irrealtà che depositava, anche nelle invenzioni psicologiche e aneddotiche, le risultanze di un lavoro diretto a liberare da soluzioni convenzionali una ricerca fondamentalmente problema-

tica. Così progressivamente eliminava quanto il romanzo offrisse come « genere letterario » e tradizione di convenzioni espressive: psicologia, aneddoto, intreccio.

« Storia di un romanzo » l'autore definisce *L'attenzione*: un genere letterario, il romanzo, vuol esser ricondotto alla sua origine di cosciente rapporto col reale: « non era un romanzo qualsiasi ma una maniera di intendere il rapporto con la realtà », e precisa, facendo dire al protagonista: « qualche cosa che avrei scritto per sapere perché lo scrivevo; così come mi era sembrato di vivere per sapere perché vivevo ». Un così asciutto controllo, e coerente con le origini della sua narrativa, da quelle appunto ci si scopre determinato e diretto agli strumenti espressivi, ad esplorare in questi ogni atto di crisi, ed ha portato altresì, in progresso di tempo, un insistere su elementi teorici più diretti, e riferimenti a tendenze letterarie contemporanee che possono pur nel lettore preparato lasciare incertezza sulla parte dell'ambizione teorica e sui risultati effettivi d'un passaggio dal romanzo con protagonisti staccati dall'autore al romanzo come registrazione responsabile, diretta, d'una realtà in se stessa vaga. Vaghi i protagonisti, lo stesso Francesco Merighi, in quanto il romanzo non rappresenta persone, azioni, se non per arrivare a un grado di coscienza, d'una realtà, che la restituisca al suo indistinto. Dalle pagine de *L'attenzione* Cora, sua figlia Baba, escono tuttavia ricche di vitalità oggettiva: l'osservazione, questo riconoscimento in sede critica, è stato esteso ad altri personaggi, ma Cora, e così, ne *La noia*, Cecilia, quanto più ridotte dall'assillo inquisitorio dei protagonisti (Dino, ne *La noia*, e ne *L'attenzione* Francesco) ai semplici dati naturali, e semplici quanto più determinati in una loro fisica oltracotante violenza, rendono con compattezza le ragioni d'un necessario rifiuto della realtà, falsa a diversi livelli, sociali, economici, passionali. Di qui la loro ragion d'essere e la loro coerenza rappresentativa, e forse è dir meglio simbolica, che ha, più che reale oggettività, apparenza oggettiva; di qui che, per quanto contrastati e puntigliosamente limitati dall'autore, riescano personaggi vivi e significanti come quelli

degli altri romanzi. E pur diversi: non per l'insistenza sulla contaminatrice turpe sensualità di Cora, che al traffico mercenario in cui indirettamente si sfoga tenta d'avviare la figlia e di legarla poi al patrigno Francesco suscitando in questi il senso dell'irrealtà dei divieti, la tentazione di romperli, in cui si riflette lo scarto tra azione e contemplazione, attenzione e disattenzione: diversi, non per l'eccesso di motivazioni e divagazioni particolari, ma perché quell'accumulo di sperimentazioni, di sogni, contraddittori, inquieti, si deposita e fissa nella constatazione di un distacco della coscienza dalla realtà morale, e sociale, l'una e l'altra avvertite in un profondo stato di crisi, quello che già costituì, tanti anni fa ormai, la forza di rottura della sua narrativa (già con *Gli indifferenti*) e la pose, rispetto alla tradizione del nostro romanzo contemporaneo, in una posizione d'avanzata ricerca che oggi ancora conserva.

Inediti e scritti minori di Emilio De Marchi

Emilio De Marchi, il più ricco e autentico tra gli scrittori lombardi dell'ultimo Ottocento, non conobbe fortuna di pubblico né veramente di critica, ma la sua opera, nelle riuscite migliori da non limitare al solo romanzo *Demetrio Pionelli* e a pochi racconti, venne chiarendo la propria vitalità a un tempo col consumarsi di fortune letterarie in apparenza ben maggiori ma soggette a ideologie culturali e a fatti di costume vistosi e superficiali. Non fu capace di allontanare da sé i modelli spirituali e i gusti del tempo. Non ebbe coscienza letteraria pari al temperamento intimo di narratore. La sua pur accurata attività critica non supera i confini del buon senso; anzi, della cultura e dell'arte come esperienza indipendente, autonoma, diffidò sempre, né per lui si distingueva dalla ambizione di « voler uscire in pubblico ignudi e lordi d'inchiostro » (e, in lettera raccolta nei due tomi di *Varietà e inediti*, che concludono l'edizione delle *Opere*, in quattro volumi, curata da Giansiro Ferrata per la mondadoriana collezione de « I classici italiani contempo-

ranei»: «Sarebbe infatti un ben brutto mestiere lo scrivere, se si riducesse a sporcar d'inchiostro ciò che la natura crea di più bello e di più candido»). È un limite da tener presente nella valutazione dei suoi saggi critici: al pari di questi, marginali le prove poetiche, teatrali, e la pur vasta letteratura pedagogica. Di modesto livello gran parte della stessa narrativa, una cui completa conoscenza, specie se estesa anche agli inediti, e agli abbozzi, riesce tuttavia essenziale per una più comprensiva definizione e per l'apprezzamento del romanziere. Contributo notevolissimo portano ora questi due tomi di *Varietà e inediti*, il primo dei quali s'apre col romanzo *Col fuoco non si scherza*, del 1900 (l'ultimo del De Marchi, che morì cinquantenne nel febbraio del 1901) non compreso nei due precedenti volumi, che raccoglievano racconti, e romanzi: giovanili, e della maturità. Nei due tomi di *Varietà e inediti*, son comprese novelle rimaste sparse in rivista, i primi due capitoli di un romanzo inedito, del 1875, *Vita di un giovane serio*, altro romanzo inedito, sostanzialmente completo, *Anime del Purgatorio*, del 1880; infine, con una raccolta delle lettere, il secondo tomo ci dà una silloge delle poesie, delle opere teatrali, saggistiche, pedagogiche, e di scritti su Milano, spesso questi ultimi di singolare valore.

De Marchi ebbe vita mesta. Un istintivo gusto, o trasporto, per i problemi morali, dava vigore ad un patrimonio di esperienze private, di predisposizioni sentimentali che risalivano all'infanzia, e che aveva imparato a non nutrire egoisticamente nemmeno nella forma d'una decantazione artistica, preferendo esplorarle o rifletterle in condizioni generali della mediocre e minore società umana della città sua, Milano: nella vita, nel mondo dei quartieri della città, e della campagna a cui s'apre. Un'educazione appartata, e partecipe, governata da un rigore dubbioso, doloroso. Questo spiega la suggestione esercitata oltre il giusto su lui da scrittori, come Fogazzaro, i quali potessero apparirgli esempi o guide di vaghe esigenze di rinnovamenti spirituali, e diversamente da lui sicuri, fermi: ma, anche, il vigore ch'egli raggiunge appena gli riesca di rappresentare in temperamenti chiusi e semplici il nodo di

contrasti che — all'opposto del Verga, e del Capuana — negato alle esperienze artistiche d'appuntito gusto teorico s'impose di non tradurre in problemi d'orientamenti innovatori nella narrativa, né d'aprire a problemi sociali (nella lettera già ricordata: «Lei sa che i modi dell'arte sono e devono essere in armonia coi metodi della vita: e non è colpa nostra se viviamo a spizzico e di piccole cose come un formicaio»). La Milano di De Marchi è non meno per questo aperta a significati e problemi e difficoltà della nazione nell'ultimo ventennio del secolo. Il mondo campagnuolo, e provinciale, impiegatizio, della narrativa del tempo, documento ancora del passaggio dall'età risorgimentale a nuove generazioni sradicate dai miti del passato, rifletteva una società divisa, indefinita, che, come nella vita del Paese, già dal Nievo, e fino a Pirandello, costituirà un problema irrisolto anche nell'arte, nel dominio almeno di coscienze letterarie indipendenti. Problema presente nella Scapigliatura, nel Verismo, e che, mentre sul finir del secolo trovava evasioni fittizie nella letteratura di gusto ufficiale dei Fogazzaro e D'Annunzio, apparisce drammaticamente sofferto da De Marchi, e ha storia lunga nella sua narrativa, dal noviziato, appunto degli anni della Scapigliatura, ai suoi libri più belli, *Demetrio Pianelli* e *Arabella*. Segnano i confini di quel noviziato, e il primo costituirsi di un'esperienza originale, i due inediti di cui s'è detto, *Vita di un giovane serio*, e *Anime del Purgatorio*, degli anni tra il 1875 e il 1880; del '76 e del '77 i due romanzi già raccolti nel primo dei quattro volumi curati da Ferrata: *Il signor dottorino*, e *Due anime in un corpo*. Ha la data del 1875 la lettera che fa da introduzione a *Vita di un giovane serio*, e vi si affaccia quel «darsi per quel che si è», che da una parte anticipa lo scegliere come campo d'esperienza dello scrittore la testimonianza diretta di sé, invece d'un esperimento da seguire coerentemente attraverso i suoi logici sviluppi; e ci fa presentire, d'altra parte, la sua prova di romanzo d'appendice *Il cappello del prete*, di tredici anni posteriore, il desiderio suo di entrare «in comunicazione di spirito col gran pubblico ... attratto dalla forza potente che emana dalla mol-

titudine»: un'esperienza, sempre, diretta e schietta. E in quella giovanile introduzione: « — Ma ti farai leggere, poverino? dimandai a me stesso. "La tua vita è così fortunosa da meritare tanto inchiostro?" Chi sa? forse in mezzo alla folla di uomini illustri ed egregi che ci camminano sui piedi, fra il chiasso di tante feste a uomini rifatti grandi, un poveraccio che si dia per quello che è, pel momento, può sembrare un fenomeno nuovo ».

Nell'altro inedito *Anime del Purgatorio* vari elementi orientano verso tipi umani, e ambiente, del *Demetrio Pianelli*, nel quale passerà gran parte del diciannovesimo capitolo; pagine di due altri capitoli di quest'inedito passeranno in due raccolte di racconti. Si può pensare come quell'esperienza sia stato utile, e conti nella storia del *Demetrio Pianelli*, e come negli anni della maturità la coscienza stessa d'un recupero, ormai con diversa organicità e sapienza, di temi e motivi essenziali, abbia potuto indurre l'autore a non pubblicar più quel manoscritto. Che è la storia di un umile, e mediocre, che sposa una giovane di diversa educazione, e finezza. Storia triste, e che riflette la disposizione costante del giovane autore, che scriveva alla fidanzata, nell'agosto dell'80: « non sai perché scherzando ho versato tanta tristezza in quelle pagine? La loro tristezza intima è la morale del libro, una morale che intendo che scaturisca da sé e che s'infiltri nel cuore di chi legge; che salvi insomma qualche cuore di Paolina » (Paolina è la protagonista del romanzo). Storia, *Anime del Purgatorio*, di incomprensioni e delusioni, scoramenti e precipizi intimi, che né l'educazione religiosa né i buoni consigli medicano, in protagonisti che son tutti sentiti trastullo d'una fatalità che parla inesorabile quanto meno esplicitamente è introdotta. Siamo negli anni, verso il 1880, quando, nella sua più alta stagione artistica, Verga dava *Vita dei campi* e *I Malavoglia*. Nel giovane De Marchi, invece, lingua, struttura, tutto è incerto e ingenuo. Ma si trovava sulla via dei dolenti problemi dell'Italia campagnola o regionale, degli umili, in cui era l'anima della nazione recente. E questo, anche in città ricca, come Milano, di tradizioni, ma corrose tutte, come aveva mostrato e in Lombardia e fuori l'esperienza della

Scapigliatura. Dalla quale si era risolutamente staccato. E quando, nell'avvertenza al *Cappello del prete*, s'augurava, rivolgendosi col romanzo d'appendice ai «centomila lettori», di «rinvigorire la tisica costituzione dell'arte nostra», coglieva con esattezza quella non sana costituzione nel respirar dell'arte fuori della realtà e viver di prestiti e sussidi letterari estranei. Di qui la sfiducia nei precedenti scapigliati da cui era partito, e il ricorso a principi generici che, almeno, richiamando a una normalità d'ordine morale agevolano il campo d'osservazione dello scrittore, sia pure con implicita rinuncia a sollevare l'esperienza propria a una coscienza culturale. E, se pur istintivamente, avvertiva con vigore la presenza di una realtà tutta nuova, aperta, e di fatto estranea alle tradizioni artistiche retoriche.

È di moda oggi presentare romanzi del secondo Ottocento; né sempre si tien presente che romanzi ispirati a rievocazioni storiche, o d'appartato gusto aristocratico, restavan sradicati dai problemi in cui si venivano scontando difficoltà culturali, e del costume, inerenti alla storia del Paese. A Croce poté far velo l'affetto per certi miti storici nella rivalutazione di Calandra, delicato ma oleografico, e romanziere non lontano dai limiti di D'Annunzio e d'altri nei quali una borghesia amante d'evasioni facili e vistose meglio o più facilmente si compiacceva. De Marchi non passò indenne da quelle suggestioni, come avversò o non capì per prevenzioni morali il Verismo; ma nell'esercizio artistico, come narratore, rientra nella parte più viva e meno accetta e fortunata del nostro romanzo della fine Ottocento. E in questi due tomi, oltre l'inedito *Anime del Purgatorio*, altre sezioni arricchiscono un'ideale silloge della sua migliore ispirazione o concorrono alla storia di questa: soprattutto i racconti (indicheremo *Un condannato a morte*, *Carletto in collegio*, *Don Egidio chiamato «ad audiendum verbum»*), gli scritti su Milano, e le lettere. Tutte le sezioni sono introdotte da rapide pur esaurienti avvertenze del curatore, che dà notizia, nella premessa che apre il primo dei due tomi, del materiale raccolto.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Il Ruzzante di Emilio Lovarini

Tra le scoperte critiche degli ultimi anni quella del teatro del Ruzzante è certo tra le più importanti e fortunate: nuove edizioni, studi e interpretazioni sceniche hanno infatti contribuito a riproporre all'attenzione, non soltanto degli specialisti, il nostro maggiore autore di teatro del Cinquecento. Ma a questo risveglio di interessi per l'opera ruzzantina non si sarebbe probabilmente pervenuti se non ci fosse stata, per anni, l'opera assidua, paziente e oscura, di Emilio Lovarini, a cui dobbiamo le indagini biografiche, le ricerche erudite e le ricostruzioni filologiche più serie e fondate sull'argomento. Un'opera, quella del Lovarini, che è durata oltre mezzo secolo e che s'è svolta in passato nella ristrettissima cerchia dei «competenti», quando il Ruzzante apparteneva ancora, nell'opinione corrente, alla schiera degli scrittori di scarso peso, rozza-mente dialettali. C'è voluta tutta la tenacia di uno studioso probo e disinteressato, oltre che preparatissimo, come fu appunto Emilio Lovarini, per sacrificare alla causa del Ruzzante, in particolare, e della letteratura pavana, in generale, il più e il meglio della propria esistenza. Ed è suo grande merito perciò se oggi il Ruzzante è reso leggibile, almeno in parte, in testi attendibili e se la sua figura di scrittore è stata reintegrata nella misura culturale che gli compete, se la storia del teatro italiano s'è arricchita di una delle esperienze drammatiche più vive e originali (si vedano, tra l'altro, le recenti pagine critiche di Mario Baratto in *Tre studi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964).

Tutti gli studi del Lovarini, sul Ruzzante e sulla letteratura pavana, sono oggi raccolti, a dieci anni dalla morte dell'autore, in un volume pubblicato a cura di Gianfranco Folena (*Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Padova, editrice Antenor, 1965). Rivedono così la luce pagine rarissime, apparse nell'ultimo scorcio del secolo scorso e poi nella prima metà del Novecento in atti accademici, riviste e giornali: a partire dal primo scritto del Lovarini, sulle canzoni popolari in Ruz-

zante, che è del 1888, per giungere sino al saggio fondamentale *Per l'edizione critica del Ruzzante*, che è del 1953 e che costituisce l'ultimo contributo ruzzantino del Lovarini prima della morte, avvenuta nel 1955. Questo saggio era ancora inedito, ed era destinato a figurare come prefazione ad una raccolta di tutte le opere del Ruzzante promossa dall'editore Einaudi e non avviata più a vedere la luce. Qui sono state messe a frutto tutte le ricerche storiche e filologiche precedenti, sì che ne risulta uno studio organico e pressoché definitivo sulla tradizione manoscritta e a stampa delle opere del Ruzzante ed una esposizione rigorosa delle norme da adottare per la riproduzione più attendibile, dal punto di vista linguistico, del teatro ruzzantino, non essendoci pervenuto alcun autografo del Ruzzante. Tra i due estremi del 1888 e del 1953, si raggruppano poi gli altri studi ruzzantini del Lovarini, pubblicati in epoche diverse, che il Folena ha ora riprodotto con le correzioni e integrazioni lasciate scritte di suo pugno dall'autore sugli originali. Il lettore ritroverà così i fondamentali studi sui parenti e la vita di Ruzzante, un saggio intorno al modo di tradurre Ruzzante e brevi premesse alle traduzioni ruzzantine, un essenziale quanto efficace profilo dello scrittore veneto e altri saggi ancora. A questi studi sul Ruzzante sono da aggiungere poi diversi contributi su Galileo e sulla letteratura pavana che fanno da degno sfondo storico e culturale alla esperienza ruzzantina.

Gianfranco Folena ha corredato il volume di una completa bibliografia ragionata degli scritti del Lovarini; e vi ha premesso un ritratto umano e critico del Lovarini stesso in cui le doti di finezza s'accoppiano felicemente a quelle del rigore storico nel tracciare le linee della cultura italiana, tra Padova e Bologna, alla fine del secolo scorso e agli inizi del nostro. A caratterizzare poi il temperamento e la natura interiore del Lovarini, Folena ha inserito nel suo scritto i giudizi illuminanti di alcuni uomini di lettere che furono scolari del Lovarini nei Licei di Bologna: Goffredo Bellonci, Riccardo Bacchelli e Giuseppe Raimondi. Piace che letterati di grido, come i sunnominati, abbiano reso omaggio affettuoso ad un uomo

tanto schivo e discreto, modesto e appartato, come fu, per tutta la vita, Emilio Lovarini, il nostro maggiore conoscitore della letteratura pavana e del teatro veneto del Cinquecento.

Ritorno di Matilde Serao

Tanto ammirata, letta e tradotta in vita, Matilde Serao è stata poi quasi del tutto dimenticata dopo la morte, e alla fine relegata tra i ricordi sempre più sbiaditi dell'Italia provinciale ottocentesca. Eppure non sono mancati i tentativi di alcuni critici, anche di grande prestigio, di ripresentarla al pubblico e di delinearne con cordiale simpatia la personalità umana e le qualità di scrittrice: da Benedetto Croce a Luigi Russo, da Attilio Momigliano a Pietro Pancrazi. Ma neppure queste lodevoli iniziative hanno sortito effetti sensibili, pur essendosi accompagnate anche a ristampe intelligenti e stimolanti, come quella di Alberto Consiglio, che nel 1934 curò per Treves una scelta delle più belle pagine della Serao, e soprattutto come quella di Pancrazi, che nel 1944 ne ristampò per Garzanti le migliori opere in due grossi volumi passati quasi inosservati.

