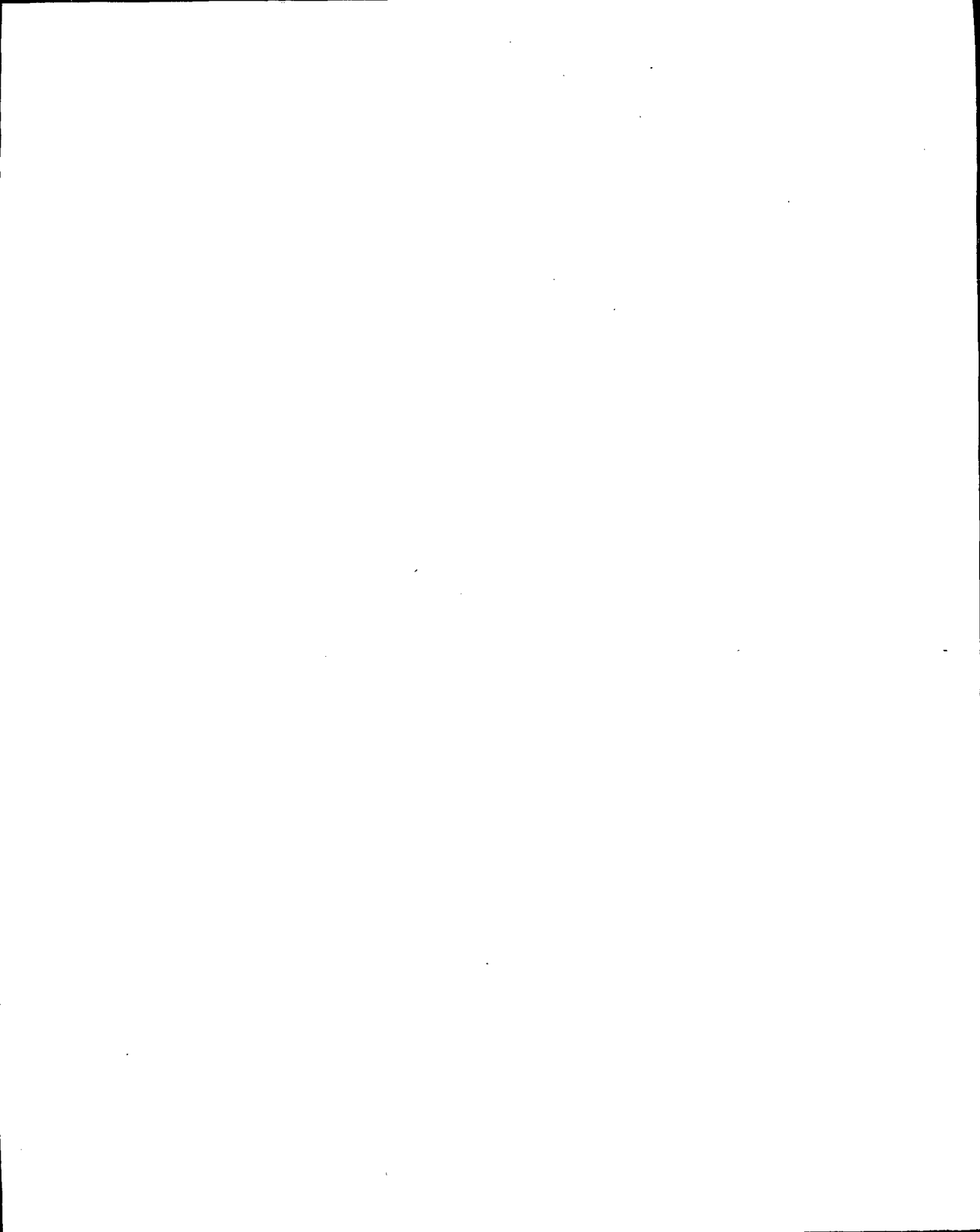


L' APPRODO LETTERARIO 33

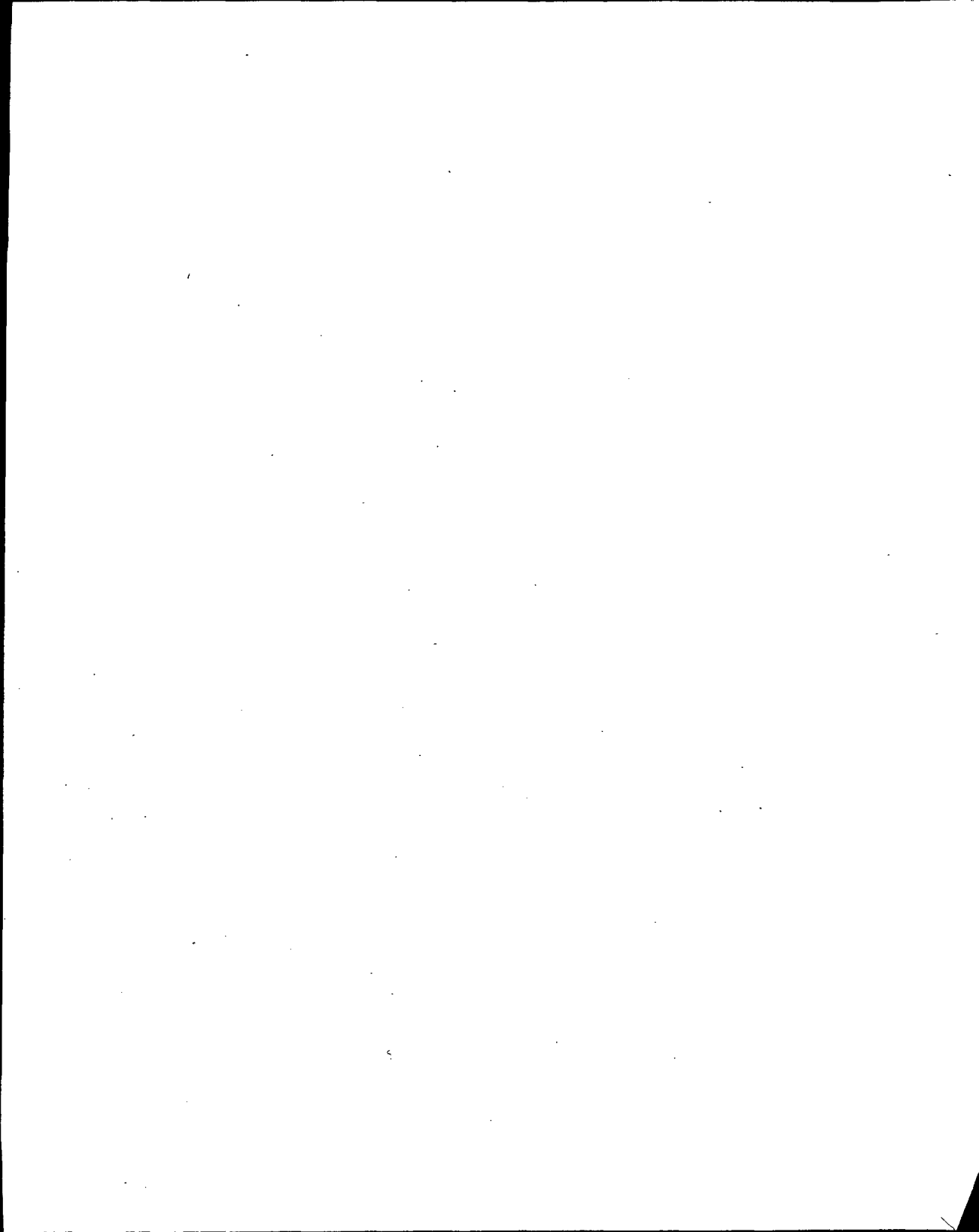
***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 33 Anno IX, Gennaio - Marzo 1966***