È dunque proprio destinata irreparabilmente all'oblio l'opera della Serao? È dunque la sua figura di scrittrice e di giornalista destinata al museo delle anticaglie? Potremo forse rispondere a queste domande dopo che il pubblico italiano avrà affrontato la lettura dell'ampia biografia che Anna Banti ha dedicato, proprio quest'anno, alla Serao, e che è uscita nella collana « La vita sociale della nuova Italia », diretta da Nino Valeri per l'editrice UTET di Torino (*Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965). Le reazioni infatti a questo estremo tentativo di riproporre, pur con tutte le cautele del caso, la Serao all'attenzione dei lettori moderni, consacreranno in modo probabilmente definitivo la sorte « ufficiale » di questa nostra autrice. Perché la Serao non poteva trovare interprete più intelligente e generosa, più agguerrita e sottile di Anna Banti, la quale già alcuni anni or sono aveva pubblicato un volume di novelle e di brani di romanzo della Serao e vi aveva premesso un saggio di rara acutezza critica (M. SERAO: *L'occhio*

di Napoli, Milano, Garzanti, 1962). Ora il disegno di quel saggio si è allargato, si è arricchito di dati di vita e di costume, si è insomma trasformato in un ritratto completo che è, oltre tutto, una ricostruzione felicissima degli ambienti giornalistici e culturali dell'Italia di fine Ottocento e del primo Novecento, e particolarmente di Napoli e di Roma. Non basta: il libro della Banti è anche un quadro rigoroso della nostra situazione letteraria tra verismo regionale e naturalismo europeo, tra realismo ottocentesco ed estetismo misticheggiante o psicologismo decadente: tra Verga, Capuana e De Roberto, da un lato, e Fogazzaro e D'Annunzio, dall'altro; tra Balzac e Zola, per un verso, e Bourget, per un altro. Su questo sfondo, rievocato con taglio sicuro e con esatta prospettiva storica, la Banti ha tracciato la vita esterna ed interna della Serao con mano ben ferma, ma non pregiudizialmente impietosa. Questo atteggiamento le ha consentito di identificare gli aspetti positivi della Serao scrittrice e quelli negativi della Serao giornalista. E a proposito della scrittrice, la Banti ha distinto poi, con penna in questo caso giustamente intransigente, le molte pagine caduche, e cioè quelle dei romanzi ambiziosi della maturità e dell'ultimo periodo, intrise di confuso spiritualismo, dalle pagine migliori e veramente di talento, rivelatrici di una sicura vocazione artistica, le pagine cioè dei racconti giovanili, di alcune belle novelle e di qualche romanzo del periodo romano. In queste pagine, tuttora leggibili, lo stile è concretamente asciutto, senza indulgenze pittoresche o melodrammatiche, anzi governato da un sottile, quasi inavvertito, umore ironico.

Il libro della Banti, certamente prezioso per gli studiosi della nostra narrativa ottocentesca, aspira dunque a rilanciare la Serao anche presso il grande pubblico dei lettori. Ci riuscirà? Ha tutti i numeri per ottenere il proprio scopo, ma soltanto il futuro potrà pienamente risolvere il quesito.

Nuovi libri del « Mulino »

Il gruppo « bolognese » dei giovani studiosi del « Mulino », accanto alla rivista che dà il nome al gruppo stesso, ha organizzato anche un'attività

editoriale che si è venuta facendo sempre più intensa e sempre meglio orientata. Oltre ai libri di storia, filosofia e sociologia, sono così venuti uscendo, con frequenza sempre maggiore, anche libri di estetica, critica letteraria, stilistica e linguistica. Nella collezione « Saggi », dopo il volume di Eliseo Vivas *Creazione e scoperta*, uscito nel 1958 e contenente pagine di estetica, metodologia critica e saggistica letteraria, sono infatti seguiti, a intervalli relativamente brevi, libri di Renato Poggioli (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962), Ernest Robert Curtius (*Studi di letteratura europea*, 1963), Felix Gilbert (*Machiavelli e il suo tempo*, 1964) e Renato Barilli (*Per un'estetica mondana*, 1964); mentre nella « Collezione di testi e studi », dopo l'ormai celebre opera di René Wellek e Austin Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, edita nel 1956, hanno veduto la luce anche la *Storia della critica moderna* dello stesso Wellek, di cui sono stati per ora pubblicati i primi due volumi, tra il 1958 e il 1961, e la ristampa dello studio di Carlo Calcaterra *Il Parnaso in rivolta*, presentata nel 1961 da Ezio Raimondi.

Ma l'iniziativa più importante del « Mulino », in questo campo, è la recentissima collana di « Linguistica e critica letteraria » che ha avuto inizio quest'anno come nuova sezione della « Collana di testi e studi » e nella quale sono già apparsi tre volumi, tutti di prim'ordine. Ha infatti inaugurato questa collana, tecnicamente specializzata, il fondamentale scritto del linguista André Martinet *La considerazione funzionale del linguaggio*, introdotto dal nostro Luigi Heilmann e in cui sono lucidamente esposti i principi fondamentali e cen-

trali della dottrina strutturalistica del Martinet. Ha fatto seguito, subito appresso, l'edizione italiana della classica opera di Dámaso Alonso *Poesia española*, il cui titolo primario è stato sostituito, in questa occasione, dalla traduzione del sottotitolo originale: *Saggio di metodi e limiti stilistici*. Ha tradotto e illustrato le pagine dell'Alonso il giovane Giorgio Carboni Baiardi, il quale ha aggiunto in appendice il saggio *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo* che non figura nell'edizione spagnola e che interessa particolarmente noi italiani. Il terzo volume, infine, della collana è costituito dalla ristampa del libro di René Wellek e Austin Warren, già pubblicato dal « Mulino » nel 1956 ed ora ripresentato, sempre nella traduzione di Pier Luigi Contessi, con il titolo accorciato (*Teoria della letteratura*) e senza la lunga prefazione che lo stesso Contessi aveva scritto a suo tempo e che oggi sarebbe apparsa alquanto anacronistica. L'attuale ristampa è fondata sull'ultima edizione americana e quindi vi è stato soppresso il ventesimo capitolo, sull'insegnamento della letteratura nelle scuole di perfezionamento, mentre vi è stata largamente integrata e aggiornata la già ricca e molto utile bibliografia finale.

Tre volumi in pochi mesi attestano un ritmo piuttosto vivace per una collana che è tutt'altro che genericamente divulgativa e che anzi ha ambizioni seriamente scientifiche. Inoltre appare senz'altro stimolante e ricco di promesse anche il prospetto delle pubblicazioni future: dalla *Struttura del linguaggio* dello Snell alla *Semantica* dello Ullmann, da *L'armonia del mondo* dello Spitzer agli *Elementi di retorica letteraria* del Latisberg.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Ponge e la funzione del linguaggio

È uscito da pochi mesi in Francia uno straordinario giornale critico a direzione unica, cioè il libro *Pour un Malherbe* di Francis Ponge, nelle edizioni Gallimard: il quale raccoglie le rifles-

sioni *en vrac* sul poeta di Caen, che ha poi viaggiato, o meglio, come dice Ponge, si è *abituato*, in Provenza. Ponge all'opposto, uno dei più alti personaggi della poesia francese di questo secolo, nato a Montpellier e vissuto, dopo Nîmes e Avignone, nella sua prima gioventù a Caen, cioè *abi-*

tuatosi a sua volta in Normandia, pare ritrovare in Malherbe il suo complemento umano e poetico. E il libro nasce da una curiosa, felice ossessione: lo scrittore, ancor giovinetto, andando da piazza della Repubblica, dove abitava, al Licco, passava tutti i giorni davanti alla casa che ha sulla facciata « in belle grandi lettere ben leggibili » questa iscrizione: « Ici nâquit Malherbe en 1555 ». Da questa giovanile frequentazione visiva, con gli anni è maturata la valutazione altissima che Ponge ha concepito per questo riformatore della poesia francese tra Cinque e Seicento, volgendola dall'incipiente barocco, attraverso un « langage absolu », una « raison absurde », verso una classicità in cui risuona, « musique en forme d'orgue », come « dans le vide »: « Ce qui résonne par sa seule forme ». Perché questa « raison » finisce per essere « réson »: risuona come la corda appena tócca della lira, esprimendo la sua interna costituzione, la sua tensione accordata, in uno « style concerté »; esprimendo insomma quel « tremblement de certitude » di cui parlava Paulhan a proposito dei *Proèmes* pongiani.

Ponge cita la formula che ha trovato nella lettera di un amico (Henri Maldiney), facendola propria: « Le Classicisme n'est que la corde la plus tendue du baroque », per concludere: « Tout s'établit, à partir de là, au seul niveau qui me convienne: celui des valeurs qui transcendent l'histoire des civilisations elles-mêmes, et toutes formes d'art ». Dove tra l'altro è asserita la priorità di questo intimo fare implicito all'opera di Ponge: un'opera che si fa, non in rapporto a regole stabilite, come il *work in progress* joyciano, che in definitiva ammette dietro di sé, anche se per metterlo in crisi, il romanzo tradizionale; ma un'opera che stabilisce le regole, volta a volta, prima dei fatti che esse dovrebbero regolare. Anzi i fatti non sono altro che questa ricerca della regola: un fatto vale in quanto ha come finalità il proprio regolamento; né vale più in quanto l'abbia ormai stabilito; allora viene restituito al mutismo del mondo. Un classicismo dunque, questo di Ponge, raggiunto per tensione suprema, alla ricerca di tutte le armoniche, ciò che esclude un accavallarsi di moventi, sorvegliati dalla ragione,

ovverosia ognuno con la propria ragione addosso, col proprio *réson*. « Le jeune arbre: " Parle, parle contre le vent / Auteur d'un fort résonnement " ». Ciò ammette altresì un susseguirsi, e un accavallarsi, concertato, di armoniche, di elementi mossi. E un raggiungere tutto a partire da qualcosa, da un qualcosa implicito nel « concert de vocables »; non un raggiungere qualcosa a partire da tutto. L'uomo questo tutto, in astratto, non lo possiede. Come potrebbe farne il punto di partenza, come potrebbe darvisi la spinta, una spinta tra l'altro che non avrebbe quel punto d'appoggio che anche Archimede non cercava nel tutto, ma in qualcosa fuori del sistema? Il tutto è sempre un « sistema » rispetto a qualcosa. Il romanticismo, come si comprende, è ben dietro le spalle di questo scrittore e, più, di questo ipotizzato classicismo. Un classicismo non più metaforico, alla Valéry, conclusivo e incorporeo; bensì un classicismo naturale, iniziale e sorpreso, che ha come punto di partenza un nuovo *De rerum natura*.

« En gros », afferma Ponge il 26 maggio 1955, quanto gli è apparso chiaro della poesia di Malherbe si può così scorciare: « La profusion, la génialité des métaphores remplacées par valeur verbales pures (syllabes tonales, éléments du concert des vocables). — Figures rhétoriques remplacées par valeurs purement verbales (sonores et visuelles) à l'intérieur des mots d'une seule figure. — Il choisit une métaphore et s'y tient, mais le travail verbal (musicien et coloriste des syllabes) est tel, que cette corde sensible REND, en harmoniques, toutes les variétés possibles de métaphores, qu'il supprime. — Une seule corde, mais résonnant au maximum, donnant toutes les harmoniques ». Potremmo dunque parlare di armoniche che tendono la metafora fino ai suoi limiti reali, raggiunti dall'interno, dandole una chiarezza, una lucidità che la semplicità del sistema unimetaforico non turba per onde successive di figure, ma anzi accerta per onde progredienti di suono. Il « concert des vocables », dei « sons significatifs », dimostra come la mano è solerte sulla corda sollecitata: indica questo ritorno della mano e questo contemporaneo allontanarsi del suono, questo suo perdersi per chiarezza significativa. La pa-

rola malherbiana è una *Parola-clarté*, una parola che confina col silenzio fino a perdersi come luce, per intima tensione significativa, per trasparenza tra suono e azione. Sì, Ponge ha ragione di ricordare Racine a proposito della malherbiana *Lettre à Racan* del 1625 che contiene il *Fragment sur la Marquise de Rambouillet*: lo ricorda, Malherbe, dove la parola si confonde coi sentimenti significanti. Aggiunge il poeta a Racan: «Si vous en goûtez la rime, goûtez-en encore mieux la raison». Esiste un parlato malherbiano che confina tutto, come linguaggio unidirezionale al colmo di sé, coi sentimenti significanti coi quali si confonde, nei quali esaurisce, come un fiume nel mare, la sua sempre più tesa chiarezza, il suo fluire verbale. Qui, dove Racine raggiunge e delimita la ragione del tragico, cioè l'azione che lo sottende e con cui s'intrattiene, con cui ragiona (è la sua *Raison à plus tragique*, che è anche *à plus calme, prix*), Ponge ritrova «le Monde Muet»: «Jubilation de la note fondamentale dans la variété et l'audace de ses harmoniques (Pour cela, il faut qu'elle soit très tendue et vibre très fort). "Une parole est née dans le Monde Muet"».

L'occasione di un volume di studi su *Le Pré-classicisme français*, promosso a cura dei «Cahiers du Sud» da Jean Tortel e uscito effettivamente nel 1952, aveva spinto Ponge nel 1951 a partecipare con uno scritto appunto su Malherbe. Il giornale critico comincia allora il 21 giugno 1951 e termina, attraverso varie riprese successive, il 24 luglio 1957, inglobando naturalmente e lo scritto per i «Cahiers», cioè il *Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi*, e un successivo *Malherbe - Radio U.S.*, perché richiestogli per essere trasmesso dalla Radio americana nel 1953. Questa la storia esterna del libro, del *dossier* malherbiano che il nostro amico ha arricchito anno per anno, seguendo il corso dei propri pensieri, e che solo in questo felice anno di grazia ha potuto vedere la luce. Vi è infuso un feroce spirito *pamphlétaire* contro la svalutazione che è stata fatta nei secoli della poesia di Malherbe e che culmina nel giudizio di quei «misérables esprits universitaires

de la fin du XIX^e siècle» che rispondono ai nomi di Brunetière e di Faguet.

Francis Ponge è una delle persone prime della poesia francese del Novecento, e qualcuno dei nostri lettori avrà ascoltato, qualche tempo fa, un'intervista concessa alla Radio italiana durante il suo ultimo viaggio italiano dallo scrittore, o almeno avrà potuto leggerla sul numero 29 della rivista «L'approdo»: un viaggio, come mi ha scritto il poeta, «de plus en plus tempétueux au fur et à mesure que nous descendions en latitude! Nous avons été bloqués par la neige aux environs de l'ancienne Elée (plus précisément à Vallo della Lucania) et nous avons aperçu les villes et les paysages de la Sicile derrière des rideaux de pluie...». Dall'umida e solare Francia disceso nella secca e solare Italia Ponge mi esprime questa poetica meraviglia, questa disillusione; Ponge che ha scritto, frugando della Francité i più ombrosi, intimi recessi, ne *Le galet* (e il brano è riportato nel libro su Malherbe): «Dans les rides de l'expérience, la naïveté s'approche et s'installe. Les roses s'assoient sur leurs genoux gris et elles font contre eux leur naïve diatribe. (*Leurs, eux*, il s'agit de gros rochers épars dans les bois). — Eux les admirent. Eux, dont jadis la grêle désastreuses éclaircit les forêts — et dont la durée est éternelle dans la stupeur et la résignation. — Ils rient de voir autour d'eux suscitées et condamnées tant de générations de fleurs... etc.». Tutto ciò mi ricorda, né so bene perché, un mio sottobosco a Chantilly, acceso d'una fioritura improvvisa di *pâquerettes*, in un mio favoloso 1951. Ma il nostro amico conosceva già l'Italia se già nel maggio del 1950, con l'aiuto dell'*équipe* di «Paragone», e soprattutto di Anna Banti e di Roberto Longhi, io riuscivo a farlo venire a parlare a Firenze, a palazzo Strozzi, dopo che nel primo numero letterario di quella rivista, appunto del febbraio 1950, mi ero occupato per la prima volta dell'opera di questo scrittore allora sconosciuto in Italia. Devo dire anzi che attendo da lui, ancora, un *Proème*, che allora aveva concepito di scrivere, qui nei dintorni di Firenze, vedendo ondeggiare i cipressi sulle nostre colline: attendo *Le cyprès* da lui promesso a questo cielo minerale che

sovrasta la Toscana, che il cipresso par così compatto quasi lo voglia, e sia l'unico a poterlo, come una spada, scalfire. Non così in Provenza dove, nel cielo più morbido, il cipresso è carezzoso come un flabello; nemmeno così lo vidi nell'Argolide, dove il cipresso, più chiaro e salino, proprio in riva al mare, è il fodero di quella spada che il mito argivo ha brandito ma anche sepolto sotto terra: il cipresso argolico è svuotato della sua cupa anima vendicatrice, che pare rappresa alla terra tutt'intorno a lui, e non è la sua ombra: la terra, intorno al cipresso argolico, scotta. Così brunito e lampeggiante è solo in Toscana, e lascia in cielo, quando il vento lo agita, tutto d'un pezzo, segni, scalfitture, il tremito fermo d'una vendetta ancora probabile. Così ricordo i nostri colloqui al Giardino dei Semplici, ch'era stato un cimitero di guerra durante la battaglia di Firenze del 1944 e che allora, restituito alle sue piante rare e alle molli ombre, odorava disperatamente di primavera dalle fosse vuotate e ricolme di terra recente. Poi a Parigi l'anno dopo ebbi modo di vedere Ponge a casa sua, in rue Lhomond, nel Ve arrondissement: ebbi modo di veder ancora nuotare sulla parete di fondo del suo studio il grande pesce che vi aveva lasciato, dipinto, Dubuffet, poiché quella era stata la casa-atelier di Dubuffet, e Dubuffet l'aveva lasciata a Ponge, compresa la preda marina. Quel pesce ha servito, nuotando poi, trasferito, su altra e più ricca parete, al mio amico Ponge per poter integrare il suo acquisto del Mas des Vergers in Provenza, dove ora lo scrittore può passare speculando la parte più felice dell'anno. Rivedo i fumi della Parigi industriale dalla Villette, li risento, lontani, nelle narici, accanto a lui; rivedo il disegno di Seurat di sua proprietà, denso come uno di quei fumi che si fosse turbato sulla carta: una fuliggine *noirâtre*, ma già una figura.

« Il s'agit moins pour nous de poésie que de Parole (prosaïsme résolu, mais d'une telle rigueur qu'en naît une nouvelle forme de poésie, l'oraculaire, l'art de la formulation): questa è la sua « pratique du langage ». E poco prima aveva detto: « Si Poésie est moins que Parole. Parole *juste au*

maximum paraît folle, ambiguë, autoritaire. C'est le Verbe comme tel, c'est l'Oracle. Voilà justement ce que rejoint la plus haute Poésie ». Egli rispondeva a un dubbio di Arland sulla « raison » come « mot d'ordre » nella « discipline » instaurata da Malherbe, in quanto resta da decidere, secondo Arland, « si cette raison, dans sa *folle rigueur*, ne rejoint pas la fantaisie la plus arbitraire, ne parvient pas à la plus étrange création; si l'on ne peut y voir enfin l'un des modes, et le plus imprévu, de la poésie ». Ponge recalcitra: « Pourquoi si imprévu? ». In effetti una poesia che non sia in stato di previsione è per Ponge totalmente inutile: non è il proprio di Ponge la visione, ma la previsione. La poesia oracolare, s'è visto, non è altro che l'arte della formulazione. Ciò significa che i semi del futuro, quell'implicito stato di attività (« Dire signifiant faire. — Et donc signifiant être »), non sono che al livello del linguaggio nel suo farsi, rimangono cioè inclusi, perché possano svilupparsi, all'interno dell'oggetto che intendono significare, e che si trasforma, per questo suo orgasmo, in « objet »: donde i significati debordano per quello stato dionisiaco dato loro da una « parfaite fureur ». Ecco il punto di questa rivoluzione poetica: la « signification » è data « par surcroît »; cioè la significazione nasce dallo stato oggettivo del linguaggio inteso come luogo dei segni, ma appunto « par surcroît ».

Ho spiegato altrove (in « Paragone » 188, ottobre 1965) come questo « surcroît » del significato riporti dialetticamente il linguaggio al mutismo del mondo da cui è condizionato, cioè come il processo linguaggio-oggetto si compia a rendere circolare e saldare il processo iniziale oggetto-linguaggio, che vuol dire il processo mutismo-parola, né qui mi par utile ripetermi. Piuttosto è utile richiamarci al perché della valutazione pongiana del poeta di Caen: « Malherbe nous est beaucoup plus justement compréhensible depuis (par exemple) Lautréamont, Mallarmé, Raymond Roussel, Marcel Duchamp. — Parce que c'est une littérature sans illusions. — Une activité décidée et prise de haut, pour des raisons éthiques fort précises, et peut-être en désespoir de toute illusion éthique, philosophique ou reli-

gieuse». È che egli ha insegnato il «*goût de tirer le maximum du rien*», che significa ridurre totalmente a linguaggio la suprema occasionalità della vita. Accanto a questo «*rien*» nasce bene la Parola oracolare, come su certe aride muraglie fioriscono i fiori più vertiginosi. All'infinito indicibile di quello che sarà «*le pari*» pascaliano: «*infini-rien*», Malherbe oppone la dicibilità finita, cioè controllata dalla ragione, di quel «*rien*» infinito. È la mano che si accosta ogni volta alla corda della lira. «*Rien à dire égale Tout à dire*», sostiene Ponge, e aggiungiamo quest'altre sue parole: «*Dire ce que l'on fait*», per arrivare al linguaggio come funzione. Malherbe su questo campo eroicamente, su questa provocazione calmata in se stessa, su questa perfetta ordinabilità, per contraddizione, del reale, cioè del disordine del mondo, attraverso la parola. Ma allora anche la Parola oracolare è tale semplicemente perché essa annuncia, nel «*surcroît*» dei propri significati, e attraverso la frizione necessaria dell'insignificanza attraverso cui essa passa (la parola come un vento tra le piante), l'esistenza di un'oggettività dell'esistente che si dà come tale proprio al momento di mettere in pericolo la significabilità del linguaggio umano. Il quale dunque, ancora una volta (poiché, se pongianamente «*Rien à dire égale Tout à dire*», anche, lautréamontianamente «*Tout à dire égale Rien à dire*»), si risolve nella più sublime delle funzioni: la funzione ultima, riassuntiva delle stesse singole funzioni, anzi della funzionabilità del reale. Il linguaggio non è altro che l'esemplarità stessa dell'agire universale, il suo passaggio nella coscienza; per cui vi si rispecchia, e proprio mentre la parola lo contraddice, il mutismo del mondo, e vi acquista senso. Il mutismo dunque vi trapassa, contraddetto e polarizzato, per affermarsi come tale, necessariamente, alla fine del processo: *objet* per plenitudine di *objeu*. «*Qu'est-ce que cela? C'est la qualité différentielle (le résonnement des choses adverses...)*».

«*Qu'est-ce qu'une œuvre d'art? — C'est un nouveau Dieu: saltant, exaltant. — Dionysiaque autant qu'apollinien*». E conclude, Ponge, le sue note del 26 dicembre 1955: «*Un peu avant d'être*

parvenu à mes axiomes, j'en suis, voyant au-delà, à me dire qu'il me faudrait les présenter de façon joueuse». Gli assiomi, l'assiomaticità del reale, sono già il sigillo della possibilità di dire, aprono l'impossibilità. Perciò, «*un peu avant*», Ponge si propone questa «*façon joueuse*» di presentarli che è l'opera d'arte. L'artista vede al di là, ma si ferma prima di raggiungere la propria assiomaticità, l'assiomaticità, intendo, del proprio pensiero: ed ecco dove *l'art* vive come «*acte artistique*». «*L'acte artistique de Malherbe (acte, car il s'agit de faits et gestes) est l'un des plus importants de l'histoire universelle*». Se, infine, «*le goût le plus avancé nous ramène à Malherbe, comme à une littérature sans illusions*». Ci si può non illudere, se questo *lusus* ci trattiene dalla mera assiomaticità del proprio pensiero, mentre la fortifica. Una «*littérature sans illusions*» vuol ben dire non una letteratura dell'*absurde* o dell'*engagement*, bensì una letteratura di «*actes*».

Non per nulla durante il processo Ponge esalta la *force de frappe* della «*beauté objective*» in quanto appunto suscita, al contrario che nello «*style naturel* (où l'on trouve un homme)», nello «*style concerté*» la *beauté* «*de la rencontre*», insomma una possibilità dialettica, invece che l'attrazione del vortice. Ecco, «*contre Pascal et le style naturel*»: «*— La beauté objective; — Celle de la rencontre. La beauté adverse; — La beauté qui provoque les sentiments (plutôt qu'elle n'en est faite); — La beauté qu'on ne peut exprimer, la beauté non significative; — Celle qui est faite de mesures; — Et d'un fonctionnement non significatif d'un assemblage d'éléments abstraits*». In tal modo ecco anche preservato, nel processo, il «*fonctionnement non significatif*», una volta provocato l'«*assemblage d'éléments abstraits*» intesi come misure: dove cioè ancora si rivela quel *résonnement* della *raison* impegnata oggettivamente. L'astratto insomma qui è la funzione stessa del concreto, l'unità della funzione nella pluralità oggettiva dell'esistente. Infine è la possibilità che tra *fini* e *infini* non venga rotto il patto: una tale *raison* si assume la parte dialettica del *fini*, di fronte all'*infini* esistenziale del nostro secolo: che essa, mentre provoca, tiene anche a bada. Ed è infine proprio

di fronte a una tale « *beauté objective* », « *beauté adverse* », che le opere filosofiche, romanzesche, « poetiche » compiono un lavoro parallelo, praticamente demistificato dei sentimenti romanticamente provocatori: è un lavoro di scienza, una funzione in cui, e da cui, i sentimenti risultano misurati. Le armoniche sono « *divisions qualitatives de l'Unité* ». E « la Poésie est alors la science la plus parfaite, non la Mathématique, ni la Musique ».

In questa autonomia vitale restituita agli oggetti attraverso il *transfert* linguistico Ponge capovolge il processo di simbolizzazione del mondo che aveva raggiunto in Mallarmé il punto culminante e la propria *impasse*: il vicolo si era fatto cieco perché un'oggettività accecata dal mistero per accumulo non permetteva di vedere oltre. Attraverso il *réseau* linguistico l'oggetto ottiene una circolazione vitale che ne irroria ogni singola parte, restituendole una vitalità che, da locale, acquista la propria totalità nella funzione. L'oggetto cioè, una situazione oggettiva, non sono più gli analoghi di una situazione misteriosa e imperscrutabile. Anzi, la scrutabilità della funzione attraverso il suo farsi linguaggio permette di sostituire alla cecità del mistero la chiarezza d'uno sguardo più sorpreso che disincantato. Perché al mistero senza fine si contrappone l'infinita dicibilità — che significa l'infinita agibilità — dell'esistente; e sia pure che esso provochi, per contatto, il mutismo totale del mondo; ma è in questa provocazione umana anche implicita la vocazione dell'organico a farsi inorganico, del

mondo ritratto in se stesso a esprimersi, sopra i significati, in linguaggio, in quel linguaggio poetico che urla « *dans la stratosphère au-dessus des significations* ». I significati allora sono come il ribollito di schiuma che prelude all'emersione della constatata oggettività dell'universo. I significati sono i sintomi, e i garanti, di questa esistenza oggettiva. Vogliamo dire: la stimolazione, al di là dei significati, della stessa materia insignificata, cioè della stessa esistenza oggettiva? In definitiva questo « *surcroît* » della significazione è l'assicurazione che l'uomo, sospeso *a divinis*, può avere che il proprio *jeu* umano (dall'*objet* all'*objet*: quando l'*objet* rassomiglia a un *objet* posto in mano agli Dei; se il riso degli Dei è necessario alla serietà dell'opera umana) è immesso nella funzione con caratteri di assoluta necessità: insomma che la propria soggettività *ad infinitum* non fa che equilibrare, ma allo stesso tempo consistere, l'oggettività infinitiva del mondo, quella che Ponge chiama continuamente la condizione del mondo muto.

È la funzione dunque, il divenire oggetto in funzione, che permette questa totale desimbolizzazione: l'accumulo di mistero che negli oggetti, come una feccia compressa, il mondo non sorvegliato nella sua azione aveva depositato, ecco che un po' per volta si scioglie in forma di partecipazione che da interoggettiva si fa attraverso la partecipazione linguistica intersoggettiva. Cioè il filo necessario delle cose comunica, trasmette; dico: comunica, trasmette nei due sensi.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Shakespeare e la critica

Per finire il nostro discorso sul centenario di Shakespeare in Italia osserveremo che è stata perduta l'occasione di un libro complessivo italiano sul massimo poeta inglese, di un libro che segnasse il contributo della nostra filologia e della

nostra critica, e nello stesso tempo aggiornasse la nostra cultura. Siamo rimasti fermi allo *Shakespeare* di Piero Rebora pubblicato da Mondadori nel 1947, e al fondamentale, ma non certo recente, saggio del Croce che apparve sulla *Critica* nel 1919. Il saggio del Croce, com'è noto, fu poi variamente ristampato, ma non mi risulta che né di

questo, né del libro del Rebora, si siano fatte edizioni speciali per il centenario. Sarei contento di sbagliarmi.

Sono stati tradotti però libri e saggi notevoli. Il contributo più ampio, anche se apparso per ultimo, è l'antologia critica curata da Gabriele Baldini per il Saggiatore, *La Fortuna di Shakespeare*, che nei suoi due ampi volumi scende dalle testimonianze contemporanee al saggio, del '59, di W. H. Auden; gli altri due contributi sono l'*Introduzione a Shakespeare* di Derek Traversi, pubblicato da Bompiani a cura di Nemi D'Agostino, e *Shakespeare nostro contemporaneo* di Jan Kott, curato da Mario Praz per Feltrinelli.

Il libro del Traversi non è più giovanissimo, è del 1938, eppure è stata ottima cosa il tradurlo; e ci vorremmo congratulare con il D'Agostino per averlo prescelto ed averne rivisto la traduzione, se non fossimo trattenuti da certe sue parole di dissenso inusitate in una prefazione: è sì vero che il libro del Traversi si riallaccia ancora alla tradizione idealista, e che insiste quindi sull'universalità dell'artista piuttosto che sulla sua storicità; ma in questa caratteristica sta per noi l'individualità piuttosto che il limite del lavoro. La grande opera d'arte, crediamo, è contemporaneamente fuori e dentro il suo tempo: dentro il suo tempo come qualsiasi altra cosa, fuori del suo tempo in quanto capace di vivere in noi, suoi discendenti, come nostra contemporanea. La novità del Traversi sta nel non perdersi in illazioni psicologiche (o psicoanalitiche), ma nel seguire invece unitariamente lo sviluppo stilistico e l'approfondirsi e l'ampliarsi della coscienza morale dello Shakespeare; sì che il libro ci offre un ritratto valido in tutto e per tutto. Ma non che con questo si voglia affermare che « ritratto » e « persona » sono la stessa cosa.

Alla tradizione marxista si potrebbe invece ricollegare il libro di Jan Kott, almeno in un certo senso. Per il Kott, infatti, la forza di Shakespeare sta innanzi tutto nell'aver « porto lo specchio » non tanto alla natura umana (come vorrebbero Amleto e la critica romantica), quanto al proprio tempo, alla propria nazione. È legittimo quindi che il Kott ora si chieda quale immagine Shake-

speare veda in questo specchio (nel suo specchio, diremmo noi); e l'immagine, per il Kott, è l'immagine di una società in crisi, in crisi come la nostra, donde il titolo dato alla versione italiana, *Shakespeare nostro contemporaneo* (il titolo polacco era solo « Saggio su Shakespeare »). In altra sede ci piacerebbe discutere queste premesse: per noi la crisi non era tanto nell'epoca quanto nel poeta, non era tanto di natura storica quanto di natura morale; ma questo sarebbe un lungo discorso più filologico che illuminante. Illuminante, invece, la prefazione del Praz, la quale prima critica acutamente la posizione crociana sia per aver troppo dimenticato in pratica la pur affermata storicità dello Shakespeare, sia per aver ignorato del tutto la presenza del lettore nella lettura dell'opera d'arte. È evidente che per il Praz la *concordia* della crociana *discordia concors* non è che una generosa illusione: l'unica realtà è la *discordia*, ed essa non è che la storia, cioè la vita, la quale muta ogni giorno i nostri occhi, sì che il nostro ritratto di Shakespeare muta ogni giorno. Prosegue quindi il Praz con una rapida storia (non cronologia) della critica scespiriana, che dimostra il suo assunto, e con quello anche l'apparente anacronismo di certe collocazioni del Kott (per esempio i riferimenti a Beckett nella lettura del *Re Lear*). In realtà, ci verrebbe fatto di concludere, siamo noi ad essere in crisi: Kott, Praz, e chi scrive.

Ritorniamo ora all'antologia del Baldini. La scelta, come dice l'antologista, è « una » scelta, cioè una fra le tante possibili: oggettivamente (diciamo noi) è una buona scelta, capace di illustrare proprio il mutamento di sensibilità e di giudizio, e quindi la vitalità e la vita dell'opera di Shakespeare. È ovvio però (almeno per Praz e per noi) che sia nella storia della critica, che qui precede la scelta, come nella scelta stessa, si affermi la personalità del Baldini, con i suoi gusti per la curiosità erudita, per la raffinatezza letteraria, ed anche per il paradosso. Che le sottili malignità di Ben Jonson e le impressioni del Pepys qui riportate sian proprio critica non direi, che sian divertenti sì, ed anche che sian documento. E non avrei detto tanto perentoriamente « che i migliori critici — o, per dir la cosa in

modo più schietto, i migliori lettori — sono i poeti: ...e non già in quanto critici, ma proprio in quanto poeti». Al Baldini è già stato osservato che senza i filosofi certi poeti non avrebbero fatto di quella critica; aggiungerò che la differenza è proprio fra « critica » e « lettura »: che la lettura dei poeti sia la più attenta al testo nessuno potrebbe negarlo; si potrebbe invece assai facilmente negare che essi sappiano trarne conclusioni sistematiche o che non siano influenzati proprio

dai sistemi. Ma è bene evidente però che al Baldini l'illuminazione della lettura poetica interessa assai più del sistema, e più d'un lettore potrebbe esser d'accordo con lui.

Il Baldini conclude il suo panorama della fortuna di Shakespeare citando Giorgio Melchiori: « Shakespeare è la parola incarnata ». La frase è lapidaria ed è vera, ma potrebbe soggiungere Praz che ognuno vi legge la propria vita. In questa perenne possibilità di lettura è la vita di Shakespeare.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Milena, l'amata di Kafka

La figura di Milena Jesenska, una delle donne più profondamente amate da Kafka, era disegnata sinora soltanto dal folto gruppo delle lettere indirizzate dallo scrittore praghese, da alcune note di Max Brod, di Willy Haas, ripetute di solito uniformemente da tutti coloro che dal 1952, quando apparve la prima edizione di queste lettere preziose, si sono occupati di Kafka. Era una immagine sicura? Già più di dieci anni or sono (negli *Annali* della Facoltà di Lettere e di Magistero della Università di Cagliari, 1953) avevo fatto notare il valore anche umano di queste lettere. Oggi abbiamo a disposizione un libro intero su Milena, redatto da una sua compagna di prigionia, Margherita Buber-Neumann (*Kafkas Freundin Milena*, Gotthold Müller editore, Monaco 1963) che era stata prima in Siberia, nelle prigioni di Stalin, dopo che questi aveva fatto « sparire » in una delle famose « purghe » suo marito, un convinto comunista, che però non si era accorto che sotto Stalin non c'era da fare per un « compagno », anche se provato dalla lotta, anche se fuggiasco dalla sua patria che una cosa sola: obbedire.

L'immagine che viene fuori da questo libro, anche se è tirato un po' per le lunghe, è molto diversa da quella che un qualsiasi lettore dell'opera di Kafka si può fare, per lo meno è molto più precisa e umana di quel che non fosse prima.

Milena non era ebrea, ma apparteneva ad una buona famiglia ceca; suo padre che le sopravvisse, era un medico famoso, con caratteri di durezza che ci ricordano qualche volta il padre di Kafka. Questi venne conosciuto occasionalmente, quando Milena si preparava a fare la traduzione di alcuni suoi racconti, di cui aveva colto subito la originalità, diciamo anzi la genialità, nel 1920. Milena a quell'epoca era sposata a Ernst Polak; aveva compiuto questo passo contro il volere del padre e se ne era dovuta pentire: il marito la tradiva regolarmente con una quantità di donne, di ogni genere, arrivava sino al punto di mandarle a farsi pagare dalla moglie, il che, nel 1920, mi pare sia un bel record! Kafka era fidanzato, ma non aveva nessuna intenzione di sposarsi. La situazione dei due amanti era in certo senso simile: ambedue compromessi, almeno dal punto di vista sociale, ambedue desiderosi di trovare un affetto sincero e profondo, ambedue occupati nella vita letteraria, anche se a livello differente (Milena fu soprattutto una buona giornalista). Le circostanze portarono a un avvicinamento, addirittura a un amore, che nel caso di Kafka, avrebbe voluto dire uno sconvolgimento completo del suo mondo. Perché se c'era la possibilità di un amore profondo, sincero, tra due esseri, dove andava a finire la ineluttabilità della condanna umana, su cui Kafka aveva costruito si può dire, tutte le sue paurose novelle, i suoi spesso non facilmente accessibili (almeno a quel

tempo) romanzi? Lo scrittore si sentì, forse inconsciamente, posto dinanzi a questa alternativa: o crearsi un nuovo mondo, non più così tetro come quello in cui aveva imparato a muoversi sin dalla sua prima giovinezza, o rinunciare a questo amore. La sua vocazione di artista, come quella di profeta nel caso di Kirkegaard, fu più forte della sua condizione umana. E questo si può capire e sino a un certo punto anche giustificare. Ma questo non ci deve spingere a giudicare negativamente Milena, ad addossare a lei tutta la colpa della rottura. Credo anzi che uno degli scopi che Margherita Buber-Neumann si è prefissa col suo libro che ne continua un altro (*Als Gefangene bei Stalin und Hitler*, Monaco 1951) sia stato proprio quello di dimostrare che la rottura tra Kafka e Milena, divenuta negli anni passati nel campo di concentramento di Ravensbrück sua confidente, era forse fatale, ma non era dipesa dalla sua amica. In questo libro su Milena vengono messi in profondo rilievo passi scritti da lei a Max Brod (per cui v. il volume su *Kafka*, Milano 1956), che meriterebbero di essere meglio conosciuti in Italia.