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

43-36



INDICE
DELL'APPRODO LETTERARIO
ANNO 1966



INDICE PER MATERIE

SAGGI E LETTURE

ANZILOTTI ROLANDO	<i>Nota su Lowell</i>	n. 33	pag. 68
BACCOLO LUIGI	<i>Sogno a Manosque</i>	35	70
BERTOLUCCI ATTILIO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	11
BIGONGIARI PIERO	<i>La lirica laurenziana e il rapporto tra le arti nel Quattrocento</i>	34	46
	<i>Meraviglia di Breton</i>	36	69
BO CARLO	<i>Serra e i valori umani</i>	33	3
	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	3
BRANDI CESARE	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	9
CARETTI LANFRANCO	<i>Giuseppe Parini, tra riformismo e rivoluzione</i>	36	57
CONTINI GIANFRANCO	<i>L'influenza culturale di Benedetto Croce</i>	36	3
DEBENEDETTI GIACOMO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	15
FORTI MARCO	<i>Rilettura sincronica di « Conversazione in Sicilia »</i>	35	37
LONGHI ROBERTO	<i>Carlo Carrà</i>	34	3
MACRÌ ORESTE	<i>Memoria e segni nella poesia di José Angel Valente</i>	35	78
PAMPALONI GENO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	13
PAOLI RODOLFO	<i>Nelly Sachs</i>	36	33
PICCIONI LEONE	<i>Dubbi sugli anni '60: ricerca narrativa e avanguardie collettive</i>	34	69
	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	13
REBAY LUCIANO	<i>Nota su Stanley Burnshaw</i>	34	28
SAPEGNO NATALINO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	7
SERONI ADRIANO	<i>Appunti in margine a una nuova storia letteraria</i>	33	75
TASSI ROBERTO	<i>La solitudine di Bonnard</i>	35	18
TRAVERSO LEONE	<i>Hilde Domin</i>	35	63
VALERI DIEGO	<i>Comisso scrittore giovane</i>	33	70

RACCONTI E PROSE

DESSI GIUSEPPE	<i>Il Battesimo</i>	n. 33	pag. 46
GATTO ALFONSO	<i>Ricordo di Carrà</i>	34	13
LISI NICOLA	<i>L'anello e il figlio maggiore e altre favole</i>	34	29
PIZZUTO ANTONIO	<i>Nuove paginette</i>	36	42

POLITO PIERO	<i>La libellula</i>	n. 33	pag. 85
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Una stagione fuori del tempo</i>	33	31
SBARBARO CAMILLO	<i>Cartoline in franchigia e Pesca reale</i>	33	25
ZORZI MIMI	<i>La signora Emma e il dolore</i>	35	43

POESIE

BURNHS AW STANLEY	Sei poesie: <i>In gabbia in una mente d'animale - Pensieri sulla guerra e mia figlia - Giorni - Pane - A una bimba dormente - Terra riposante</i>	n. 34	pag. 18
DOMIN HILDE	Tredici poesie: <i>Seminatore - Equilibrio - Con la mia ombra - Boccio - Avviso - Liocorno - Germogli - Non cedere - Tunnel - Sempre ruotano - Euridice - Notte - L'apprendista stregone</i>	35	64
GATTO ALFONSO	Sei poesie: <i>Un'alba al Duomo d'Ancona - Lo sbarco - Ricordami così - Domani - Tornando all'alba per San Vittore - In quell'inverno</i>	33	40
LOWELL ROBERT	Sette poesie: <i>Jonathan Edwards nel Massachusetts occidentale - Per i morti dell'Unione - Quelli prima di noi - Decima musa - Mezz'età - Autunno 1961 - Occhio e dente</i>	33	54
RINALDI ANTONIO	Sette poesie: <i>A mia moglie... - Alla stessa... - Soliloquio autunnale - Sogno della vita - Canazei - L'età della poesia - Fogli di diario</i>	34	37
SACHS NELLY	Undici poesie: <i>A voi, che inalzate la nuova casa - Oh, la notte dei bimbi piangenti - L'annegata - Preghiera per l'amato morto - Colei che tutto dimentica - Coro delle nubi - Vegliardi - Uno strap-perà la palla - Ben lontano - Quando il respiro - Ah, si comprende così poco</i>	36	35
SOLMI SERGIO	<i>La scuola serale</i>	36	55
VALERI DIEGO	<i>«Quadri di un'esposizione»</i>	35	34

LE IDEE CONTEMPORANEE

ARCANGELI FRANCESCO	<i>Idee sulla Biennale</i>	n. 35	pag. 95
BALDACC I LUIGI	<i>Antiromanzi e antilettori</i>	34	94
BORLENGHI ALDO	<i>Alcuni ritorni: illusorie prospettive di lettura</i>	33	96
LONZI CARLA	<i>Idee sulla Biennale</i>	35	99
RABONI GIOVANNI	<i>Provocazioni su cinema e romanzo</i>	33	101
ROSSI ALDO	<i>Un incontro con Roman Jakobson</i>	33	93
	<i>Microscopio e telescopio</i>	34	91
TASSI ROBERTO	<i>Idee sulla Biennale</i>	35	93
ZANZOTTO ANDREA	<i>Alcune prospettive sulla poesia, oggi</i>	35	102

DOCUMENTI

BO CARLO	a colloquio con <i>Jean Paul Sartre (I poteri dell'intellettuale)</i>	n. 34	pag. 97
PICCIONI LEONE	a colloquio con <i>Eugenio Montale (Cinquant'anni di poesia)</i>	35	107
	<i>L'alluvione e il patrimonio artistico di Firenze</i> (interviste da L'Approdo radiofonico n. 978 con <i>Casamassima, D'Addario, Garin, Bonsanti</i>)	36	83
	<i>A venti giorni dall'alluvione</i> (interviste da L'Approdo radiofonico n. 980 con <i>Baldini, Morandini, Caretti</i>)	36	93
	<i>Firenze, la musica e ancora l'alluvione</i> (interviste da L'Approdo radiofonico n. 986 con <i>Fabbri</i>)	36	103
	<i>Firenze rinasce con rabbia</i> (interviste da L'Approdo TV del 27-12-66 con <i>Gatto, Baldini, Ragghianti, Michelucci, Detti, Benevolo, Nencini, Montanelli, Pratolini, Tirinnanzi, Luzi, Balducci</i>)	36	110

TRADUZIONI

ANZILOTTI ROLANDO	Robert Lowell: <i>Poesie</i>	n. 33	pag. 54
PAOLI RODOLFO	Nelly Sachs: <i>Poesie</i>	36	35
REBAY LUCIANO	Stanley Burnshaw: <i>Poesie</i>	34	18
TRAVERSO LEONE	Hilde Domin: <i>Poesie</i>	35	64

RASSEGNE

LETTERATURA ITALIANA - POESIA			
ROSSI ALDO		n. 33	pag. 103
		34	111
		35	127
		36	121
LETTERATURA ITALIANA - NARRATIVA			
BORLENGHI ALDO		n. 33	pag. 105
		34	113
		35	129
		36	123
LETTERATURA ITALIANA - CRITICA E FILOLOGIA			
CARETTI LANFRANCO		n. 33	pag. 112
		34	119
		35	134
		36	128