Milena era una donna intelligente e umana. Dopo il breve intervallo con Kafka, si divise da suo marito, un altro ebreo, Ernst Polak, come s'è detto, ma il matrimonio con lui era praticamente già sciolto da tempo. Convisse qualche tempo con un tedesco, ma quando tornò a Praga il legame si sciolse e infine Milena si sposò con un architetto, Jaromir Krejcar, un ceco, non ebreo, da cui ebbe, quando già Kafka era morto, una figlia, rischiando di perdere la vita nel metterla al mondo. Le complicazioni del parto la resero quasi zoppa e morfinomane. Il marito, divenuto comunista aveva trascinato anche Milena nel partito e aveva ricevuto un invito ad andare a Mosca colla moglie e la figlia. All'ultimo momento Milena subodorò qualcosa e non volle venire. Dopo due anni di soggiorno in Russia e molti progetti disegnati, Jaromir, che aveva sempre riferito a Milena la sua delusione per il suo soggiorno in Russia, se ne tornò in patria. Ma non solo; una bella interprete di origine ebraica e lettone l'aveva segretamente sposato. Con lei era tornato a Praga; egli si fece subito dividere dalla prima moglie. Ambedue uscirono

nel 1936 dal Partito Comunista in occasione delle grandi «purghe» staliniane. Milena si trovò sola colla figlia Honza, che via via che cresceva venne sempre più immischiata nell'attività antitedesca della madre. Dopo l'annessione dei Sudeti, Milena assume in uno dei giornali cecchi socialdemocratici una parte di rilievo, tanto che, quando la Cecoslovacchia venne invasa dai tedeschi e il direttore arrestato, a lei venne affidato il compito della redazione, molto difficile, naturalmente, sotto gli occhi della censura. Ma Milena aveva imparato; di solito, i censori, specie militari, non sono molto esperti. Milena si era messa nel frattempo con un nobile fuoruscito tedesco, che riuscì a fuggire in tempo in maniera romanzesca, portandosi dietro un altro condannato. La sua casa divenne un rifugio per tutti i fuggiaschi, particolarmente per gli ebrei. E questa donna straordinaria mentre appariva redattrice di un giornale ceco ufficiale, regolarmente controllato dai tedeschi, collaborava a un giornale rivoluzionario, le cui copie venivano spesso diffuse dalla sua figlioletta, divenuta straordinariamente abile, nel nascondere ogni cosa e nell'adattarsi alla situazione dell'ambiente. Milena era anche lungimirante: la sua duplice attività antitedesca non poteva a lungo sfuggire alla polizia. Così ella aveva già stabilito che in caso di necessità la piccola Honza venisse affidata a una coppia di amici mezzo cecchi e mezzo ebrei. Nel 1939 Milena venne arrestata, interrogata ma non si riuscì a trovare altri capi di imputazione che di «parentela con ebrei», anche perché ella sapeva difendersi con dignità e intelligenza. Fu trattenuta, portata a Dresda in una cella umida e probabilmente lì contrasse quella affezione renale che doveva segnare la sua fine. Prosciolta, venne mandata al campo di concentramento di Ravensbrück, ove fece amicizia con Margherita Buber-Neumann, che era passata dalle carceri di Stalin a quelle di Hitler. Ma 5 anni di carcere non passano invano. Il libro di Margherita Buber-Neumann racconta quello che avvenne a Milena in questo tempo, sinché non giunse per lei la fine, pochi giorni prima della liberazione. Era giunto al campo un medico che era figlio di una inglese e che sentiva evidentemente una certa simpatia per Milena, sempre preoccupata di finire

in una camera a gas o con una iniezione mortale. Egli scoprì che aveva un pericoloso ascesso ad un rene. Fece una operazione che andò bene. Ma dopo circa sei mesi l'ascesso si ripeté all'altro rene e non ci fu più nulla da fare. Milena sperò sino all'ultimo, poi si rese conto della prossima fine. Nel frattempo il padre, ancora vivo, si era riconciliato con lei e aveva preso con sé la piccola Honza, grato dal profondo del cuore a quegli ebrei, che a loro rischio e pericolo, l'avevano salvata. Il 17 maggio 1944, dopo che il padre aveva fatto istituire appositamente un processo, che doveva portarla nuovamente in libertà, Milena muore circondata dalle amiche cécche del campo, da tutte quelle che ha potuto aiutare. E Margherita Buber-Neumann ha adempiuto quel che aveva promesso a Milena, che in un momento di confidenza le aveva detto: « So che almeno tu non mi dimenticherai. Con te posso continuare a vivere. Tu dirai all'umanità chi ero. Tu sarai il mio benevolo giudice » (pag. 313). È un libro abbastanza lungo quello che Margherita Buber-Neumann ha scritto, ma alla fine si sente che non lo si è letto invano.

La Milena, nota a noi dalle lettere di Kafka, ha preso un altro aspetto, più umano, più preciso. È la donna che ha ricevuto come congedo questa atroce lettera dallo scrittore praghese: « Non mi scrivere più e fa in modo che non ci incontriamo più; in silenzio esaudisci questa mia preghiera, soltanto questo mi potrà consentire di vivere ancora in qualche modo, ogni altro modo distruggerà la mia vita ». E sia Brod che la compagna del campo di concentramento di Ravensbrück non hanno potuto fare a meno di ricordare certe frasi che Milena scrisse a Brod, dopo questa lettera di Kafka: « Io voglio sapere se la colpa di tutto questo è mia o se è una conseguenza della sua propria natura. So fino all'ultimo nervo quel che sia la sua angoscia. Esisteva già prima di me, quando ancora non lo conoscevo. Ho conosciuto la sua angoscia ancor prima di conoscer lui. Nei quattro giorni in cui Frank fu con me, l'aveva perduta. Ne abbiamo riso insieme. So con certezza che nessun sanatorio riuscirà a guarirlo. Non guarirà mai, sinché sarà posseduto da questa an-

goscia ». Milena si fa dei rimproveri, dinanzi ad un essere così eccezionale come Kafka, ma mi pare che questo libro confermi una mia impressione che si è venuta sempre più rinsaldando in questi anni: Kafka non voleva liberarsi da quella « angoscia », anche perché era il fondamento della sua arte di narratore. Se si accetta questa ipotesi, i rapporti di lui colla giovane e viva donna ceca, assumono un carattere tragico.

Tragico non solo perché la vita di una donna venne così sacrificata, come capita purtroppo in tanti altri casi, ma perché si ha la sensazione che l'unica volta in cui ci fu per Kafka la possibilità di uscire da quella tremenda *impasse*, in cui si era messo e che sapeva senza possibilità di salvezza, egli non abbia *voluto* coglierla, forse per mantenere la sua vocazione letteraria, forse per tutti quei complessi, di cui lo sappiamo sempre più carico, nella sua indiscussa genialità. Per questa ragione ci siamo soffermati più del consueto su questa donna, Milena Jesenka, sulla sua storia e sul suo destino; perché anche la figura di Kafka ne viene così illuminata.

Walter Jens

Jens è uno dei più giovani professori universitari tedeschi; insegna « retorica » alla Università di Tubinga (credo che sia una delle poche cattedre ancora esistenti nel mondo di questa materia). Nato nel 1923, malato di asma per dieci anni, ha al suo attivo una produzione incredibile, formata in parte da romanzi, in parte da studi di filologia classica, in parte da impostazioni, per così dire, di problemi di critica contemporanea. Non è la prima volta che la sua voce giunge anche in Italia. Il suo primo romanzo *Nein-die Welt der Angeklagten* (tradotto in italiano da R. Melani *No - Il mondo degli accusati*, Milano 1954) portava chiara l'impronta di Kafka e anche le tracce della sua inesperienza, accomunata a una abilità di taglio e di dialogo, che trovò poi il suo sfogo in diversi radiodrammi fortunati. Sarebbe troppo lungo elencare tutta la lista delle opere da lui scritte, anche perché, soltanto per darne una approssimata de-

scrizione ci vorrebbero parecchie pagine. Ha scritto sino a tutt'oggi 7 romanzi, 7 radiodrammi, 7 lavori di pura filologia classica, tra cui è da notarsi lo studio su *Hofmannsthal und die Griechen* (Tubinga 1955), e particolarmente interessanti per noi i suoi studi di letteratura tedesca moderna come per esempio *Statt einer Literaturgeschichte* (Pfullingen 1962) che da noi, con l'aggiunta di altri saggi è divenuto *Un ebreo di nome Kafka* (Argalia, Urbino 1964) e *Deutsche Literatur der Gegenwart* (Monaco 1961) che è divenuto *Quattro tesi sulla letteratura tedesca* (Bompiani, Milano 1965) senza contare le *Zueignungen* (Piper, Monaco 1962 e ampliato 1963). C'è da segnalare inoltre un acuto volumetto scritto su Jens da alcuni studiosi, tra cui il francese René Lalou, morto nel frattempo e Hans Nayer, tanto per citare i nomi più noti (sempre presso Piper, Monaco 1965). Si tratta di *Walter Jens Eine-Einführung* (Piper, Monaco 1965) in cui si fa notare oltre all'ampio profilo di G. Just e al saggio di R. Lalou, un acuto e breve scritto di Hans Mayer proprio su *Herr Meister* (Piper, Monaco 1963) una specie di discussione epistolare, a cui la letteratura moderna, dopo tanto tempo ricorre con nuova simpatia. La parte più interessante della critica di Hans Mayer mi pare che consista proprio nel mettere in rilievo come Jens sia più moderno di tanti suoi colleghi (universitari o no), perché pone le questioni critiche sotto forma narrativa e le narrazioni come discussioni. Che ne risulti sempre una grande chiarezza di posizioni, non direi, e a volte si può avere la sensazione di una certa confusione. Questo è il rischio a cui Jens si doveva necessariamente mettere, intrapren-

dendo contemporaneamente una forma di critica letteraria e di opera narrativa. Da questa giusta posizione che ha evidentemente i suoi pericoli è esente la sua produzione di studioso di filologia classica, per ragioni che si comprendono facilmente. Dare un'idea precisa della attività di un uomo che in pochi anni ha scritto una trentina di lavori del genere più vario è impossibile nell'ambito di poche pagine.

Ma valeva la pena, qui di segnalare la figura di uno studioso che non vuol esser soltanto tale e, pur ferrato nella severa filologia classica, ha sentito il bisogno di rinnovare la tecnica di tutta la sua attività, di non restare a quello che gli era stato offerto dalla tradizione, insomma di rinnovare la critica e di richiamare così l'attenzione di tutti sulla letteratura. Come è facile comprendere da quel che si è scritto, noi non siamo completamente convinti della eccellenza dei suoi risultati. A volte c'è della confusione, nei suoi scritti e il gusto delle allusioni non chiare, che solo i dotti cioè possono capire è una tentazione a cui, come si vede, non sempre ha saputo resistere. D'altra parte la sua produzione, di cui abbiamo voluto dare qui solo una lontana idea comprende filologia classica, critica letteraria, creazione autonoma in tale abbondanza da stupire; è certo un sintomo dei tempi nuovi che la letteratura e la critica si ritrovino nella stessa persona. Walter Jens è uno degli esempi più palmari ormai nel mondo tedesco, di un affiancarsi e quasi fondersi della critica colla creazione autonoma, sino al punto che in certi momenti non si arriva a distinguere i limiti dei due tipi di letteratura.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Realismo di Sastre

Ha avuto ragione don Ramón Menéndez Pidal con la sua teoria dei « frutti tardivi » che maturano nella letteratura spagnola, quando i vivai originari in Europa si sono essiccati; ad es., il sonetto toscano fiorì rigogliosamente in Spagna, da Gar-

cilaso ad Herrera, più di due secoli dopo lo Stil-novo; al manierismo del Marino risponde il barocco esultante di Góngora; il simbolismo francese matura in Spagna alcuni decenni dopo, con l'alta poesia di Juan Ramón e Machado; ancora i Francesi inventano il surrealismo e il germe del Surreale attecchisce veracemente solo in Spagna con Lorca,

Alberti, Aleixandre. Gli è che gli Spagnoli secer-
nono lungamente la lezione straniera, la vitalizzano,
la castiglianizzano alle radici del loro essere vitale
e artistico, la riesprimono originalmente in opera
definitiva.

Questo ci è accaduto di pensare leggendo la
Anatomia del realismo di Alfonso Sastre, che è il
tomo 207 della eccellente «Biblioteca Breve»
della coraggiosa editrice Seix Barral di Barcellona.
Diciamola francamente! la più giovane avanguar-
dia artistica italiana, a mo' di esempio, alla pari
delle più avanzate d'Europa e del pianeta, sembra
aver liquidato ogni spirito e prassi di rivolta e
rivoluzione, sia ermetica o marxista, neorepusco-
lare o resistenziale; bruciati anche l'Astratto, l'In-
formale, il Neorealismo, la Scuola dello Sguardo,
la Pop-Art, ecc.; Lorca non è più di moda; tra-
scorsero per sempre gli ultimi patiti di Brecht,
Musil, Beckett. I nostri avanguardisti attendono
al concreto, all'ultraoggettivistico, al tecnologico,
all'immanenza pura e in fieri del segno linguistico,
e forse a quest'ora saranno andati oltre e chissà
dove.

Di qui la profonda commozione che ci assale
innanzi ai giovani spagnoli che non disarmano e
vieppiù si accaniscono nella *querelle* sul realismo
letterario, figurativo, teatrale. Reagimmo contro
il realismo grossolano di Castellet e della sua an-
tologia poetica, uscita anche in edizione italiana;
comunque reagimmo con passione, quasi con ira,
che era segno del nostro interesse. Ma ora ben
diverso, molto più complesso e articolato è il
realismo che ci è proposto dal lungo studio di
Sastre, non più una formula, ma una teoria medi-
tata in più di un decennio di fervida milizia lette-
raria nella poesia, nella narrativa, nel teatro.

Alfonso Sastre è madrilegno, alle soglie dei qua-
rant'anni, rappresentante tra i più rigorosi e riso-
luti della Generazione del '50, che ruppe in seno
al movimento neoclassicista di «Garcilaso» e
imprese nelle lettere ispaniche un nuovo corso
di realtà e di forma artistica con intima preoccu-
pazione del destino politico ed etico-sociale della

patria autentica e invisibile. Al centro del volume
citato, Sastre ci racconta l'itinerario spirituale di
sé e dei suoi compagni, ed è un itinerario esem-
plare, umanissimo e, direi erasmiano, riflettendo
sul tentativo di quei giovani di dialettizzare e con-
ciliare in una visione superiore gli elementi posi-
tivi e vitali della travagliatissima epoca nove-
centesca: da un preliminare nichilismo religioso
a una posizione esistenzialista, quindi a un realismo
idealistico-metafisico, infine a un nuovo realismo
demistificatore e rivelatore della realtà.

Sastre ci offre inalterati tutti i documenti del-
l'evoluzione e dell'approfondimento del suo rea-
lismo, dal famoso articolo del '52: «Che cosa è
il socialrealismo», fino ai programmi del «Grupo
de Teatro Realista» (G. T. R.), fondato e diretto
tra il '60 e il '61 con José María de Quinto, nel-
l'ambito di quel Teatro de Cámara e de Van-
guardia che, perennemente sconfitto e risorgente,
continua a salvare le sorti dello Spettacolo spa-
gnolo. Il Gruppo si inaugurò con *Vestire gli ignudi*
di Pirandello, quindi dette *Il calamaio* di Carlos
Muñiz e *Nella rete* dello stesso Sastre, che è uno
dei drammi più significativi della sua ricca e
intensa produzione teatrale, cominciata nel '46
con *Urania 235* e culminata, a nostro parere, in
Il sangue di Dio e *Il pane di tutti*, senza dimenticare
Il bavaglio e *Squadra verso la morte*.

Trattasi di drammi rudi e violenti, fortemente
impegnati e dritti a una loro verità elementare
di protesta e giustizia, eppure raffinati e temperati
di altissima esperienza e cultura della dramma-
turgia moderna nelle sue punte più ardue e avan-
zate. Giacché teoria e poesia teatrale si identificano
in Sastre. Non è un realismo intransigente e super-
ficiale, ma un ideale superiore di *tragedia* come
modo letterario del nostro tempo, come unità
dialettica nella speranza, puntata verso lo spetta-
tore, non quello «distante» di Brecht, ma co-
sciente della doppia situazione mortale e storica.

Per stabilire il suo realismo, Sastre si fa strada
attraverso una selva di negazioni delle formule
artistiche evasive e mistificatrici; la nuova lette-

ratura sarà contraria all'autocensura dell'impossibile, al populismo socialistoide, all'oggettivismo rinunciatario, all'estasi dell'ermetismo, al meccanicismo fatalista del naturalismo, alle mediazioni burocratiche e didattiche dei partiti nella loro demente politica pseudoprogressiva. Essa letteratura avrà quindi le note positive di una soluzione del contrasto tra agonia esistenziale e prassi marxista, interiorizzazione della persona e socializzazione nel coro umano: mirerà all'intimo della coscienza e all'endostruttura sociale.

È dunque un realismo generoso e comprensivo del passato e della tradizione: rispetto all'Europa, è rilevante il tentativo di recuperare e salvare le antecedenti esperienze critiche e realistiche della letteratura ermetica ed esistenzialista; rispetto alla Spagna, l'esaltazione dell'*esperpento* teatrale di Valle-Inclán, preludio alla rinascita dell'arte tragicomica e picaresca del Secolo d'Oro nei Solana, Arniches, Buñuel, Cela.

Il pericolo di questo realismo di Sastre sta proprio nel suo nesso dialettico di esistenziale e sociale; si fa presto a scivolare dalla dialettica nel sincretismo e nel compromesso riformistico, ove la teoria possa essere manipolata e truccata da una *intelligentzia* inerte e passiva; questo non è il caso di Sastre e dei suoi compagni di generazione, sia ben chiaro: anzi, sono essi tra i più puri testimoni della patria sognata da Antonio Machado.

Dámaso Alonso

La bibliografia italiana del filologo, critico e poeta Dámaso Alonso si è arricchita della traduzione di due dei volumi più celebri e validi: *La poesia di San Giovanni della Croce*, a cura di Leonardo Cammarano, felice inaugurazione della collana «Itinerari Critici» (implicito il consiglio di Alda e Elena Croce) delle giovani «Edizioni Abete» (Roma, via Prenestina, 683), e *Saggio di metodi e limiti stilistici*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, nella ottima «Collezione di testi e studi» del Mulino di Bologna.

Lo studio su San Juan de la Cruz (lascerei intatti i nomi originali degli scrittori spagnoli) esplose «nella terribile e bellissima primavera del 1942», in maniera appassionata («Nel mondo vi sono mari di sangue. Il cuore di questi uomini sarà ora in agonia, così come il mio. Ad essi va dedicato il mio lavoro, e possa esser loro di qualche conforto», nella *Dedica* a Guillén); in maniera appassionata, come tutti i lavori di Alonso, sullo stesso filo della necessità (in una determinatissima fase del proprio itinerario spirituale) e della più acuta intelligenza filologico-critica: San Juan de la Cruz divino e inaccessibile, ma da spiegare «anche dal lato umano», da questo versante, che è un verso del poeta Guillén, destinatario del libro, poeta di pura immanenza come si rivela nella sua interpretazione umanissima di San Juan, affine eppure tanto diversa da quella di Alonso (lo studio di Guillén uscì in *Paragone*, 130, 1960, nella mia traduzione).

Questo il significato profondo dell'atto critico su San Juan de la Cruz, che anticipa di appena un anno l'atto poetico dei *Figli dell'Ira* (*Hijos de la Ira*) con cui Alonso opera un cambio radicale nella fonte e nella tecnica del sentimento lirico, mostrando alle nuove generazioni un esempio novissimo di poesia esistenziale e religiosa, rielaborato dall'intimo della tradizione mistica ispanica:

«E, adesso, / a 45 anni sonati, / quando già questo corpo mi comincia a pesare / come un sacco d'erba secca, / ecco qui che d'un tratto / mi sono alzato dal mucchio delle putredini, / perché la mano del mio Dio mi ha toccato, / perché mi ha detto che cantassi: / per questo canto. // Però domani, oggi forse, stanotte, / (quando, quando, Dio mio?) / dovrò tornare ad esser come prima, / foglia secca, latta vuota, sterile escremento, / materia inerte, pietra ruzzolata dal sentiero. / E già non vedo in fondo a quali viali diritti, / fra quali ponti che svaniscono nella nebbia rossastra, / cammina un povero vecchio, un triste sacco d'erba che già comincia a marcire, / sostenendo sul dorso agghiottito / la più pallida luce dei più tetri tramonti, / la luce cinerea

dei suoi ricordi come cenci in fermento, / vacillante, sferzato di sinibbio, / con l'anima affranta, triste, sconvolta ed umida come una sciarpa grigia trascinata dal vento ... » (cito dallo stupendo poema *Nel giorno dei morti* nella versione di Giorgio Chiarini, sperando che *Figli dell'Ira* esca presto nella « Cederna » di Vallecchi).

E anzi, il punto di vista umano nella strenua caccia critica alle radici della tradizione letteraria (radici spagnole della tradizione dotta e popolare, radice biblica del *Cantico dei Cantici*) e al segreto della vergine immortale giovinezza di quell'esiguo manipolo di poesie: è qui che si accendono e si consumano interamente mature le prodigiose virtù alonsiane di penetrazione e *anatomia* (come si direbbe in certa critica inglese) dell'oggetto poetico nelle sue quantità e valori di stile tematica dominante e struttura, con mira esatta, pressoché matematica, al bersaglio dell'«incanto specifico» di ciascun fiore lirico sangiovanneo, creatura di intuizione e sapienza: varietà di mezzi e itinerari con cui San Juan de la Cruz tenta letterariamente la partita suprema dell'ineffabile, linguaggio pastorale e concettismo prebarocco, tersi splendori del *Cantico* biblico e simbolica sublime della *Notte*, fino all'ansia esclamata della *Fiamma d'amor vivo*. È la legge di San Tommaso, poeticamente assolta una sola volta nella storia della poesia, dell'«integrità e totale individualizzazione, consonanza e armonia interna».

Approssimazione al limite dell'intelligibile letterario e nostalgia del significato ultimo e mistico di tale poesia: «Da questo versante del monte, mentre nel fondo della valle le mostruose forze dell'odio si affannano nella distruzione, quale desiderio di ritornare all'amore che salva». Il circolo della ricerca critica si chiude; forse la nota maggiore è quella radice biblica di San Juan de la Cruz, la quale trascorre su altro piano, in *Figli dell'Ira*, non senza suggestioni di Hopkins studiato e tradotto nel '46.

E San Juan de la Cruz con il suo «mistero tecnico» è il terzo poeta studiato nel *Saggio* citato. Il curatore, Cerboni Baiardi, d'accordo pare con l'autore ha eliminato il titolo principale *Poesia spagnola* e ha operato numerosi tagli nel testo e

nelle note, con il fine di ridurre — come esplicitamente dichiara — il tono esaltato della scrittura alonsiana, secondo infelici e inopportunitamente citate espressioni di Spitzer. Noi vivamente disapproviamo tali operazioni di importazione culturale, preferendo traduzioni fedelissime e integrali non mutilate e umiliate, semmai riviste in meglio e in più dall'autore, come l'esemplare edizione italiana dei *Sette tipi di ambiguità* di Empson a cura di Melchiori presso Einaudi. Diamo atto, tuttavia, di buona volontà al Mulino e al Cerboni nella confezione di tale tomo che contribuirà a diffondere sul nostro mercato della conoscenza della stilistica contemporanea uno dei maestri maggiori, non solo della stilistica, ma della critica in assoluto.

Mi piace accennare, contro la cautelosa interpretazione *gestaltica* del Cerboni, che il metodo alonsiano ha un suo *significato* che lo giustifica e lo trascende nella sua stessa immanenza sistematica e strutturale; è un metodo, infatti, che si fonda sul primato della poesia nell'espressione linguistica, restando continuo il transito dalla lingua comune al linguaggio dell'arte, così come gradualmente sono le fasi della conoscenza estetica ed è sempre (noi diremo vichianamente) motivato il legame tra forma e contenuto. Ma il significato cui si alludeva si rivela soprattutto nella linea storiografica della poesia spagnola esplorata da Alonso alle fonti del suo destino e del suo eterno, là dove il critico si converte con il poeta, quasi eliotianamente, facendosi testimone e attore di una tradizione criticamente illuminata in quanto personificata nel proprio lavoro di uomo e di artista. Questo il senso dell'ascesi stilistica di Dámaso, da Garcilaso a Fray Luis, da San Juan de la Cruz a Góngora, da Lope a Quevedo: è una sezione, rinascimentale-barocca, della poesia spagnola che si perpetua e si essenzializza attraverso Unamuno nelle generazioni postbelliche della *poesia sradicata* ed esistenziale. È chiaro che la stilistica alonsiana si articola su vari livelli, ma l'unità esula e si affranca, vivaddio, dal formalismo strutturalistico e «integrazionista».

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA AMERICANA

Il giardino e la macchina

La critica letteraria americana, specie nella sua insistenza sulle variazioni a sfondo storiografico o sociologico, è spesso alla ricerca ambiziosa di grandi sintesi tematiche, di filoni da localizzare, seguire e classificare. Una inclinazione, tutto sommato, alquanto pericolosa e sostanzialmente elusiva, salvo quando viene esercitata da uno studioso di ingegno e di solida preparazione. Questo è il caso, fortunatamente per noi e per lui, di Leo Marx, che a suo tempo aveva già fornito contributi di prim'ordine su Mark Twain e sulla tradizione dialettale americana nell'Ottocento. Allievo tra l'altro di Henry Nash Smith, autore di quell'eccellente riepilogo dei grandi motivi del West americano nei loro riflessi culturali che si chiama *Virgin Land*, Marx ci offre ora dopo lunga elaborazione e molti ripensamenti la sua opera più ambiziosa e più compiuta, *The Machine in the Garden* (New York, Oxford University Press, dollari 6,75). Il libro ha un sottotitolo abbastanza esplicito: la tecnologia e l'ideale pastorale in America, e naturalmente affronta in modo organico un argomento tutt'altro che nuovo, ma sul quale erano usciti soltanto contributi frammentari.

L'ideale pastorale, che si lega al mito della innocenza dell'americano, uomo nuovo e rigenerato (su questo argomento ha scritto pagine penetranti Richard W. B. Lewis in *The American Adam*) ma alle prese con elementi ostili che lo mettono di continuo alla prova, rimane certo uno dei più caratteristici e in parte anche dei più logori archetipi americani. Il Marx, come hanno fatto anche altri, ne rintraccia le fonti in Shakespeare, o per meglio dire nello Shakespeare che gli americani si appropriarono. Il semi-primitivismo, come lo chiama Lovejoy, il naturismo americano non si è tradotto soltanto in immagini e in vagheggiamenti letterari, ma ha sostanzialmente la visione sociale e politica di molti dei « padri fondatori », a cominciare da Jefferson. Per difenderlo, a ben vedere, combatté la Confederazione sudista, e la sua crisi

fu in certo qual modo la crisi della società ideale che i puritani della Nuova Inghilterra avevano faticosamente edificato. Senonché l'America è la patria della tecnologia, di questo strumento e di questo principio forza che costituisce una alternativa rispetto all'ideale pastorale, e molto spesso una vera e propria intrusione, una controforza, per usare il termine di Leo Marx. Ecco quindi delineato fin dall'inizio il filo conduttore della ricerca, e il motivo che la ispira: la analisi, cioè, del contrasto tra il paradiso rurale e la nazione urbana e industrializzata.

Indagando sul tema del giardino, il Marx va oltre gli stereotipi tradizionali della vita patriarcale, dei rapporti umani incontaminati, per osservare acutamente che esso comporta una singolare fusione tra persona umana ed ambiente. Gli uomini, egli scrive, diventano come piante, derivano il loro aroma — proprio in quanto esseri anche vegetali — dal suolo sul quale crescono. La relazione tra individuo fisico e ambiente naturale è dunque in America, fin dall'inizio, straordinariamente sentita e acuita. Questa è la visione dell'America che si ricava dalle lettere di Crèvecoeur in pieno Settecento, di una terra promessa che attende a braccia aperte i puri di cuore. Ma se a quei tempi l'industrializzazione aveva già raggiunto una fase acuta in Europa, l'America rimaneva un continente sterminato e per molta parte ancora da esplorare, da scoprire. In altri termini, la dimensione pastorale le si attagliava perfettamente, e risultava non un espediente letterario, ma una realtà concreta. L'America agraria di Jefferson è in effetti una società pastorale; scontate le premesse scientifiche e razionalistiche del suo pensiero, che son poi le stesse di un Adamo Smith, le conseguenze che se ne traggono assumono caratteristiche tutte particolari, e la concezione politica si fa visione mitopoetica. Il pastore diviene l'opposto dell'*homo oeconomicus*, privo delle miserie e dei bassi interessi materiali di quest'ultimo.

Anche la macchina, naturalmente, ha i suoi miti.

Non si presenta soltanto, utilitaristicamente, come lo strumento del progresso e del miglioramento della condizione dell'uomo: è simbolo prometeico, liberatore, con il suo fascino e la sua provocazione alla fantasia. In America, particolarmente, il suo avvento sembra accelerare il ritmo della storia, ricacciare lontano il passato, aprire un altro paradiso ben più ricco e prospero che non quello idillico dell'ideale pastorale. Quando, in una pagina famosa di Hawthorne, la pace tranquilla della campagna è rotta dal fischio di una locomotiva, l'alternativa diventa realtà, e i due mondi vengono a scontrarsi (ma si potrebbe osservare che per uno scrittore di matrice puritana come Hawthorne anche la natura innocente nasconde l'insidia, anche le foglie degli alberi celano il male e la morte). Per Hawthorne lo scontro è fatale e funesto, per Emerson, al contrario, esso rappresenta una possibilità nuova, un crogiolo di energie e di elementi, una nuova occasione di felicità per l'uomo. Ancora: Thoreau vedrà acutamente nell'avvento della macchina una limitazione della libertà umana, l'individuo ridotto a macchina egli stesso, ma non saprà porre delle serie alternative. Il suo ritorno alla natura non può più avere il senso di un tempo. Rifugiandosi nella campagna ancora non raggiunta dalla ferrovia, sottraendosi alla schiavitù del simbolo-pilota che è l'orologio Thoreau trova un sollievo soltanto momentaneo, perché la macchina finirà per raggiungerlo ovunque.

L'ossessione di Thoreau diviene ben più drammatica in Melville. Il Marx ne tratta diffusamente e con efficacia, e ci basta qui rammentare la sua magistrale analisi della pagina di *Moby Dick* nella quale, mentre la nave di Ahab si avvicina alla balena, le immagini di potere che travagliano il capitano assumono, in termine di immagini, il ritmo e la figurazione del meccanismo, del ferro, delle ruote, delle forge. Vale a dire che il potere prometeico ma anche diabolico che il blasfemo Ahab persegue è collegato strettamente con il motivo centrale del trionfo della macchina e dell'industrialismo, e dunque del profitto.

Il problema diviene più ambiguo e complesso a proposito di Mark Twain, ma qui già lo Smith

ci aveva soccorso indicando come la fede nel progresso si fosse affievolita nel Twain maturo, facendo luogo a un pessimismo eversivo, alle soglie dell'assurdo. Negli ultimi anni Clemens si avvicinerà a Henry Adams nella condanna della macchina Moloch e della società che la venera, ove l'uomo si identifica con la macchina stessa, e come tale si annulla e si condanna.

L'epilogo del libro del Marx ci porta in pieno Novecento, quando il giardino si incenerisce, e contiene pagine assai pregevoli soprattutto a proposito di Francis Scott Fitzgerald e di quel Gatsby che raccoglie ambigualmente e contraddittoriamente l'eredità della pianta uomo americana per portarla gradualmente alla catastrofe, vittima appunto di una società nella quale la macchina ha definitivamente distrutto il giardino. Egli indica giustamente che dopo la morte di Gatsby il suo amico Nick decide di andare a Ovest, per una sorta di nuova iniziazione; un Ovest giardino ancor vergine, non lo stesso di Whitman, evidentemente, cioè di uno dei profeti e degli esaltatori dell'industrialismo trionfante. Per Faulkner, val la pena di sottolineare, l'unica speranza di resistere — come appare soprattutto nell'*Orso* — sta nell'impedire che la macchina (qui ancora una volta e significativamente simboleggiata dal treno) penetri nella foresta selvaggia — il giardino — dove la vecchia mitologia ancora resiste e parla a chi sappia comprenderla, al Sigfrido in grado di scoprire la spada e usarla contro il drago.

Il Marx tenta per così dire una morale al termine del suo libro densissimo, e questo ci sembra sicuramente uno dei punti deboli. L'altro, ma si tratta di un vizio d'origine, è che nelle sintesi del genere, per abili e motivate che siano, la materia sfugge da tutte le parti e ci deve sempre augurare che qualcuno riprenda il discorso, lo arricchisca, lo prosegua in direzioni che sono state appena sfiorate. Egli osserva bene a proposito che il vecchio tentativo di riconciliazione è fallito, e che d'altro canto gli scrittori americani si sono sin qui dimostrati incapaci di prospettare un superamento, anche se hanno portato la situazione alle estreme conseguenze, in un tentativo incessante di chiarificazione. «Ora» egli aggiunge «noi ab-

biamo bisogno di nuovi simboli di possibilità», ma la creazione di questi simboli è un compito più civile che letterario. Pare di cogliere allora gli echi di un afflitto zelatore della Nuova Frontiera, e al tempo stesso affiora uno spirito missionario qualificatamente americano ma fondamentalmente elusivo. La verità è che lo scrittore americano si trova ora alla fine di una lunga strada che per il momento assume l'aspetto di un vicolo cieco; la cosa migliore sarebbe di esplorarlo, evitando la lamentazione apocalittica e insieme la ricostruzione vitalistica o irrazionalistico-misticheggiante o addirittura fideistica. Continuità non vuol dire per forza di cose conformismo.

I problemi di Moses Herzog

Il fortunatissimo, premiatissimo romanzo di Saul Bellow, *Herzog*, ci induce a proseguire il discorso che abbiamo iniziato a proposito del libro di Leo Marx. Difatti, la situazione di Moses Herzog, questo eroe postjoyciano non soltanto per il nome che porta, è quella di un americano medio le cui angosce sono solo apparentemente individuali, mentre denunciano in realtà il sedimento, la quintessenza, il correlativo oggettivo di una forma di nevrosi tipica di chi vive in una società industriale, vorremmo dire crudelmente e oppressivamente urbanizzata (e per il quale la « fuga » nel giardino — qui l'isola Marta's Vineyard — significa portare l'angoscia al parossismo, anziché sanarla). Sin qui, nulla da stupirsi: Bellow seguiva da tempo una traccia del genere, e Herzog ha l'aria di essere parente stretto del protagonista dello splendido *Seize the Day*, il lungo racconto che nella versione italiana si intitola, chissà perché, *La resa dei conti*. Non si può negare che l'itinerario di Bellow sia stato finora ragionevolmente coerente, dalla ricostruzione d'infanzia e di adolescenza di *Augie March* fino a *Henderson*: personaggi fortemente disponibili i quali si dibattono nelle spire di una società frantumata e dilacerante alla ricerca di se stessi, ricostruendosi pezzo per pezzo, proponendosi una chiarificazione e un ricambio di valori per non farsi schiacciare, e

finendo sempre « sulla strada », in una direzione paradigmaticamente « aperta ». Il suo microcosmo sovrapponeva, con una giustapposizione più o meno involontaria, il progredire — tra edificante e creativamente picaresco — del pellegrino americano sulla tipologia di una diaspora di impronta ebraica, non senza qualche concessione a un gusto « nero » di mediazione milleriana. Questo spiegava anche la sua rilevante inventività verbale, l'impasto felicissimo tra i moduli appunto assunti da Miller e quelli di una ancora viva e vitale eredità yiddish assorbita per generazioni.

Herzog fornisce l'impressione che Bellow abbia rappresentato, e a proprie spese, una fase transitoria anche se essenziale e necessaria della narrativa americana. Scomparso l'eroe hemingwayano o fitzgeraldiano, il suo personaggio andava dissepellito dal sottosuolo, ma superato il momento pragmatico doveva venirne fatalmente uno ideologico, di interrogazione e magari di autoaccusa. Giunto qui, Bellow ha avuto paura. Ha temuto la disintegrazione, il nichilismo così opportunamente rappresentato oggi assai più dal *cabaret* (un Lenny Bruce, ad esempio, anch'egli ebreo) che dai generi letterari tradizionali; o il virtuosismo un poco stanco e derivativo di scrittori come Philip Roth, o il grottesco; per tacere del risvolto avanguardistico, che gli è stato sempre pochissimo congeniale. Così *Herzog* è nato vecchio: è stanco di inventiva, con la trovata brillante a metà dell'epistolografia maniaca del protagonista, è infarcito di soluzioni d'accatto e di personaggi correnti (la matronale Ramona, copia sbiadita della joyciana Molly), appesantito da esperimenti strutturali risaputi e montati ad incastro, come certi giochi per ragazzi. Tutto ciò che Bellow aveva usato per il suo *apprentissage* e che aveva saggiamente scartato rientra dalla finestra, compreso appunto un joycismo decisamente stantio. Ma soprattutto infastidisce il tentativo di salvataggio ad ogni costo del protagonista, il rifiuto di metterlo di fronte alla sua sconfitta e di vederlo inchiodato alla logica assurda dei suoi fantasmi.