LETTERATURA FRANCESE

BIGONGIARI PIERO

n. 33 pag. 115
35 137

LETTERATURA INGLESE

BALDI SERGIO

n. 34 pag. 122
35 143
36 130

LETTERATURA TEDESCA

PAOLI RODOLFO

n. 34 pag. 123
35 144
36 131

LETTERATURA SPAGNOLA

MACRÌ ORESTE

n. 33 pag. 120

LETTERATURA AMERICANA

GORLIER CLAUDIO

n. 33 pag. 125
34 125
35 148
36 135

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

CHIARINI GIORGIO

n. 34 pag. 128
35 153
36 138

STORIA E CULTURA

MORI GIORGIO

MEROLA ALBERTO

n. 33 pag. 132
34 131

ARTI FIGURATIVE

TASSI ROBERTO

LONZI CARLA

TASSI ROBERTO

n. 33 pag. 134
34 134
36 140

TEATRO

BRUNO EDOARDO

n. 33 pag. 137
34 136
35 154
36 143

MUSICA

LABROCA MARIO

n. 33 pag. 141
36 147

CINEMA

BANTI ANNA

n. 33 pag. 143
34 140
35 157
36 149

ILLUSTRAZIONI

TAVOLE A COLORI

BONNARD PIERRE	<i>L'imbarcadero</i> (1926-1934)	n. 35	pag. 32
CARRÀ CARLO	<i>La foce del Cinquale</i> (1928)	34	16
CIMABUE	<i>Il Cristo in Santa Croce, prima dell'alluvione</i>	36	88
MORENI MATTIA	<i>Ancora un'immagine come avvertimento</i> (1962)	33	72

RIPRODUZIONI IN BIANCO E NERO

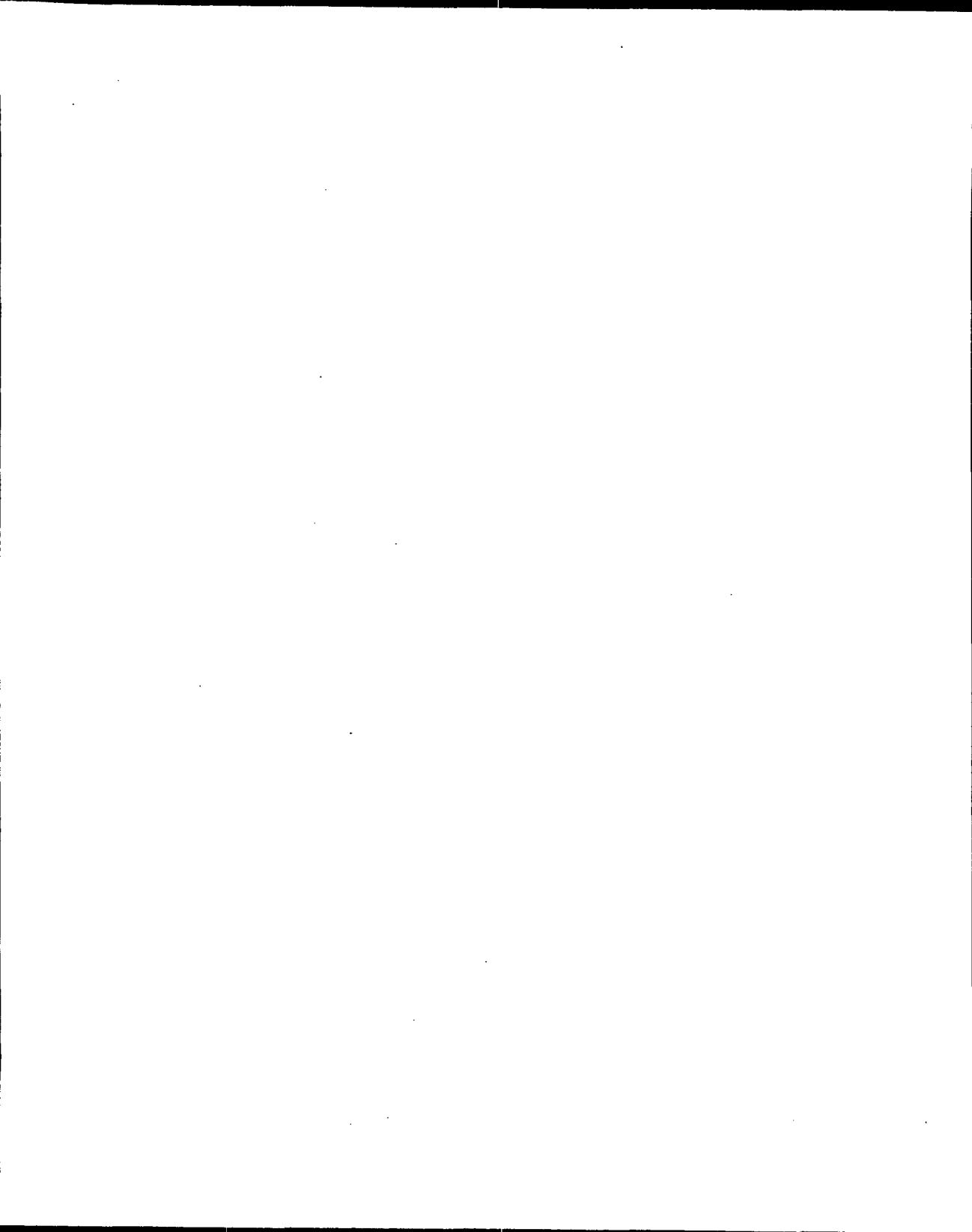
BONNARD PIERRE	<i>La sala da pranzo di campagna</i> (1913) <i>Il crepuscolo</i> (1914) <i>Finestra aperta</i> (1918) <i>La sala da pranzo</i> (1930-1931)	n. 35	pag. 48 49 88 89
CARO ANTHONY	<i>Altalena gialla</i> (1965)	35	96
CARRÀ CARLO	<i>I funerali dell'anarchico Galli</i> (1910) <i>Meriggio d'ottobre</i> (1927) <i>Paesaggio in Versiglia</i> (1928) <i>Il cane</i> (1932)	34 34 34 34	32 33 64 65
MARINI MARINO	<i>Cavaliere</i> (1949-1950) <i>Giocoliere</i> (1959)	34 34	80 81
MORENI MATTIA	<i>Segnale sul campo</i> (1963) <i>Un'anguria come la morte e come la luna</i>	33 33	88 89
REMBRANDT	<i>San Gerolamo in riva al torrente</i> <i>La conchiglia</i>	33 33	32 33
SEGHERS HERCULES	<i>Paesaggio roccioso con un mulino a vento</i> <i>Il cranio</i>	33 33	48 49
SOTO JESUS RAFAEL	<i>Grande relazione-vibrazione nero e nero</i> (1966) <i>Le opere d'arte danneggiate dall'alluvione di Firenze</i>	35 36	97 96
			97
			104
			105
			120
			121