Bellow aveva già scritto e dichiarato (e se vale una testimonianza personale, ricordiamo una lunga conversazione in proposito avuta con lui

quando stava terminando *Herzog*) che lo scrittore americano doveva cessare di baloccarsi con le ideologie della disperazione e proporre invece un sano ricambio di valori. Già programmaticamente queste prese di posizione, così come venivano formulate, lasciavano piuttosto perplessi. In occasione del conferimento del National Book Award lo scrittore ci è tornato sopra, postulando un tentativo di recupero dell'uomo che sa, seppure in modo più scaltro, della vecchia retorica faulkneriana della sopravvivenza. Come l'apprendista stregone, egli ha avuto paura di esser travolto dalla marea da lui stesso originata, e quasi ritualmente ha suggerito, ma non dichiarato, non motivato, una equivoca salvezza, la salvezza crepuscolare e angustata di Moses Herzog. Ma gli interrogativi retorici che accompagnano il pellegrinaggio di Herzog sono soltanto cattiva lette-

ratura e ideologia di seconda mano, anche se hanno riempito di ammirazione e di entusiasmo qualche recensore, come il James Dean Young nel numero speciale di « Critique » (VII, 3, primavera-estate 1965) che dopo una pedante analisi di *Herzog* conclude immotivatamente che a quegli interrogativi Bellow risponde in modo signifiante. Forse il Young ha ragione a parlare di virtuosismo e di « appropriatezza verbale ». Ma contrariamente a quel che sostiene, ci sembra proprio che questi siano se mai alcuni degli ingredienti che fanno un *bestseller*. Per arrivare al grande libro che egli scorge in *Herzog*, ci vuole ben altro. E dato il talento di Bellow non resta da augurarsi che, dopo l'entusiasmo pericoloso del successo, ciò che abbiamo invano cercato egli sia in grado di offrirlo in futuro.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Il *Libro de buen amor*

È un dato di fatto ormai riconosciuto anche all'estero: la scuola filologica italiana ha raggiunto una posizione preminente nell'arte dell'edizione critica. Proprio la collana dei « Documenti di filologia » (R. Ricciardi) che ha dato prove tra le più brillanti di tale primato attesta ora un'estensione del raggio di questa attività anche alla letteratura spagnola (alquanto sprovveduta su questo punto): vi è infatti apparsa recentemente, ad opera d'un giovane ferratissimo, Giorgio Chiarini, la edizione di uno dei testi più importanti del medioevo spagnolo, il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, arciprete di Hita.

I moltissimi problemi letterari e culturali posti dall'opera, e di cui faremo avanti qualche cenno, erano sinora aggravati dall'incombere di quelli di carattere più strettamente testuale, varie volte delibati dai critici, ma quasi mai affrontati con decisione. A questi soprattutto, di proposito, ha badato Chiarini, e si può dire senza esitazione ch'egli vi

ha portato ordine e luce, spazzando via dubbi più o meno giustificati e offrendo un testo che, salvo futuri sempre possibili restauri congetturali, dovrà costituire la base per ogni ulteriore studio.

Basterebbe rilevare la sicurezza, e quasi la facilità, con cui è stata abbattuta per sempre l'ipotesi d'una doppia redazione dell'opera, documentata, s'era creduto, dalle divergenze anche contenutistiche fra il principale manoscritto, S, e gli altri due, GT; i quali tutti invece, dimostra Chiarini, risalgono a un solo archetipo, sottoposto in una delle due famiglie di codici a potature che non si possono attribuire all'autore. L'editore s'è dunque sentito autorizzato a far tesoro, per costituire il testo critico, di tutta la tradizione manoscritta, con vantaggi visibilissimi alla ricostruzione. In più, l'analisi linguistica ha mostrato tracce di leonesismi non solo, com'era già noto, in S, ma in tutti e tre i codici (sia pure in misura diversa) e suggerito perciò la verisimile ipotesi che essi risalgano all'archetipo stesso; donde, natural-

mente in forma sottrattiva, criteri di trascrizione grafica assai coerenti.

Ampie ricerche erano già state dedicate da altri filologi alla metrica del *Libro*, che si pone in una posizione particolare tra l'anisosillabismo della poesia epica e giullaresca e l'isosillabismo del *mester de clerecia*: si può parlare di un isosillabismo con licenze particolari e storicamente e ritmicamente giustificate (da confrontare con le rime imperfette non infrequenti nel poema). Ma Chiarini ha potuto far tesoro, oltre che della bibliografia precedente, delle esperienze del suo maestro Contini, cui risale la recente e rivelatrice sistemazione metrica dei nostri poeti del Duecento. Egli ha potuto così fornire la « norma » delle licenze, la serie di regole a cui Juan Ruiz aveva sottoposto le sue libertà.

Ora che possediamo un testo d'assoluta fiducia, gli studi sul *Libro* potranno riprendere con maggior lena; e ce n'è bisogno, perché, d'accordo tutti nell'entusiasmo per la sua ricchezza espressiva e tematica, non si può dire che le interpretazioni dell'opera, al di là delle indagini erudite, che hanno goduto degli apporti di critici come il Lecoy e la Lida, goda d'un sufficiente margine di sicurezza.

Tagliando le frange di fantasticherie spesso incontrollate e di impostazioni antistoriche, si possono ridurre i principali problemi critici a due, indubbiamente legati: quello della struttura e quello dell'ispirazione etico-religiosa.

Il problema dell'ispirazione (o della sincerità) dell'autore sta nel contrasto fra il contenuto prevalentemente erotico del suo *Libro*, la spregiudicatezza non solo dei racconti ma dei giudizi, il vigore della spinta satirica (che non risparmia gli ordini monastici e il clero secolare), e l'intento edificante dichiarato da Juan Ruiz nel Prologo in prosa e in alcuni brani dell'opera, la pura intonazione religiosa delle preghiere e delle laudi prevalentemente mariali che incorniciano il *Libro*, le esposizioni dottrinali che in un punto (vv. 4634 segg.) giungono a volgarizzare fedelmente parti del *Decreto* di Graziano.

Una lettura spassionata del Prologo suggerisce intanto di assolvere Juan Ruiz da quei sospetti

di ipocrisia che pesano su molte opere medievali di contenuto erotico (tipico il caso del *De amore* di Andrea Cappellano, che pare voler coprire con una finale e convenzionale *reprobatio amoris* il contenuto cortese e assolutamente non cristiano della sua teorizzazione), e ai quali egli stesso ha fornito qualche carta (come quando si scusa alla fine della più ampia storia amorosa: « se ho detto qualcosa di male, vogliatemi perdonare, perché gli argomenti più scabrosi risalgono a Panfilo e ad Ovidio »). Infatti, se da una parte Juan Ruiz avanza le solite scusanti: la descrizione delle astuzie degli innamorati può mettere in guardia le loro potenziali vittime; è l'intenzione dello scrittore, e non la sua materia che dev'essere giudicata, dall'altra egli è più che schietto nell'ammettere che il suo libro può interessare e divertire anche chi non ha la minima intenzione di ravvedersi dal peccato, e nel concluderne: « questo mio libro può dire ad ogni uomo o donna, al saggio e al non saggio, a chi distingua ciò che è bene e scelga la salvezza e operi bene per amor di Dio come a chi preferisca l'amore peccaminoso: *Intellectum tibi dabo*, ecc. ».

Questa pluridirezionalità dell'opera poteva facilmente richiamarsi, per la conseguente polivalenza dei mezzi, agli schemi stilistici della farcitura di sacro e profano, di latino e volgare, sviluppatasi nella tradizione — in senso lato — goliardica, che furono di fatto determinanti nella poesia dell'arciprete di Hita. Ecco per esempio (vv. 1504 segg.) la giornata e le attività amorose d'un vagheggino descritte con frammenti di inni sacri usati con allusività maliziosa; o, meno vistose ma forse più pericolose, le *auctoritates* più venerabili addotte a giustificare considerazioni e narrazioni tra le più spregiudicate (vv. 438 segg.; 3816 segg. ecc.). È a questo teso equilibrio ai bordi della profanazione che convergono alcune delle migliori riuscite dell'umorismo ruiziano. Esemplare l'imponente invettiva alla Morte, che riprende e arricchisce di forti accenti un tema svolto da numerosi poeti medievali, ma fa culminare le considerazioni ascetiche con un lamento per la morte di Trotaconventos, la mezzana compiacente agli amori del protagonista-autore, e le suggella con un epi-

taffio quasi blasfemo («... chi giungerà qui, se Dio lo benedica e se gli dia buon amore e i piaceri d'un'amica, per me peccatrice reciti un *pater noster*...»; tra l'altro *buen amor* indica qui, e in altri luoghi, tutt'altra cosa che l'amore puro contrapposto ufficialmente dal Ruiz all'*amor loco*).

Sussunzione del sacro al profano autorizzata, almeno nelle intenzioni, dalla sussunzione del tutto a una finalità morale (e nel *tutto*, si ricordi, son compresi abbondanti elementi impeccabili dal punto di vista religioso). Anche per questa formula Juan Ruiz poteva appellarsi a definizioni dottrinali tranquillizzanti, come quella del senso e del soprasenso («tu intenderai una cosa, mentre il libro ne dice un'altra», 4002; «il libro che ho composto per voi è piccolo nel testo, ma la glossa non credo che sia esigua, anzi è un'esposizione molto vasta, perché al di sopra di ogni racconto s'intende altra cosa ecc.», 6646 segg.).

Si ricordi poi che, almeno a partire dalla poesia classica, la satira è stata il genere in cui più intimamente si mescolano, e non senza reciproche complicità, la narrazione del peccato e la sua riprovazione, l'abbandono descrittivo e la riserva mentale. Anche sotto questa etichetta possono trovare una legittimazione molte parti del nostro *Libro*; e se poi Juan Ruiz nella satira ci diguazza troppo (come nella *Cántica de los clérigos de Talavera*, dove decani, canonici e chierici d'ogni grado difendono il diritto di tenersi in casa le loro amanti) non si tratterà che d'un nuovo caso di sopraffazione della buona volontà moralistica da parte del gusto per l'invenzione e il racconto.

Bastino questi accenni a mostrare quanto, e con quale sottigliezza di avvedimenti, Juan Ruiz si sia preoccupato di calettare i rapporti fra i propositi moralistici e le spinte inventive; anche se sono proprio l'intensità e la varietà dei tentativi di mediazione a mettere in evidenza l'effettiva distanza tra gli uni e le altre. Anacronistico, insomma, mettere in dubbio l'ortodossia dottrinale e le buone intenzioni di Juan Ruiz; impossibile, d'altra parte, affermare che nella sua poesia gl'ideali etico-religiosi costituiscono un nucleo determinante, e non soltanto un obiettivo volontaristico. Questi ideali insomma aleggiavano intorno al contesto dell'opera,

ma non lo condizionano; il «diletto» e l'«utile», per usare la terminologia del tempo, s'affiancano senza identificarsi (il *Libro* si propone, per dichiarazione dell'autore, v. 52, di «rallegrare i corpi e giovare alle anime»: coordinazione rivelatrice).

A questo punto anche la struttura del *Libro* può entrare in gioco, illuminando e ricevendo luce. Resecate infatti le composizioni di genere (come preghiere e simili) che circondano l'opera con una cornice di candore religioso e d'insospettabilità; spiegata senza sforzo la funzione delle molte favole, che a volte esplicano affabilmente affermazioni dell'autore, più spesso entrano nel vivo dei dibattiti tra i personaggi, che se le palleggiano come argomenti dialettici secondo una diffusa tecnica d'origine orientale (nella fattispecie araba), resta la finzione autobiografica del racconto, la quale non coinvolge solo la dozzina di successive vicende amorose che ne occupano gran parte, ma persino il romanzo allegorico della lotta fra Carnevale e Quaresima, con intervento conclusivo del dio Amore.

La finzione autobiografica è un espediente narrativo tutt'altro che raro nella letteratura medievale; Juan Ruiz lo mette però in atto come una serie caleidoscopica di mistificazioni. Egli narra in prima persona, ma il «personaggio che dice io» è sempre diverso (don Melón de la Huerta, don Polo, ecc.), ma è d'altra parte sempre un arciprete, e anzi, in un caso almeno, proprio di Hita (v. 3396), e così via: anche il copista del *Libro* si è lasciato ingannare, e nelle rubriche parla invariabilmente dell'*Arçipreste*, cioè identifica autore e personaggio. È come se Juan Ruiz si divertisse a porre trappole sulla strade del lettore e a svelargliele al momento buono. Siamo alla fine di una delle storie autobiografiche d'amore, ed egli non solo indica le fonti da cui s'è ispirato (v. 3583), ma avverte: «Intendi nel giusto modo la storia della figlia di Endrino: l'ho narrata per darne esempio, non perché mi sia accaduta» (vv. 3652-3); ma nella quartina successiva, come se niente fosse, passa con queste parole alla nuova narrazione erotica: «Essendo io dopo di quello senza amore e con affanno, vidi una leggiadra donna stare in un salotto ecc.».

Questo gioco di sovrapporre e, alternatamente, scindere la figura dell'autore e quella del personaggio (una specie di *Mein Name sei Gantenbein* in anticipo di sei secoli) è parallelo e correlato col gioco, a tempi incrociati, dell'abbandono narrativo e del distacco moralistico e giudicante. Dal momento che la finzione prendeva i colori del vero (e tale era lo scopo dello schema autobiografico), era necessario, almeno *pro forma*, discriminare le responsabilità. Così l'analisi della struttura viene a identificarsi con quella della posizione morale dell'autore rispetto all'opera.

Ma l'originalità dei procedimenti strutturali non è esaurita da questi rilievi. Se il protagonista è e non è, alternativamente, identificato con l'autore, a loro volta le parti del *Libro* appartengono al tempo della narrazione o al tempo dei fatti narrati. Mi riferisco all'importanza che assumono, entro la trama, i *cantares* composti dal protagonista (vv. 3676; 3803-4; 3850-51; 4190-91; 5399; 6150; 6622, ecc.), che spesso non rimangono, diciamo così, tra virgolette, ma si pongono come elementi costitutivi, in blocco, della struttura complessiva dell'opera, che può pertanto essere esaminata dall'interno, come un divenire legato a quello della azione, e dall'esterno, come un tutto solidale e statico. Un altro modo, pare chiaro, di distinguere

tra responsabilità artistica (che abbraccia tutta l'opera) e responsabilità morale (che esclude le parti attribuite al « protagonista »).

Sarebbe troppo facile indicare rassomiglianze con procedimenti narrativi della letteratura contemporanea (abbiamo rinviato, un semplice spunto, a M. Frisch; il Chiarini parla di « opera aperta ») anche se resta — e resterà forse inappagata — la curiosità sulle eventuali rassomiglianze nella situazione culturale e mentale che avvicinano epoche ed opere (medievali e contemporanee) tanto remote. È probabile che alla base di queste coincidenze stia il concetto del personaggio come invenzione dichiarata, dell'opera come costruzione esplicitamente artificiale, di fronte al personaggio imposto come vivo e vero e all'opera offerta come *tranche de vie* dagli scrittori dei secoli intorno al romanticismo (quelli che hanno maggiormente condizionato il nostro gusto). Concetto che può dipendere da una dichiarazione d'impotenza della letteratura ad abbracciare tutto il reale, o perché questo rinvii a una trascendenza metafisica e morale, o perché, come ora, si veda come aleatoria la sua stessa consistenza. Questa confessione d'impotenza trova il suo compenso e il suo riscatto negli esasperati esercizi dello stile.

CESARE SEGRE

ARTI FIGURATIVE

Mafai

Pochi hanno fatto attenzione alla morte di Mario Mafai; pochi, dico, oltre i critici dei quotidiani e settimanali. Non c'è stata nessuna emozione, nessun sussulto che abbia scosso il corpo placido della cultura artistica italiana; non parliamo degli altri. Eppure è morto uno dei maggiori artisti dei nostri anni. Ma il periodo eroico della sua arte era stato presto dimenticato, o gli si attribuiva ormai per inerzia un riconoscimento di stima, mentre le sue successive fasi avevano, volta a volta, provocato tra i diversi schiera-

menti, e per ragioni opposte, una eccitata speranza che si era ben presto tramutata in delusione.

Né l'uomo era tale da volersi amministrare una fama fittizia; era un vero poeta, quindi schivo, disinteressato, alieno dai rumori; anzi spesso disgustato dai commerci umani, ostico, rassegnato e calmo lavoratore. Credo che sarebbe molto utile, se si voglia arrivare a quella definizione storica della sua arte che finora nessuno ha tentato, studiarsi bene, attraverso documenti e testimonianze, il carattere e la natura dell'uomo; indagare, anche, sui suoi interessi culturali, sulle sue letture,

che dovettero essere di scelta acuta, eterodossa ed essenziale, dal S. Giovanni della Croce del 1932 al Musil di qualche anno fa. Ne dovrebbe venir fuori, immagino, una figura per molti lati straordinaria, una vita piena e profonda, tutta svolta sul filo continuo di un rovello morale.

In realtà in questi ultimi anni c'è stato più di un tentativo di sistemare criticamente tutti quei movimenti che, nell'arte italiana dopo il '30, avevano reagito al Novecento e posto le basi per gli sviluppi del dopoguerra. Si è cominciato con la Mostra della «Scuola Romana» alla Quadriennale del '59; è seguita la Mostra di Ferrara intitolata «Rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945»; si è finito con la Mostra di «Corrente». Ma l'arte di Mafai, così poco adatta alle costrizioni dei gruppi, delle scuole e degli schemi critici, non vi ha avuto quel risalto che si merita. Mafai insomma, tanto più dopo che è morto, aspetta ancora una sua mostra e un suo libro.

E così dalla vita si potrebbe passare, senza stacchi, all'opera, per ritrovarvi gli stessi caratteri e anche, in più, la vera sostanza della sua poesia. È stato abbastanza corrente, per Mafai, parlare di ispirazione crepuscolare, di ripiegamento estenuato sui sentimenti, come se dai suoi «fiori» esalasse un profumo troppo sottile e decadente di decomposizione e le sue «distruzioni» fossero solo pretesto per un piacevole gioco formale e cromatico. Forse letterario, a momenti, lo è stato, ma con quanta misura e classe, e senza compiacenze, solo usando la letteratura come uno stimolo, come un avvio. Di questo non si può trovare giustificazione più sicura di quella data da un altro poeta, in parole, Attilio Bertolucci, quando ha scritto: «e non importa che Mafai fosse arrivato sin lì attraverso la cultura, se poi aveva finito per ritrovarsi dentro la sua città vera, non archeologica, dunque dentro se stesso».