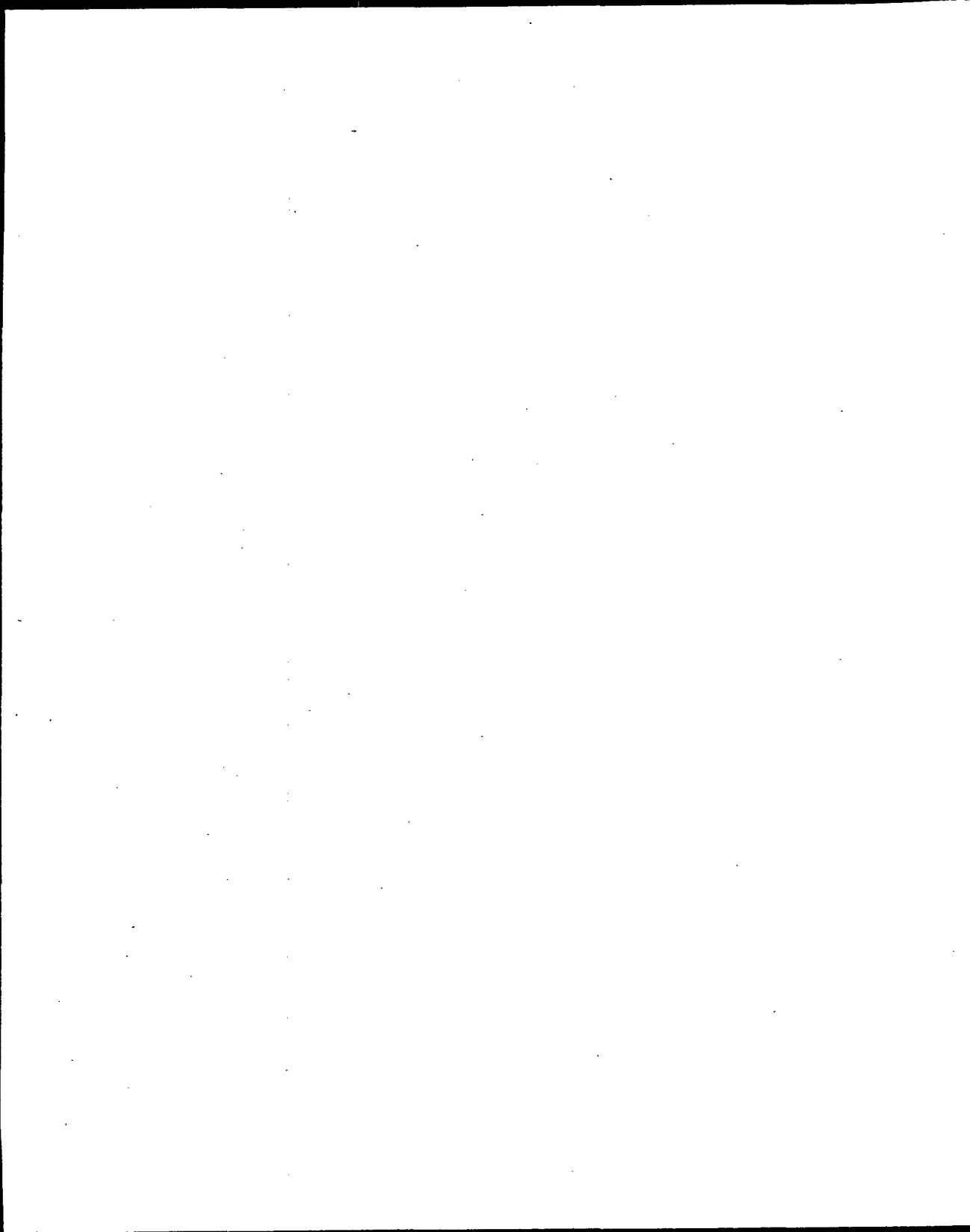
INDICE PER AUTORI

ANZILOTTI ROLANDO	<i>Robert Lowell: Poesie</i> (traduzione)	n. 33	pag. 54
	<i>Nota su Lowell</i>	33	68
ARCANGELI FRANCESCO	<i>Idee sulla Biennale</i>	35	95
BACCOLO LUIGI	<i>Sogno a Manosque</i>	35	70
BALDACCI LUIGI	<i>Antiromanzi e antilettori</i>	34	94
BALDI SERGIO	<i>Letteratura Inglese</i>	34	122
	<i>Letteratura Inglese</i>	35	143
	<i>Letteratura Inglese</i>	36	130
BANTI ANNA	<i>Cinema</i>	33	143
	<i>Cinema</i>	34	140
	<i>Cinema</i>	35	157
	<i>Cinema</i>	36	149
BERTOLUCCI ATTILIO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	11
BIGONGIARI PIERO	<i>Letteratura Francese</i>	33	115
	<i>La lirica laurenziana e il rapporto tra le arti nel Quattrocento</i>	34	46
	<i>Letteratura Francese</i>	35	137
	<i>Meraviglia di Breton</i>	36	69
BO CARLO	<i>Serra e i valori umani</i>	33	3
	<i>a colloquio con Jean Paul Sartre (I poteri dell'intellettuale)</i>	34	97
	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	3
BORLENGHI ALDO	<i>Alcuni ritorni: illusorie prospettive di letture</i>	33	96
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	33	105
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	34	113
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	35	129
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	36	123
BRANDI CESARE	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	9
BRUNO EDOARDO	<i>Teatro</i>	33	137
	<i>Teatro</i>	34	136
	<i>Teatro</i>	35	154
	<i>Teatro</i>	36	143
BURNSHAW STANLEY	<i>Poesie</i>	34	18
CARETTI LANFRANCO	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	33	112
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	34	119
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	35	134
	<i>Giuseppe Parini, tra riformismo e rivoluzione</i>	36	57

	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	n. 36	pag. 128
CHIARINI GIORGIO	<i>Lingue e letterature romanze</i>	34	128
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	35	133
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	36	138
CONTINI GIANFRANCO	<i>L'influenza culturale di Benedetto Croce</i>	36	3
DEBENEDETTI GIACOMO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	15
DESSI GIUSEPPE	<i>Il Battesimo (racconto)</i>	33	46
DOMIN HILDE	<i>Poesie</i>	35	64
FORTI MARCO	<i>Rilettura sincronica di « Conversazione in Sicilia »</i>	35	37
GATTO ALFONSO	<i>Poesie</i>	33	40
	<i>Ricordo di Carrà</i>	34	13
GORLIER CLAUDIO	<i>Letteratura Americana</i>	33	125
	<i>Letteratura Americana</i>	34	125
	<i>Letteratura Americana</i>	35	148
	<i>Letteratura Americana</i>	36	135
LABROCA MARIO	<i>Musica</i>	33	141
	<i>Musica</i>	36	147
LISI NICOLA	<i>L'anello e il figlio maggiore e altre favole</i>	34	29
LONGHI ROBERTO	<i>Carlo Carrà</i>	34	3
LONZI CARLA	<i>Arti figurative</i>	34	134
	<i>Idee sulla Biennale</i>	35	99
LOWELL ROBERT	<i>Poesie</i>	33	54
MACRÌ ORESTE	<i>Letteratura Spagnola</i>	33	120
	<i>Memoria e segni nella poesia di José Angel Valente</i>	35	78
MEROLA ALBERTO	<i>Storia e cultura</i>	34	131
MORI GIORGIO	<i>Storia e cultura</i>	33	132
PAMPALONI GENO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	13
PAOLI RODOLFO	<i>Letteratura Tedesca</i>	34	123
	<i>Letteratura Tedesca</i>	35	144
	<i>Nelly Sachs</i>	36	33
	<i>Nelly Sachs: Poesie (traduzione)</i>	36	35
	<i>Letteratura Tedesca</i>	36	131
PICCIONI LEONE	<i>Dubbi sugli anni '60: ricerca narrativa e avanguardie collettive</i>	34	69
	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	13
	<i>a colloquio con Eugenio Montale (Cinquant'anni di poesia)</i>	35	107
PIZZUTO ANTONIO	<i>Nuove paginette</i>	36	42
POLITO PIERO	<i>La libellula</i>	33	85
RABONI GIOVANNI	<i>Provocazioni su cinema e romanzo</i>	33	101
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Una stagione fuori del tempo</i>	33	31
RINALDI ANTONIO	<i>Poesie</i>	34	37
REBAY LUCIANO	<i>Stanley Burnshaw: Poesie (traduzione)</i>	34	18
	<i>Nota su Stanley Burnshaw</i>	34	28
ROSSI ALDO	<i>Un incontro con Romàn Jakobson</i>	33	93
	<i>Letteratura Italiana - Poesie</i>	33	103
	<i>Microscopio e telescopio</i>	34	91
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	34	111