Comunque il carattere di fondo dell'opera di Mafai soprattutto nel suo periodo più alto, il decennio '30-'40, è la «durata», cioè la creazione di un mondo bloccato, fermo, in cui il tempo scorre lentamente e le cose si avverano per lento deposito della loro sostanza; proprio l'opposto di un senso precario, effimero, trascorrente del-

l'esistenza, insomma la fissità nella vita, non il progredire verso la morte. Lui stesso ha più volte ribadito questo concetto: fin dal 1940 quando scriveva su «Tempo»: «dunque più rispetto per ciò che sta lì, e avrei voluto scoprire questo *star lì*; un nodo, una parte ferma che legasse l'esistenza comune degli uomini. E penso che c'era un legame fra queste idee e i miei fiori e i miei spazi»; o, poco dopo, nel 1942 su «Prospettive»: «Ecco la verità per l'artista; questo mondo fermo che ... soddisfa la sua preziosa pigrizia»; infine ancora nel '42 e più esplicitamente, come riporta Brandi: «i fiori che dipingo fermano il tempo, si sottraggono all'assillo dell'attimo che via via li sfiora: così li vedo e li amo, che non possono subire più offesa e appartengono all'estasi».

È chiaro che la sostanza di questa «durata» era di tutt'altra natura di quella della pittura metafisica e addirittura opposta a quella del Novecento: mentre a Torino si reagiva al Novecento con la mobilità impressionistica, a Milano con l'agitazione dell'espressionismo, Mafai vi si opponeva nella sostanza della sua ispirazione. Se la «durata» novecentesca era un fenomeno di stasi, di irrigidimento e, tutto sommato, di sclerosi pur nell'apparenza roboante e pletorica, la «durata» di Mafai era un fenomeno di pulsazione vitale, di lento scorrimento, di stratificazione meditata. In questa lotta Mafai all'assalto dei nervi ha preferito la penetrazione dello spirito. Sia che facesse passare sugli oggetti delle nature morte una dolorosa, segreta misura umana, dimessa ma certa, non intimista, solo scaturita dall'interno e lontana dalla compiacenza quanto può esserlo una verità nativa; sia che impregnasse le «demolizioni» e i «paesaggi di Roma» di un amore e di una luce che diventavano sostanza stessa dei muri, dei tetti, del cielo; o che facesse sorgere fantastiche, misteriose apparizioni nei suoi interni grigi e viola; o infine che bruciasse nella fiamma sulfurea dei corpi straziati delle vittime, nell'oscura densità dei corpi ottusi dei carnefici, la disperata protesta delle sue «fantasie».

Per queste vie Mafai ha basato tutto il valore della sua «durata» su un fondamento morale.

Pont-Aven e i Nabis

Racconta Charles Chassé che Gauguin quando era a Pont-Aven soleva dipingere insieme ad Armand Séguin, uno dei suoi seguaci; e poiché questi era di natura apprensiva e debole Gauguin gli imponeva di non usare gli accostamenti di colori complementari. Quando Séguin protestava Gauguin estraeva la rivoltella, la caricava, la metteva sul tavolo, e il povero Séguin non accostava più i colori complementari.

In realtà questa faccenda dei colori complementari, pur essendo un espediente tecnico, aveva acquistato grande importanza in quel tempo nella mente di Gauguin poiché rappresentava il modo di opporsi agli Impressionisti, appariva cioè come un elemento di tipo fantastico, favoloso, irrealista, quindi «simbolistico», contro l'elemento naturalistico, l'«anima» contro l'«occhio». Gauguin ne aveva fatto, insieme con l'uso dei colori puri, uno dei fondamenti del suo insegnamento a Pont-Aven, dove si sa che un gruppo numeroso di pittori viveva attorno a lui venerandolo come un grande iniziatore; e ne aveva fatto anche il fondamento della famosa lezione di pittura impartita a Paul Serusier, dalla quale era sortito un quadro, non così importante, come si è soliti far credere, per le sorti della pittura moderna.

Ma l'episodio della rivoltella e la lezione nel bosco, come, poco dopo, il viaggio a Tahiti non erano probabilmente che degli espedienti, degli *ersatz*, in una situazione abbastanza disperata; poiché a Gauguin mancava il genio; era, come dice Thadée Natanson, «un messie, mais éphémère». E anche senza voler arrivare alla frase sublime di Renoir, quando seppe della sua partenza, «pourquois, on peint si bien aux Baignolles?», pure i suoi movimenti, le sue imposizioni, la venerazione da cui era circondato lasciano più di un sospetto.

Comunque l'importanza culturale delle sue innovazioni fu grande e oltretutto informare tutta la produzione del gruppo di Pont-Aven, arrivò, per il tramite di Serusier, anche a Parigi e si trasmise ai Nabis. Si formò così tra i due gruppi, sulla base di queste influenze e dei passaggi di artisti

dall'uno all'altro, un rapporto tanto stretto che riesce talvolta difficile poterne definire con chiarezza i contorni.

La Mostra aperta tra maggio e giugno alla Galleria del Levante di Milano documenta appunto questo rapporto e lo fa con quella sicurezza di gusto e acutezza di cultura cui ci ha abituati da tempo l'architetto Emilio Bertonati, che dirige la Galleria. Mettere l'accento sul *penchant* sintetista dei Nabis, vuol dire lasciare in disparte i tre più grandi artisti del gruppo, quelli che si sono sviluppati secondo una visione del tutto personale, intendo dire Bonnard e Vuillard per il lato intimista, Vallotton per quello realista; per quanto un certo tipo di sensibilità, mescolanza di visione idealistica del mondo, senso quasi anarchico della libertà, gusto per l'uso decorativo della linea e per quello espressivo del colore, che possiamo indicare come tipica dell'ambito *nabis*, stia in parte alla base della loro personalità ed entri quindi nella formazione del loro linguaggio. Qui sono infatti presenti solo con opere grafiche.

Ma la Mostra è tutta imbastita di sottili corrispondenze che, a volerle districare, comporterebbero un discorso, assai più lungo che non sia ora consentito, su un momento della cultura figurativa francese vivacissimo e affascinante, anche per i rapporti con la letteratura e con la musica. Degli immediati predecessori che solitamente si citano, Moreau, Puvis de Chavannes e Odilon Redon, è presente solo l'ultimo, con alcune litografie cariche di una fantasia persa tra sogno e coscienza, suggestive di bianchi fantomatici, di neri fondi e lucidi. Seguono subito due artisti che per essere entrambi, ma ognuno a suo modo, caratterizzati da un pesante culturalismo, da preoccupazioni teoriche spinte fin quasi all'eccesso della predicazione, da un misticismo tutto intellettuale e, quel che è peggio, da un asservimento spesso inerte ai modi formali di Gauguin, non hanno vero risalto se non per la loro influenza culturale: sono Emile Bernard e Paul Serusier. Passiamo allora a Georges Lacombe e a Paul Ranson, due *nabis* tipici, nei quali l'atmosfera simbolista, il gusto decorativo in parallelo ai movimenti secessionistici tedeschi, la vivacità allusiva del

colore, portano a bellissimi risultati, più sognanti in Ranson, più espressivi in Lacombe. Ed ecco Maurice Denis, la personalità maggiore della Mostra, almeno a quanto appare dalle opere di piccolo formato esposte. Maurice Denis è conosciuto da tutti per quella sua frase sul quadro come superficie piana ricoperta di colori messi assieme in un certo ordine, ma nel suo volume «*Théories*» c'è ben altra acutezza di giudizio e vivacità di narrazione; in queste piccole tele il sintetismo alla Serusier si intride tutto di un appassionato lirismo della luce e del colore; vi spira una poesia non lontana da Vuillard e perfino anticipatrice di Matisse.

Il giro si chiude con due artisti meno conosciuti ma abbastanza eccezionali: Louis Anquetin, grande amatore di donne e di cavalli, che ha qui un'opera delle sue migliori, quel «*Colpo di vento sul Pont des Saints-Pères*», ardente e delicato ad un tempo, tutto azzurro, appena grigio, splendido di luce, su fino al cielo nuvoloso di Parigi; e Claude Emile Schuffenecker, *fan* anche lui di Gauguin, ma tremulo di una sua originale poesia nei rosa soffiati di «*Autunno a l'Île de France*».

Gli ultimi anni di Klee

Chi vorrà ancora dire che Paul Klee è un pittore di frammenti, un inventore illimitato di splendidi giochi formali, un appartato e divertito indagatore di forme? Quando è ormai chiaro che i «*frammenti*» non sono altro che punti di forza, brani vitali, fuochi palpitanti di quell'«*opera di immensa portata*» che egli sognava nel 1924 a Jena, e che riuscì a realizzare in tutta la sua intelligenza, proprio perché non la precarietà dei frammenti, la gioia sterile dei formalismi, o il distacco interessato dell'istrione perseguì nella sua esistenza e nel suo lavoro, ma un'indagine, una richiesta e un'adesione approfondite e complete alla vita, con animo puro e doloroso, di «*fanciullo della Creazione*». Se mai quei «*frammenti*» sono scintille di assoluto, e cioè ogni volta, e per quel breve tratto, conoscenza totale della vita.

È stato scritto di recente, proprio a proposito di Klee, che «*interrogare, attraverso la pittura,*

la vita... sembra sia la cosa più vera e moderna che un artista del nostro secolo possa fare». È per questo che gli ultimi anni di Klee, quando questa interrogazione si fa più diretta e drammatica, formano nella sua opera un periodo unito, con caratteri precisi e nuovi che corrispondono alla novità del rapporto con l'esistenza; per questo anche la Mostra organizzata a Basilea dalla Galleria Bayeler, che mette insieme un gruppo straordinario di opere di quegli anni, appare come una delle più significative che di Klee siano state fatte dopo la sua morte.

Quando Klee diceva a Jena: «*Ognuno deve muoversi nella direzione segnata dal palpito del suo cuore. Così i nostri antipodi di ieri, gl'impressionisti, avevano pienamente ragione di stabilire la dimora tra i getti delle radici, nel sottobosco delle quotidiane apparenze. Ma dal battito del nostro cuore, noi siamo spinti più in giù, verso il fondo, l'origine*» segnava per sempre la sorgente dei suoi impulsi creativi e nello stesso tempo indicava il significato e la direzione della sua opera per tutti gli anni che precedono l'ultimo periodo. «*Spinta verso il fondo*» voleva dire indagine della natura, cose e uomini, per avvicinarsi sempre più alla conoscenza del «*centro primordiale della creazione*». Ma negli ultimi anni la direzione cambia; Klee ascolta ancora i battiti del suo cuore, né potrebbe rinunciarvi poiché questo è il suo destino, ma essi lo spingono verso una nuova regione, ancor più sconosciuta e difficile, una regione aerea forse e misteriosa, che sta al di sopra, non al di sotto. In questi anni, con tutta la forza della sua condizione ormai estrema e quasi disperata, egli lancia scandagli nell'al di là; le sue domande si fanno drammatiche, senza attesa di risposta; egli è di nuovo vivo di una tensione, di un ardore, di un'ansia che, come un tempo lo mantenevano in rapporto con le forze oscure e profonde della natura e del mondo, ora lo spingono a un rapporto con le forze oscure e invisibili degli spiriti, del sopramondo. Avviene così che la maggior assunzione di vita nell'opera si affianca alla scoperta di un nuovo dominio: drammaticità e mistero, dolore e senti-

mento del divino creano su tali premesse la tensione interna delle ultime opere.

È nel 1933 che comincia questo periodo quando, all'avvento del nazismo, Klee deve abbandonare la Germania e rifugiarsi nella Svizzera dove è nato; il '33 e il '34 sono anni di varia ispirazione, ma già annunciano per chiari segni il cambiamento che sta per effettuarsi. Poi nel 1935 Klee avverte i primi sintomi della malattia crudele che lo porterà in cinque anni alla morte. Il '35 è un anno perso per il lavoro, ma denso, si immagina, di meditazione; nel '36 Klee dipinge solo venticinque opere. Ed ecco, è a questo punto che si ha, con una certa nettezza, lo stacco; cominciano col 1937 tre anni e mezzo di una incredibile e altissima attività creativa. Le opere sono nuove, diverse: segni neri, crudi come ferite, solcano con frequenza l'immagine; ora sottili e fitti, quasi una triste scrittura ritmica, ora più grossi e irregolari, come oscuri drammatici presagi, ora violenti di mortale cupezza; contornano talvolta la figura come una prigionia di lutto, si trasformano tal'altra in grate, sbarre, simboli di una situazione senza via d'uscita. Il colore si è fatto più vivace, ma anche opaco di intensità, più puro e libero di immediatezza; quasi sempre carico di significato. C'è in queste opere ultime la riduzione degli elementi formali a una semplicità e chiarezza di apparizione che corrispondono alla più intensa ma più chiara, perché più diretta, presenza dei significati. Ogni cosa è portata all'essenza della sua natura. Dei tre famosi elementi formali di Klee, linea colore e chiaroscuro, viene eliminato, o quasi, l'ultimo, che è il più spurio, ambiguo, indefinito; linea e colore giungono invece alle più intense e potenti possibilità espressive.

Ecco allora i due domini che Klee abita in questi anni estremi: miseria della vita e sentimento della morte. C'è un quadro nella Mostra, intitolato « Oscuro viaggio in battello », bello di grave tristezza, che racchiude da solo in sé tutto quanto si è ora detto: è il viaggio ultimo, rassegnato e dolente, ancora vitale, verso il mistero dell'al di là, sospeso tra la vita e la morte.

La Mostra è folta di altre opere bellissime, con alcuni esempi molto ben scelti degli anni più lontani e una sempre maggior ricchezza dal '34 in poi: « Fioritura », è una crescita lenta e spessa di corpi trapassati dal colore su dall'oscura profondità della notte, fiori amorosi e mortali, come gemme opache sulla sontuosità nera di un drappo funebre; « Lo spirito del fuoco », un folletto maligno e ghignante, dal corpo ricoperto di un sottile eritema, un fiorire diffuso della fiamma, una incandescenza pietrificata; « Angelus dubiosus », fa parte della numerosa serie di angeli dipinti da Klee nel 1939, che appaiono come personificazioni di essenze spirituali, situati quindi tra visibile e invisibile, intermediari tra il mondo e l'al di là; in « Un parco di sera tardi », la magia cosmica e romantica, tutta madida di una furente vita organica, dei giardini e parchi notturni degli anni passati, si è trasformata in un mistero definito e ansioso, teso all'assoluto come un « Inno » di Novalis; dove tutta la luce è assorbita dal verde oscurato delle piante, che appena accennano nel lento transito della notte; e, per finire, « L'armadio » del 1940, un oggetto familiare dolorosamente trasformato in una immagine estrema di fuoco e di funerea consunzione. Pochi giorni ormai dividono Klee dalla sua vera morte.

ROBERTO TASSI

TEATRO

La Venexiana

La scelta di una commedia come *La Venexiana* per aprire la stagione da parte della Stabile bolognese, è indice della ricerca seria, rigorosa che il nostro teatro sta conducendo per riproporre un

discorso critico stimolante sulle opere del nostro repertorio. C'è tutta una zona del teatro lasciata in ombra, l'epoca del Cinquecento, ad esempio, con la vitalità estrema del suo linguaggio, con la verità delle sue situazioni, con la modernità — si potrebbe dire oggi — dei suoi personaggi. Per-

sonaggi che, come ne *La Venexiana*, escono direttamente dalla osservazione della realtà, riecheggiano i motivi più veri, nella ricerca linguistica e nelle situazioni gestuali, di una società che già ricercava il « tipico » fermato nel rigore delle sue « maschere ».

Ricca di umorosi succhi libertini, *La Venexiana* ha alle sue spalle tutta una letteratura critica, sia che fosse mossa alla ricerca del suo autore (Lovarini), sia alla sua definizione critico-drammatica (Croce), sia alla delimitazione del suo « impegno » (Sanesi) contrastato in questa riflessione da Gramsci, assertore della modernità rivoluzionaria dell'opera. Ma ad un poeta, Diego Valeri⁽¹⁾ piace qui rifarsi per meglio penetrare il valore della pagina scritta, per accettare il senso di quella Venezia che, dalle scarne e precise battute, scaturisce e si impone: « Intorno ai due amanti abbracciati sembra davvero formarsi l'immagine della città meravigliosa, quale fu nell'ora della sua maturità e pienezza. Sulle loro anime sembra pesare l'atmosfera cupa e voluttuosa, molle e quasi tragica, di una tempesta giorgionesca; una tempesta sospesa, con l'ansia dei suoi brividi sciroccali, sul labirinto tenebroso delle calli e dei rii, sui palazzi e sulle case, dove si cela, trionfando e gemendo, la implacabile lussuria ».

Questa efficacia descrittiva viene direttamente dalle parole, precise, angolose, sempre serrate nel riquadro arioso di una concezione limpida e chiara, nasce da un rapporto diretto sulle cose, sui personaggi, sulle situazioni estranee ad ogni compiacimento descrittivo. La trama è raccolta dal prologo in brevi battute: « Oggi lo vedrete chiaro o spettatori, quando sentirete dell'amore smisurato riposto da una nobile conterranea vostra in un giovinetto forestiero; e ne conoscerete l'audacia e l'astuzia per averlo; e poi il gioco e il piacere che di lui si prende. E parimenti sentirete dell'amore di un'altra, pur esso riposto in quel medesimo giovane, e per geloso sospetto di quella esacerbato. Dal che, la letizia dell'una e il dolore

dell'altra comprendendo, vedrete quanto Amore in donna sia potente e in qual modo noi si sia vinti dalla sua forza ».

La « vera historia » di questo Julio, giovanotto milanese capitato a Venezia e conteso tra le audaci profferte d'amore di una vedova e di una giovane sposa, che accontenterà l'una e l'altra, pago della sua « non scelta », libero e appassionato, tenero e dispettoso, sensuale, giovane, crudele e generoso, è misurato capolavoro, deriva dalla novella, dal genere letterario, dal *Bandello* ma con una grande ansia di rinnovarsi, spezzando gli schemi di moda nel Rinascimento, ogni legame con la tradizione classica o con motivi arcadici. Quando la vedova Angela offrirà il suo corpo ai baci voluttuosi di Julio e questi « si china a baciarla sul petto »: « ah, giotonzelo, ti le base, sì? Guarda no le strucar, che le cigarà ». (Ah, ghiottoncello, tu le baci, sì? Guarda di non spremerele ché strilleranno).

Nella scena d'amore (la terza dell'atto terzo) l'ignoto veneto del Cinquecento ha scritto forse la più bella pagina della letteratura italiana amorosa, sempre rappresa nella sua proposizione poetica e lessicale. E nella gioia dell'incontro d'amore ha sempre saputo conservare dolore e malinconia. Per questo *La Venexiana* ci appare anche *moderna* nella rappresentazione tenera e crudele dell'amore, nella descrizione di una parità reciproca nei rapporti di amore: « Et non ve immaginate altrimenti donne, se non quanto le vedrete vestite, che poi spoliare siano non amande, ma amanti insieme cun voi ». Come appare lontana la fragile figura di *oggetto* che pure il Rinascimento aveva accreditato. Sia la più matura Angela che la giovane sposa Valeria hanno gli stessi accenti, la stessa deliberata volontà di *avere* il loro uomo, di amare Julio totalmente, senza reticenze, senza ipocrisie. « Fio dolce, quanto t'ho desiderao! No sciò qual cosa pì cara potesse aver abùo, che tegnerte quà mio preson ». « Masser Julio caro, voglio che state mio ».

Non tutti questi motivi vengono messi in evi-

(1) Cfr. DIEGO VALERI, Caratteri e valori del teatro comico, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Sansoni 1958.

denza nella regia di Maurizio Scaparro: seguendo una impostazione controcorrente, è sembrato anche qui come per *Festa grande di aprile* quasi smontare il testo, isolandone i quadri in una cornice disadorna per far parlare soprattutto gli attori senza tessere lo spettacolo attorno alle situazioni. Ma ne *La Venexiana* il limite di questa impostazione si è evidenziato perché senza un fermo risalto tra le varie scene, l'opera rischia di perdere proprio quel senso unitario che esprime la città, i suoi silenzi, le sue voci, il suo profondo respiro; e anche la recitazione rischia di apparire falsata rispetto ad una corretta resa di quell'impasto tra il realistico e il malinconico, tra l'impudico volgere dei sensi di Angela e l'inquieto turbamento volitivo di Valeria. Laura Adani (nella parte di Angela) è stata alquanto monocorde, i risvolti del suo personaggio spesso si sperdevano e la sensualità sembrava più enunciata che realizzata. C'è la scena quarta del primo atto in cui Angela vuol costringere la fedele ancella Nane a fingersi uomo e la abbraccia e si stringe esasperata, imponendole di bestemmiare e di dire «parole sporche come fa i òmeni» che solo una interpretazione più sfaccettata avrebbe reso in tutta la sua stupenda pregnanza. Nel suo complesso lo spettacolo del Teatro Stabile di Bologna vale come invito alla riflessione e la sua proposta è assai stimolante per avviare un discorso sul nostro repertorio cinquecentesco.

Festival di Beckett

La proposta critica, avanzata da un gruppo di giovani, legato al Teatro Stabile di Genova, in questo scorcio di stagione teatrale romana, con il *Festival di Beckett*, merita considerazione perché dialetticamente l'opera dello scrittore irlandese e, sopra tutto, *Aspettando Godot* e *Fine della giornata* è tra quanto di più vivo e inquieto il teatro contemporaneo abbia saputo darci. Ma la proposta critica deve derivare da una interpretazione particolare, da un taglio che la rilettura di un testo

suggerisce, da una definizione della realtà attenta a sondare nelle intenzioni e nelle significazioni di una tragedia moderna. Il regista degli spettacoli Carlo Quartucci, avvicinandosi ai testi di Beckett non ne ha voluto sottolineare l'interpretazione filosofica, non ha voluto affrontare il problema della concezione della esistenza in Beckett che è invece preminente nelle sue opere, ha creduto di poterne interpretare in chiave gestuale rapporti, incontri, scontri, realizzando spettacoli molto stimolanti che hanno concreti risvolti figurativi ma si sperdono nel disegno generale di una drammaturgia che vuole essere una testimonianza crudele di una condizione umana.

Aspettando Godot è il dramma della attesa, della impossibile attesa di una soluzione metafisica che consegue l'assenza di volontà, la impossibilità stessa di agire, di conoscere, di modificare. Dice Vladimiro: «Non perdiamo tempo in chiacchiere inutili. Facciamo qualcosa mentre l'occasione si presenta! Non succede tutti i giorni che qualcuno abbia bisogno di noi... In questo momento la umanità siamo noi, ci piaccia o non ci piaccia. Approfittiamone prima che sia troppo tardi. Rappresentiamo degnamente una volta tanto quella sporca razza in cui ci ha cacciato la sfortuna». Ma sarà proprio Vladimiro a convincersi che la unica cosa da fare è non fare assolutamente nulla.

Vladimiro ed Estragone, complementari, esprimono la simbologia di una umanità invischiata in speranze impossibili, nella convinzione che la vita non è che assuefazione, ripetizione, assurda, disperata di una serie di gesti: «Abbiamo il tempo di invecchiare. L'aria risuona delle nostre grida. Ma l'abitudine è una grande sordina». L'attesa di Godot è l'attesa fuori della storia e Vladimiro ed Estragone sopportano una interpretazione claustrale, razionalmente scelta dal regista, a condizione che i tratti di Pozzo siano riconoscibili come atteggiamenti del capitalista moderno: «Non diciamo troppo male della nostra epoca — dirà Pozzo con lucida chiarezza — non è più disgraziata delle precedenti. Ma non diciamone neanche troppo bene. *Non parliamone affatto*».

In ogni caso *Aspettando Godot* ha ancora una costruzione tradizionale una tessitura scenica che vale per sé e può concedere alla espressione esterna qualsiasi arbitrio. Si può leggere a mo' di favola chagalliana o rivivere nell'incubo di una possibile nostra condizione kafkiana o nel geometrico, allucinante gioco espressivo suggerito da Roger Blin che per primo ne curò la messa in scena al Theatre de Babylone a Parigi nel 1953, una edizione esemplare per la puntualizzazione sia dei motivi filosofici che spettacolari.

La realizzazione di *Atto senza parole II* è parsa più concreta anche come individuazione di una tematica espressiva: il gesto soffocato nella ritualità ha avuto, nella realizzazione del Teatro mobile, una traduzione violenta, nella parabola allucinante di A e B. La condizione dell'uomo ridotto a gesti è distruttiva, il semplice vestirsi o spogliarsi comporta una dilatazione di gesti che diviene epica; il dramma del quotidiano, dell'ovvio diviene denuncia disperante e crudele.

Finale di partita, invece, mostra il logoramento di una impostazione soltanto esteriore « sganciata da ogni significazione storica » come si propone il regista. È troppo evidente, nelle pagine di Beckett, che *Fin de partie* ha il sapore della morte colta nel suo divenire, il sapore dolciastro della decomposizione, della tragedia in atto per poter sopportare una stilizzazione geometrica, spesso solo farsesca. Per la prima volta (in seguito poi Ionesco con *Il re muore* riprenderà il tema), senza esagerazioni drammatiche, la morte viene rappresentata come spettacolo, come un lento disfacimento delle cose, al di fuori della violenza, della pietà, della disperazione. L'Agonia rappresentata da Bernanos ne *I dialoghi delle Carmelitane* aveva il suo acquietamento nella fiduciosa attesa di Dio; la lenta agonia proposta da Beckett si inserisce in una prospettiva senza speranze, in una prospettiva solitaria dove il corrodimento stesso diviene esistenza: « Piange, dunque esiste » dice di Hamm, vecchio, cieco, impotente che, dall'alto della sua poltrona, osserva, commenta, laidamente si inter-

roga ed interroga, inquietando Clov, offendendo Nagg e Nell, i genitori che ha ridotto a vivere in due bidoni per l'immondizia. Non è possibile distaccare il testo da questa disperante concezione di un mondo che ha abdicato alla necessità conoscitiva per attestarsi in un oggettivismo spietato: « Tutto è assoluto. Non c'è ragione che le cose cambino ». Rifluisce la concezione passiva dell'esistenza e la occasione di rinsaldare il discorso alle parole di Pozzo in *Aspettando Godot* doveva essere per lo meno tenuto presente nella dialettica di questa realizzazione peraltro abbastanza puntuale per misura e figurazione. Il segno della tragedia che incombe su questa porzione di umanità è la individuazione drammatica di una condizione fisica perduta appresso un'attesa impossibile. La condanna nasce dalla riflessione stessa su cose e persone; il tratto farsesco che il recupero della tradizione clownesca impone, corre per tutto l'arco dell'opera, come complemento moderno alla estraneazione, a questo parlare *indirettamente* di una condizione che sembra generale ma che, invece, non è che testimonianza particolare di una scelta, di un mondo per la individuazione storica della *Fine della partita*.

The Duchman

The Duchman (L'olandese) di Le Roi Jones rappresentato all'VIII Festival dei Due Mondi nella edizione originale della Compagnia del « Charry Lane Theater » di New York (la stessa che lo ha tenuto a battesimo negli USA) offre un esempio tra i migliori delle nuove tendenze in atto nel teatro contemporaneo. La rivista « Sipario »⁽¹⁾ presenta una traduzione della commedia (cui per comodità del lettore ci rifaremo nelle citazioni) dovuta ad Ettore Capriolo e la inquadra nel « teatro della crudeltà », richiamandosi alla definizione critica di Antonin Artaud. Ma, definizioni a parte, il testo di Le Roi Jones si inserisce nella più larga corrente sociale e anti-razzista del teatro

⁽¹⁾ Cfr. « Sipario » n. 230.

americano, si carica di violenza, di consapevolezza, corrode il conformismo di una concezione « benpensante » per la quale un negro può, al massimo essere sopportato, purché non reclami per sé gli stessi diritti dei « padroni » bianchi.

La vecchia morale dello zio Tom viene ribaltata; è il negro Clay, protagonista del dramma, ad accusare, a spingere la sua protesta fino in fondo: « Non fate l'errore, per qualche irresponsabile rigurgito di carità cristiana, di parlargli (al negro) troppo dei meriti del razionalismo occidentale o della grande eredità intellettuale del bianco, perché, forse, incominceranno ad ascoltarvi (...) E quel giorno, quando crederete veramente di poterli accettare nelle vostre file, come fidati semi-bianchi, già appartenenti ad un popolo soggetto, senza più *blues*, eccetto quelli antichi e senza neppure un cocomero in vista e tutti questi ex schiavi saranno occidentali perfetti, con aspirazioni ad una vita laboriosa ed utile, saranno pii, sobri e sensati, vi ammazzeranno ».

La violenza dialettica con la quale l'opera di Le Roi Jones si inserisce nel teatro americano, ha questi succhi furiosi che rovesciano la viltà delle posizioni acquisite e immergono lo spettatore di fronte ad una realtà che vuole essere riformata.

L'azione si svolge in un vagone della metropolitana. Lula, la ragazza bianca, dà fastidio al giovane studente negro, lo stuzzica, lo provoca sino a togliergli quella patina di pacifico cittadino, di rispettoso e pauroso uomo che la società lo ha costretto a prendere. Clay non osa neppure guardare la bionda provocante che gli si è seduta accanto; poi tenterà una conversazione civile finché la ragazza senza pudori, gli accenderà gli istinti più sfrenati. La sua protesta è razionale: se è diventato un piccolo borghese, un finto bianco, come lei dice, è perché vuole essere lasciato in pace. Perché così ha voluto la società che vuole a sua volta essere lasciata in pace. Che vuole ammirare Bessie Smith senza capire la protesta delle sue canzoni; o vuole adorare Charlie Parker crogiolandosi a parlare del suo genio tormentato.

Ma guai a rompere questo falso equilibrio di serenità; perché tutto poggia su un equivoco, su una convenzione che è pericoloso infrangere.

La ribellione contro il pietismo, contro il carisma ipocrita diviene aperta denuncia, la violenza del discorso si allarga sino a toccare aspre e crude verità.

Nel vagone della metropolitana, i buoni borghesi ascoltano impassibili. Ma Lula che ha « ascoltato abbastanza » si avvicina a Clay e con freddezza gli immerge un piccolo coltello nel petto. Ordina agli altri passeggeri di sbarazzarla dal corpo inanimato e noioso del negro. Poi continua la sua opera provocatrice, sedendosi accanto ad un altro negro, appena salito, ignaro della tragedia appena consumata.

Dramma simbolo, personaggi esasperati, tesi sino allo spasimo, tessuti sulle corde violente di una azione-reazione, consapevoli di rappresentare l'asprezza di una condizione. Le Roi Jones ha messo il dito sulla piaga tendendo al massimo l'azione concedendo verosimiglianza simbolica alla situazione. Il linguaggio è denso di slang, di frasi tipiche, di espressioni volgari e così la ricerca dei gesti ripropone una esatta definizione dei caratteri: i due protagonisti hanno i segni tipici della propria razza: l'attrice Jennifer West ha prestato a Lula il suo corpo bianco, i suoi capelli biondo-platino, il suo muoversi come una ballerina, il suo atteggiarsi come una cover girl, con piena sicurezza di rappresentazione, mentre Clay è stato ben raffigurato con il suo giacchettino chiuso, la sua aria evidentemente borghese, il suo gentile e dolce comportamento.

È un teatro crudele ma è soprattutto un teatro di violenza sociale, un pamphlet disperato che oggettivizza una situazione sempre sull'orlo di precipitare in tragedia. Il discorso critico si innesta nella situazione con rigore assoluto e volge, nell'arco di una temporalità, una storia esemplare, ricca di meditazioni ma soprattutto di rigore teatrale, nel segno interiore della parola.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Un anniversario da celebrare:

Quarant'anni di festival

Sono trascorsi quarant'anni dalla sua apparizione tra noi, è cresciuto enormemente il numero degli eventi che con essa si qualificano, e l'anniversario è perciò degno di celebrazione; la parola entra ormai nel cuore della maturità e se è di nazionalità incerta possiede la virtù di adattarsi a tutte, avanguardia di un esercito che non è mai sceso in campo, quello dell'*Esperanto*. È la parola «festival» che nel settembre del 1925 fiori di colpo a Venezia, come una pianta tropicale imprevista. I pochi esperti e i rari turisti musicali degli anni remoti l'avevano sentita echeggiare da lontano come un richiamo liturgico allorché Wagner innalzò a Bayreuth il tempio per la celebrazione dei suoi riti teatrali, e qualcuno, fornito di raffinata sensibilità ricettiva, aveva captato un altro segnale che invitava alle lusinghe di un festival di musica a Monaco di Baviera; ma la parola era rimasta circoscritta alla conoscenza di pochi, né aveva ancora varcato i confini della Germania: non si vuol impiantare qui uno studio filologico per dare ad essa una patria di origine ma semplicemente accennare alla limitata estensione che essa ebbe fino allo scoppio della prima guerra, al concludersi della «belle époque», ché ci sembra prima di allora non si sia mai avventurata fuori dalla Germania dove prometteva poco champagne, ma torrenti di birra, molti Wagner, Mozart, Strauss, poco o nulla di musiche non germaniche; festa in famiglia, perciò, dove l'ospite era costretto ad ammirare soltanto le virtù dei padroni di casa.

Dal 1923, allorché nacque la Società Internazionale di Musica Contemporanea, il Festival, che ebbe ingresso in Italia nel 1925, entrò un po' dappertutto con l'intento di farsi divulgatore ovunque delle musiche di qualsiasi paese. Oggi se volessimo fare l'elenco dei festival musicali che da allora sono fioriti, dovremmo empire il calendario in tutti i suoi mesi, e in quasi tutti i suoi giorni,

e percorrere i paesi del mondo dall'estremo nord all'estremo sud attraverso tutti i meridiani. Un po' troppi, forse, ma questo è un caso dove il troppo non fa male, ché, in fondo, «questi benedetti festival sono un di più oltre la ordinaria vita musicale, una aggiunta a quanto già esisteva e non già sostituzione o peggio, surrogato.

Si può dire che la celebrazione del quarantennio spetterebbe a Venezia ché, cinque anni dopo quel 1925, sorse in essa la serie dei festival della Biennale, dedicati anch'essi alla divulgazione della musica contemporanea e giunti oramai alla ventottesima edizione; la vita musicale di Venezia ne trasse immediatamente vantaggio, e quando furono istituiti gli Enti Lirici, al Teatro La Fenice spettò di farne parte, ché la città aveva acquistato i diritti ufficiali per meritare al suo teatro la promozione a così alto grado. E non fu tutto perché anche la scuola di musica se ne avvantaggiò e il Conservatorio «Benedetto Marcello» divenne nazionale da comunale che era, e vennero aumentando le iniziative giunte oggi a tale numero da creare quasi ingombro e da richiedere perciò un coordinamento che elimini le sovrapposizioni di due o più manifestazioni nella stessa giornata; se non addirittura nella stessa ora. D'altronde ovunque ebbe luogo un festival, là sorsero nuove iniziative e questo è il caso di Siena, dove dopo il Festival del 1928 nacque la benemerita accademia Chigiana, di Firenze dove ebbe origine il Maggio Musicale Fiorentino, senza tener conto di quanto accadde nelle città straniere ché, a citarle tutte c'è rischio di passare dalla musica ad una elencazione geografica di città, paesi, continenti; perché, lo ripetiamo a tanto siamo giunti, che se una volta si diceva che «tutto il mondo è paese», oggi può dirsi che «tutto il mondo è festival»; ovvero: «paese che vai, festival che trovi». Ed oramai ha invaso altri settori oltre quello della musica seria ché, forse stanco della austerità cui sembrava destinato esclusivamente, è passato anche in altri campi, un po' più leggeri se non frivoli, patrocinando gare fra canzoni e tra canzonieri.

Molti gli ridono dietro e ne sostengono l'inutilità: anzi c'è chi li chiama musei degli orrori o peggio, chi ne fa pretesto per prediche contro la immoralità di certe estetiche, contro la corruzione che da esse deriva: ma in quarant'anni abbiamo visto nascere in essi molte e molte opere che oggi corrono felicemente il mondo procurandogli anziché danno, arricchimento prezioso e più vasto respiro. Lo abbiamo detto in altre occasioni: iniziative di cotesto genere hanno dato corso rapido alla circolazione della conoscenza musicale, alla maturazione di tendenze ricche di interessi, alla eliminazione delle scorie che creano le stasi pericolose della monotonia. D'altra parte i festival abbiamo visto che erano sorti in Germania per radunare gli amatori di Wagner a Bayreuth, quelli di Mozart, di Beethoven e dei romantici tedeschi a Monaco di Baviera; ed oggi a imitazione di quegli esempi remoti la gran parte dei festival poggia su repertori solidi e ben stagionati per attrarre correnti turistiche sicure richiamate

dai nomi di esecutori illustri e di stelle luminose. Eppure anche essi sono un'aggiunta alle attività teatrali e concertistiche tradizionali, se non diventano, come spesso accade, terreno prezioso per messinscene moderne e audaci, per interpretazioni imprevedute. E sotto questo aspetto scopriamo che tutti cotesti festival, malgrado l'apparenza tradizionale, compiono se non proprio una rivoluzione, almeno quella profonda azione di aggiornamento che avvicina l'opera del passato alla sensibilità di oggi. Sono anche essi perciò ragioni di scandalo per quanti non avvertono che anche l'esecuzione ha una storia, o per lo meno si avvia ad averla attraverso le preziose fotografie sonore che sono il disco e la registrazione. Ma lo scandalo suscita interesse e le opposizioni, in questo settore almeno, servono a fomentare rivolgimenti benefici; ché grazie ad essi riusciamo a marciare con il nostro tempo, a uscire dalla moda per entrare nella storia.

Ce n'è abbastanza, ci sembra, per celebrare, ricordandolo, il quarantennio dell'entrata in Italia della parola «festival».

MARIO LABROCA

© 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