	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	n. 35	pag. 127
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	36	121
SACHS NELLY	<i>Poesie</i>	36	35
SAPEGNO NATALINO	<i>Testimonianza su Cecchi</i>	35	7
SBARBARO CAMILLO	<i>Cartoline in franchigia e Pesca reale</i>	33	25
SERONI ADRIANO	<i>Appunti in margine a una nuova storia letteraria</i>	33	75
SOLMI SERGIO	<i>La scuola serale (poesia)</i>	36	55
TASSI ROBERTO	<i>Arti figurative</i>	33	134
	<i>La solitudine di Bonnard</i>	35	18
	<i>Idee sulla Biennale</i>	35	93
	<i>Arti figurative</i>	36	140
TRAVERSO LEONE	<i>Hilde Domin</i>	35	63
	<i>Hilde Domin: Poesie (traduzione)</i>	35	64
VALERI DIEGO	<i>Comisso scrittore giovane</i>	33	70
	<i>Quadri di un'esposizione</i>	35	34
ZANZOTTO ANDREA	<i>Alcune prospettive sulla poesia, oggi</i>	35	102
ZORZI MIMI	<i>La signora Emma e il dolore (racconto)</i>	35	43





L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI,
ALFONSO GATTO, 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. 33 (nuova serie) - Anno XII - Gennaio-Marzo 1966

CARLO BO	<i>Serra e i valori umani</i>	pag. 3
CAMILLO SBARBARO	<i>Cartoline in franchigia e Pesca reale</i>	» 25
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Una stagione fuori del tempo</i>	» 31
ALFONSO GATTO	<i>Poesie</i>	» 40
GIUSEPPE DESSÌ	<i>Il Battesimo (racconto)</i>	» 46
ROBERT LOWELL	<i>Poesie (traduzione di Rolando Anzilotti)</i>	» 54
ROLANDO ANZILOTTI	<i>Nota su Lowell</i>	» 68
DIEGO VALERI	<i>Comisso scrittore giovane</i>	» 70
ADRIANO SERONI	<i>Appunti in margine a una nuova storia letteraria</i>	» 75
PIERO POLITO	<i>La libellula</i>	» 85

LE IDEE CONTEMPORANEE

ALDO ROSSI	<i>Un incontro con Romàn Jakobson</i>	» 93
ALDO BORLENGHI	<i>Alcuni ritorni: illusorie prospettive di lettura</i>	» 96
GIOVANNI RABONI	<i>Provocazioni su cinema e romanzo</i>	» 101

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 103
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 105
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 112
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 115
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 120
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 125
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 132
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 134
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 137
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 141
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 143

Illustrazioni: REMBRANDT, HERCULES SEGHERS, MATTIA MORENI

SERRA E I VALORI UMANI

di

Carlo Bo

A cinquant'anni dalla morte di Renato Serra ci sembra che le prime domande da farci siano queste: lo abbiamo veramente compreso? Lo abbiamo studiato là dove si doveva inseguirlo? Non ce ne siamo serviti come di un pretesto e così lo abbiamo, volta per volta, ridotto alle nostre proporzioni, ai bisogni del momento, sacrificando lo spirito di libertà e di giustizia? Certo, alla base di questo processo che, per dovere di onestà, ci piace istruire a noi stessi c'è un equivoco di partenza, il mito che di Serra è stato fatto al momento della sua morte gloriosa e del suo splendente destino interrotto. Serra — non occorre ricordarlo ancora una volta e qui — è entrato nella mitologia culturale della prima guerra e vi è rimasto per lungo tempo negli anni dopo, fino a quando le nuove generazioni non sono state in condizioni di vederlo più liberamente e di prenderlo vivo sugli scritti e sulle lettere. Ciò nonostante il mito è rimasto e ancor oggi, dopo che il mondo ha subito delle contrazioni così violente al punto di farne saltare per aria le strutture, la sua immagine ha conservato un alone di mistero. Renato Serra è rimasto in piedi sulla trincea, con la testa eretta, in un atto di sfida contro il destino, padrone di un discorso che costituisce un enigma e contro il quale poco hanno giovato i soccorsi della critica più avveduta, a cominciare dalle pagine memorabili di Contini per finire a quelle recenti del giovane Ezio Raimondi.

Noi per domare o almeno per ridurre le proporzioni di quell'immagine sentimentale ci siamo serviti abbondantemente delle confessioni perpetue che animano e regolano le pagine di Serra e ci siamo illusi che per capirlo bastasse ricucire, secondo un disegno stabilito dalle nostre impressioni, le sue infinite testimonianze. Apparentemente la strada era quella buona ma non serviva per uno spirito così complicato, così sottile com'era quello di Serra: il quale ha provveduto, per conto suo, a metterci sulla direzione giusta, quando ha scritto a De Robertis: « Porto tante cose con me, che non faccio tempo a dire ». Serra ha scritto queste parole due mesi prima di morire, mandando il suo ritratto a De Robertis, così come aveva fatto con gli altri amici. Ecco dove va messo l'accento: sulle cose che Serra non è riuscito a dire e che costituiscono, se non l'intera verità, almeno gran parte di quella verità che ci sfugge. Noi abbiamo sempre preferito credere che Serra avesse avuto tempo e modo di dire tutto, a volte a dirittura il superfluo, il non strettamente necessario, di qui i processi parziali, con cui ci siamo accaniti per tanto tempo contro la sua memoria ingombrante. Tutto, compreso quello che ci poteva essere di pura dilettazione e di compiacimento esteriore ed è servito fin troppo ad irrigidirlo nell'immagine letteraria e gratuita del dilettante ed è così che abbiamo lasciato da parte quello che era soltanto abbozzato o suggerito o sottinteso. Sempre Serra ha parlato della sua facoltà di dissimulazione con la quale cercava di salvare e proteggere la sua libertà. In effetti egli si era lungamente, pazientemente preparato per un discorso ulteriore, per un secondo tempo che non c'è stato. A questo punto si leva contro la prima immagine del Serra che cade a testa alta, impavido, l'altra immagine del Serra caduto, così com'è stato trovato dai suoi compagni romagnoli: con l'alpenstock accanto e la rivoltella nella fondina che è la parte del silenzio, della morte che egli aveva non desiderato — come comunemente si intende — ma paventato, temuto e per la quale in un certo senso si era preparato.

Il discorso che tutti conosciamo per averlo frequentato quasi quotidianamente, in una scala di ammirazione più o meno larga, rappresenta una parte del Serra che ci interessa e più ci preoccupa e potremmo dire che è stato un discorso fatto per gli altri, mettendosi a livello degli amici, dei

conoscenti, portandosi con fatica nel clima dell'Italia letteraria del tempo: elusivo, nel miglior senso della parola mondano ma tutt'altro che assoluto e definitivo. Di qui l'equivoco che ha portato a fare dell'*Esame* un testo senza spiegazione plausibile, una grossa contraddizione e, alla fine, una sorta di rifiuto di quello che Serra aveva pubblicamente sostenuto fino a quel momento. La guerra non cambierà nulla ma... Ecco che dietro quella riserva scopriamo il filo dell'altro discorso che Serra ha gelosamente tenuto per sé o ha infiorettato di tutte le cadenze e le sollecitazioni di cui il suo gusto umanistico era capace. Certo se non ammettiamo questo rapporto segreto, questa coesistenza del discorso pubblico, ufficiale con il discorso privatissimo e segreto finiamo per fare del nostro Serra uno spirito di singolare povertà spirituale e lo mettiamo definitivamente nella galleria dei letterati di provincia di cui, se egli ha sentito tutto il fascino nascosto, ha però anche avvertito l'insidia e il limite. Il secondo discorso si inserisce molto prima dell'*Esame* e ne rappresenta l'ossatura. Non bisogna trascurare le date e infatti se rileggiamo le lettere con questa precisa cura vediamo che l'idea dell'esame, del confronto è nata molti anni prima, grosso modo al tempo della guerra libica. Con l'avvertenza però di sciogliere subito Serra da tutte le possibili implicazioni nazionalistiche e, in senso lato, politiche: no, l'idea nasce appena accertata la labilità delle forme letterarie, appena stabilito che anche la bellezza deve avere un fondamento morale e che dietro i giuochi legati al quadro delle istituzioni deve a un certo punto insorgere il criterio del giudizio morale, della partecipazione e della risposta che ogni uomo deve dare. Il primo ottobre del 1910 scrive all'Ambrosini: « Abbiamo parlato molto delle cose nostre (con Croce), con un interesse da parte sua nobilissimo, sebbene temperato da un sorriso di napoletano che dubita un poco del successo pratico. Egli ha più fede nell'ingegno che nella fermezza nostra. Ma aspetta molto bene dal tuo lavoro di storia: crede che potrà diventare un esame di coscienza per tutti, e avrà poi la piacevolezza e la sanità... ». Dove va sottolineato il riferimento alla fermezza, vale a dire alla supremazia della dote morale su quella puramente intellettuale e soprattutto quello che riguarda l'esame di coscienza. È la prima volta che il termine entra nel discorso di Serra, anche se qui conserva un accento per

gran parte pratico. E qualche mese dopo, sempre rivolgendosi all'Ambrosini, ritorna sull'argomento: « A te volevo proporre un'idea che m'è venuta leggendo Croce; sul Socialismo. Perché non dovresti tentare un tuo esame di coscienza politica? Perché non sono socialista: perché non sono... Un tentativo di limitazione diciamo così... guardando in te stesso e intorno. (Quando vedo un socialista, come mi figuro la sua mente, le sue molle; vedo un operaio... come mi sento di fronte a loro, che cosa me n'aspetto. Di fronte ai libri: un tempo desideravo leggerli, mi pareva un problema scientifico, ideale... era... Ma c'è anche il problema vivo: Croce ha guardato troppo il teorico. Che cosa so e che cosa non so. La mia coscienza è tranquilla? ho il diritto della posizione presa per istinto? o che so io...). Tutte queste domande guardate molto sinceramente, senza cura di contraddizioni o di profondità uguale ». Dove l'idea si è sensibilmente sviluppata ed accresciuta fino a diventare un termine di paragone insostituibile e sta a denotare un grande passo avanti nell'ambito stesso del lavoro di Serra, il passaggio della lezione grammaticale all'interpretazione più alta che è quella collegata col progresso e lo sviluppo della nostra persona e della coscienza. Generalmente quando si parla della formazione di Serra si cita Sainte-Beuve ma anche qui il discorso andrebbe allargato per passare dall'obbedienza del ritrattista all'intelligenza personale, al peso degli interessi umani. Sainte-Beuve raccomandava la ricchezza delle informazioni, Serra porta nella ripetizione e nel rispetto di quella dottrina critica un altro motivo che è questo dell'esame di coscienza. Perfino la prudenza del critico, prudenza proverbiale che lo ha sottoposto alle facili accuse di scetticismo fondamentale e di incertezza al momento del giudizio, risponde a questo criterio. È importante giudicare, dice in parole povere Serra, ma è altrettanto importante vedere in che cosa uno scrittore ci serve e fino a che punto noi lo abbiamo servito. La parte delle diffidenze e della paura è vinta alla fine da un altro timore, quello di dimenticare il calcolo degli interessi generali e di tralasciare da un lato il problema umano che è per l'appunto fatto dalla convergenza di tanti stimoli, dall'assolvimento di tante passioni. Come vedo gli altri, che cosa me ne aspetto: sono le due regole, le due molle dell'unico congegno che gli sta veramente a cuore. Sottolineiamo

ancora « il problema vivo » che rappresenta già una prima divergenza dal metodo crociano, un'obiezione di fondo che con gli anni sarà così robustamente nutrita da diventare nelle parole di congedo dell'*Esame* un rifiuto cosciente o a dirittura un atto di accusa contro l'atteggiamento di chi ha pronte le medicine per tutte le malattie. Dopo l'esame di coscienza, l'idea della morte. I due termini — non serve osservarlo — sono strettamente collegati fra di loro. Nel 1911 a Serra muore la sorella e sentite in che modo ringrazia il professor Lovarini delle sue parole di condoglianze: « Tutte le volte che si torna a pensare sul serio a quello che è accaduto, torna lo stesso stupore; non è neanche dolore: e si sente quasi con amarezza che l'uomo non è atto ad altro che a vivere, a cercare tutti i pretesti per restare attaccato alla vita. E meglio non si può fare! Ma un giorno ce ne andremo tutti per questa strada che oggi non sappiamo guardare; dove sono andati quelli con cui vorremmo essere... ». Tutti i pretesti per restare attaccati alla vita, diamo un significato appena diverso al discorso privato di Serra nel dolore cocente del distacco e questo perché esso rappresenta un punto fondamentale della sua evoluzione, tale da negare in blocco le interpretazioni abusive del decadentismo serriano. È un punto su cui non transige e non arriverà mai a correzioni d'alcun genere: quando Serra muore non cerca certo la morte, non la aspetta come una comoda soluzione che metta fine a una crisi che si è prolungata in modo abnorme, no, egli ama ancora la vita e l'ama nel modo più nobile, con la coscienza della nostra fragilità, con lo spettro sempre presente della morte.

Ma continuiamo la nostra lettura alla luce dell'esame di coscienza come norma di vita. Nel giugno del 1911 scrivendo a Prezzolini sembra cadere in contraddizione nello spazio della stessa lettera. Prima afferma: « Io non conosco la società; conosco l'uomo solo » e più lontano: « In particolare direi così: che non ci sono opere veramente formative ma piuttosto uomini-scrittori che uno si prende come modelli di imitazione spirituale. Cambiano anche nello spirito le stagioni e da una compagnia si passa all'altra; e alla fine, se è destino, uno si ritrova, dopo avere attraversato imitando molte anime, solo con la propria: in una solitudine che è fatta ricca di tutte le avventure lasciate ». Contraddizione apparente, in quanto l'uomo solo è

fatto dalle avventure con gli altri, è il frutto di quell'interesse oculato che resta alla base delle fluttuazioni e delle incertezze superficiali del Serra, di uno che sapeva fin troppo bene scorgere la parte salda di un discorso e alla fine riportare tutto all'origine, alla natura dell'uomo. Se restiamo sul filo di questo discorso che si è protratto per diversi anni, ci sappiamo spiegare meglio l'improvvisa accensione per la guerra. Ma prima di tutto, che cosa era la guerra per Serra? Era la vita, non già nel senso che un D'Annunzio poteva applicare rispettando la sua fede d'arte ma la vita come coincidenza, come fusione di tutte le aspirazioni, come l'approdo dal discorso personale e solitario al discorso comune, al patto umano. Certo, a prima vista, certe sue confessioni a De Robertis non possono non lasciare perplessi (lettera del 1° agosto 1914): «Ma qualche cosa arriva anche a me che mi fa fremere. Non dimenticherò l'impressione di stamattina: come mi son sentito sollevare tutto di passione e di speranza e di non so quale altro istinto profondo a leggere le notizie — la guerra: e l'Italia svincolate, sembra — e come andrei volentieri in Francia a lottare per la mia civiltà». Anche qui con l'avvertenza che a parole del genere non dobbiamo mai dare un senso assoluto, irreversibile perché è più onesto riportarle in quel clima, calcolare almeno per approssimazione che ci sono delle componenti di cui ignoriamo la natura e la forza e solo la conoscenza della cronaca — cosa impossibile — ci permetterebbe di sfiorare. Del resto, lo stesso Serra un mese dopo sapeva benissimo scorgere il pericolo di quella situazione e del suo orgasmo; sempre a De Robertis dirà il 7 settembre: «Come vanno le cose sue? me ne scriva, e mi aiuterà a scordare le mie che da un mese in qua non sono altro che inquietudine e ansia sterile, nervosamente affaccendato a non far nulla; a leggere i giornali, a aspettar novità, a far delle chiacchiere che suonano a me stesso, intanto che le faccio, così vane! Così consumo i giorni in un modo che mi sciupa quello stesso che c'era di serio nella prima inquietudine... D'altronde lavorare non è possibile; terminare dei saggi critici o delle note letterarie, di cui non potrei neppure liberarmi stampando e dovrei tenerli nel cassetto, è cosa che mi disgusta; perdermi in qualche cosa mia più intima non mi riesce: mentre poi la parte dell'uomo che fa professione di commuoversi per l'umanità, mi fa rabbia...». Parole — come si sa — da mettersi in rap-

porto con quelle che dirà a Panzini negli incontri di Bellaria, nel precedente mese di agosto. Ripensandoci il 27 novembre dello stesso anno Serra ne scriverà così al suo caro professore: « Perché non sono tornato a trovarLa, in tutto settembre — mi domando anche adesso? Avevamo ancora tante cose da dire... Ci sono state ragioni varie, un giorno l'una, un giorno l'altra, che mi hanno un poco impedito. Ma la ragione vera è un'altra. Lei può capirlo e non ridere, sotto sotto, come farebbero molti dei miei amici, che il mondo loda d'ingegno e di sensibilità. Mi darebbero tacitamente del posatore se dicessi che la passione di quei giorni era di quella che si è titubanti di comunicare. E avevo anche quasi paura di conversare con Lei, in cui sentivo quasi un altro me stesso per l'inquietudine e la mancanza d'illusioni: avevo paura, quasi, di esser spinto ad affrontare troppo dei problemi e delle tristezze in cui si va sempre a urtare come l'insetto nel vetro; che non si apre mai ».

In quale chiave vanno lette queste confessioni? politica e più precisamente interventista, nazionalista? Sì, apparentemente: anche perché più avanti si legge: « Anche le notizie della Marna erano troppo poco rimedio al male e al dubbio che non ci lascia, in questa Italia che fa delle chiacchiere e si rassegna così bene a tutto ». Non per nulla in tal senso, con venature di fascismo 1938 (l'anno in cui furono lette in pubblico) vennero commentate e da parte di chi era pure in grado di scorgere il vero riflesso interiore di queste parole. La chiave sta invece in un'altra lettera a De Robertis, del 6 maggio 1915, dove parlando del vecchio debito con Romain Rolland, si arriva al punto vivo della questione che c'interessa: « Ti dirò ancora che, insieme a questa debolezza, c'era nei miei appunti un'altra parte, diversamente, ma non meno, appassionata: a proposito dell'ideale e della legge, per lavorare e per vivere, che ci hanno lasciato e piuttosto comunicato, questi nostri fratelli maggiori — di cui Romain Rolland è uno — quelli che son venuti dopo il simbolismo e dopo i grandi realisti, dopo Tolstoj e dopo Nietzsche, e hanno cavato dalla loro lettura e dalle loro esperienze tutt'insieme un principio di religione che è diventata in noi sensibilità più viva e esigenza più stretta forse — dico in fretta e confusamente, tu capisci lo stesso — a proposito di tutto questo, arrivo ad affrontare il problema di

quella che è per noi — per me, oggi — la legge essenziale, il valore ultimo dei nostri sforzi, la gioia che cerchiamo e la purificazione di cui non sappiamo fare a meno: sentivo di doverla affrontare, sia pure sommariamente, con una risolutezza anche di linguaggio, che avevo sempre ritardato fino a oggi! Ma anche questo è inutile e impossibile, se domani si parte... ».

Un principio di religione, non dimentichiamolo e sottolineiamo la chiusa che, se letta bene, è soltanto una rinnovata dichiarazione d'amore alla vita. Ciò che poteva apparire come supina, sentimentale obbedienza alla legge del momento trova qui una più esatta sistemazione: il bisogno di riscatto ci riporta di fronte all'impegno, al senso del dovere. Qui sta il Serra che non ha fatto a tempo a parlare e su cui è fin troppo tentante staccarci per delle allusioni a termini più alti, come questa: Serra credeva? Questione già dibattuta, in modo particolare dal Grilli ma su cui sarebbe vano sperare di trovare delle informazioni precise. Restano le testimonianze degli amici, soprattutto quella di chi, come l'Angelini, era in grado di valutare meglio questo tipo di discorso senza parole o, per ripetere la stupenda equazione del D'Annunzio francese, queste parole del silenzio. La guerra, dunque, ha avuto la funzione di far coagulare sentimenti e ambizioni che erano stati coltivati in silenzio e a lungo. La guerra ha consentito — ci si passi il termine — uno scoppio di passione, di cui il Serra avvertirà tutto il peso delle conseguenze morali e per cui sacrificherà la sua vita, interrompendo la licenza. C'era, dunque, la volontà precisa di dimostrare la coerenza fra idee e azioni e il bisogno di provare, prima di tutto a se stesso, la saldezza delle sue opinioni. Tutte le altre interpretazioni non reggono o non soddisfano a pieno, a cominciare da quella più volte avanzata della guerra intesa come soluzione di comodo o della morte volontaria. Serra non aveva nessuna intenzione di morire e ne fanno fede le continue allusioni, i ritorni sul tema e la paura di concludere l'esistenza prima di aver raggiunto la prova finale dei conti. Ancora al suo corrispondente più congeniale degli ultimi mesi, il De Robertis, scriveva un mese prima di cadere: « Alla fine, quando faremo il bilancio di quel ch'è stata l'Italia in questa prova, dovremo anche fare molti conti con noi stessi e con gli altri, rigorosamente: ricominceremo finalmente la nostra storia fondandola sopra un principio che è la prima

condizione della forza e della fortuna: il rispetto della verità. E bisognerà anche far giustizia di molte cose e di molti peccati e brutture, così in politica come in letteratura. Oggi noi, oggi sopra tutto intorno agli uomini, bisogna contentarsi di aver delle impressioni, che diventeranno ricordi ma che non possono essere ancora giudizi. Come sulla guerra: di cui è impossibile parlare, perché ci viviamo dentro. Al più potremo dire di esser contenti di vivere questo momento». Si legga attentamente per non cadere nell'equivoco della guerra come evasione. Il ritardo, a cui fa appello Serra, non è che un'ennesima testimonianza della sua prudenza critica e questo in base all'invocato spirito di verità. Come si raggiunge questo criterio, quali siano i mezzi più adatti a questo tipo d'investigazione Serra non lo ha imparato di colpo, ci ha messo tutta la sua vita, breve ma così intensa, fulminata ma senza mancare in nulla alla regola della profondità. E a questo punto si saldano l'attività dello scrittore, del lettore, del grande letterato che è stato con la prima ragione dell'uomo. Se egli fosse stato soltanto un uomo di gusto, quale ce lo restituiscono tanti clichés della cronaca di quel tempo, non troveremmo tale saldatura e la sua avventura si sarebbe conclusa in modo del tutto diverso e oggi non potremmo riscontrare nella sua storia quel tessuto di alti valori umani che ci interessa e limiteremmo il nostro discorso a una pura convenienza rettorica. Serra sarebbe da ricordare come altri scrittori del tempo che hanno sacrificato la loro giovinezza per un sogno, per una speranza nobilissima ma esclusivamente passionale, come, per esempio, nel caso di un Borsi.

Tanto più che la sua storia d'uomo ha dei precisi riscontri in quella della sua intelligenza e radici fin troppo evidenti nell'altra della cultura del tempo. Noi rapidissimamente abbiamo inseguito tra le lettere e le confessioni agli amici l'evoluzione spirituale in modo da costituire due capitali diversi fra di loro, anche se legati e inscindibili: una parte di fondo morale e una parte di speculazione che per comodità chiamiamo estetica, artistica. Fino al 1910, Serra resta impigliato nella rete delle compiacenze e delle evasioni, è il lettore di provincia che tutti conoscono e sul quale si sono esercitate fino ad oggi la maggior parte delle ricerche d'ordine critico ma sul limite dei venticinque anni e dopo una serie di esperienze umane che hanno

avuto delle cadenze abbastanza dolorose, sembra pronto per gettare lo sguardo in profondità e vedere se al di là delle sue operazioni non ci sia qualcosa di più importante, di più impegnativo che dia all'esistenza un altro timbro. Certo tutti ricordate quel passo sulla creazione quotidiana che si trova nello scritto per un catalogo: « C'è una sola cosa forse che il passato non ci possa offrire bell'e fatta: è la gioia di accostare le grandi cose belle, e di comprenderne lentamente la nobiltà nell'animo puro. Essa è nuova ogni mattino in ognuno che se la sappia creare.

« Se ne' libri che ci offrono potremo trovare qualche lume e qualche occasione di quella sarà abbastanza per essere contenti.

« È una gioia leggera: essa sfugge dalla morte che cerca di abbracciarla e lascia di sé solo un'ombra, quasi un vago odore e principio di gentilezza: pochi fortunati la sanno esprimere. E bisogna cercarla umilmente in ciò che è la effettiva realtà delle scritture, nelle parole a una a una e nelle composizioni di parole e nella scelta e nelle mutazioni e nelle giaciture delle parole: ché tutto quello che nei libri si trova, sorge da questi principi... ». Il Serra della gentilezza e della nobiltà, il Serra che sembra puntare tutto sull'efficienza della letteratura è durato fino a quel momento e durerà fino alla morte ma con una correzione di cui sarebbe errato non voler tener conto. « Tutto quello che nei libri si trova » riuscirà ad appagare il Serra della lunga e profonda preparazione ma non lo soddisferà più quando comincerà a pensare alla necessità dell'esame di coscienza, al bilancio morale che aspettano puntualmente ogni nuova generazione. Anche perché quella stupenda stagione d'invenzione critica, così legata intimamente alle variazioni delle ore e alle luci del paesaggio, non si scioglieva mai dal dubbio. L'esame di coscienza doveva quindi significare: cominciare a veder chiaro nel dubbio.

« Parlavo poco fa di un esame di coscienza che incombe alla nostra generazione. A questa brutta scrivania dove son seduto, la frase suona un po' ambiziosa. Se m'affaccio alla finestra vedo i quattro muri grigi... » e via di questo passo, come sempre ma c'è qualcosa di mutato e lo si capisce dal modo con cui evoca il carattere alto della sua formazione: « Un sentimento profondo uguaglia noi ai nostri fratelli che sono stati e a quelli che saranno: al padre Omero quando spande il suo dire in mezzo agli uomini

che se ne vanno, come le foglie della primavera; e a Saffo che parla delle Pleiadi scintillanti, e a tutti gli altri che sono venuti sopra questa terra nella cara luce del sole a soffrire e amare e a godere le cose belle che ci sono, e così, parlando con voce tranquilla e con chiari occhi riguardando i compagni e il mondo, sono passati come noi passeremo. *Perennis humanitas!* ».

Si tratta, dunque, di umanità che hanno delle radici ben riconoscibili in un terreno inequivocabile, per cui le stesse speculazioni si versano alla fine in un mare di dolore, nella materia meno nobile del quotidiano. La religione delle lettere qui subisce — nonostante tutte le apparenze di obbedienza e di rispetto alla tradizione letteraria del Carducci — una prima trasformazione che, in seguito, lo porterà a vagheggiare quel famoso principio di un'altra religione meno alta, meno nobile ma senza dubbio più legata alle nostre radici e alla nostra storia. « (Il Carducci) votava la sua vita a questa religione, con animo schietto e libero e non intronato da nessuna eco di torbidi entusiasmi o di orgie e di non virili invasamenti. Sapeva di essere un uomo non immortale, ma chiamato alla fine; sentiva nel passato e in grembo alla terra le sue radici, e il suo destino in mezzo agli uomini ». Di chi parla qui Serra? Di Carducci o di se stesso? O meglio, di come avrebbe voluto essere, ora che aveva raggiunto i primi termini della maturità giovanile? Infatti non sarebbe passato molto tempo perché sentisse, oltre questo mirabile tessuto di aspirazioni letterarie, umanistiche un'altra voce: questa volta non immediatamente decifrabile e che sfuggiva ai dettati fissi delle famose istituzioni.

« E il mormorio di tutta questa gente ha una risonanza più profonda del solito. Sentono forse in confuso di essersi mossi per una ragione più alta? Non importa. La realtà ha la sua forza, che vince i movimenti particolari. E qui la realtà è il concorso di tutti, ognuno con la sua curiosità e col suo egoismo, che si fonde in un senso di simpatia e di ansia comune ». Avete riconosciuto un tratto famoso della *Partenza di soldati per la Libia* e poiché sapete continuare da soli ci fermeremo più avanti all'altro passo: « Qualcosa vien meno per un momento delle solite divisioni e convenzioni; l'uomo sente l'uomo, il fratello saluta i fratelli. Dovrò dire con gli altri che questo

è il beneficio della guerra, della santa, della gloriosa guerra, che ha rivelato gli italiani a se stessi?

«Ma io li guardo, questi italiani; questi cesenati. C'è poco da rivelare. Son quelli di ieri. Buoni e cattivi, lavoratori e vagabondi, vecchi e giovani...». Poi viene la discussione sul fallimento della democrazia per arrivare alla ricostituzione di un mondo veramente umano, fatto di solitudine e di comunione ma libero da tutte le strutture di natura politica: «Questo meriggio ardente illumina il mondo, con una luce implacabile; fiocchi di ovatta si liquefanno nel cielo immenso; le facce sudate dei viventi hanno un non so che di torpido, che copre il fragore di stanchezza e di silenzio. Vedo gli uomini uno attaccato all'altro; mondi ignoti, e che si ignorano. Vedo i soldati che faranno la guerra; ognuno la sua; ognuno con la propria dialettica di paura e di coraggio, di stanchezza e di fame, d'istinto e di intelligenza; ognuno con occhi, con episodi, con ideali, con risultati che non si posson confondere, che non si possono sommare con quelli degli altri». Un mondo, oltre tutto, che non potrà mai essere né circoscritto né interpretato dalle carte dei documenti. Serra voleva dire che c'è in ogni azione umana una zona d'ombra in cui non penetrano né le regole della comunità né le leggi e neppure le ragioni posteriori d'illustrazione. L'uomo vince la sua solitudine per sacrificare all'immagine di una famiglia più grande ma fatalmente resterà fuori della storia che è il bilancio di chi non ha partecipato ai lavori.

«C'è della gente che s'immagina in buona fede che un documento possa essere un'espressione della realtà; uno specchio, uno scorcio più o meno ricco, fedele di qualche cosa che esiste al di fuori. Come se un documento potesse esprimere qualche cosa di diverso da se stesso. La sua verità non è altro che la sua esistenza. Un documento un altro fatto (un'infinità di altri fatti). I due non possono fare uno. Fra i due non ci può essere rapporto di identità, di adeguamento; se non come c'è fra tutte le parti dello stesso universo (in quanto parti) che sono connesse l'una coll'altra; rapporto di origine, di continuazione, di occasione; e nulla più».

Curioso che lo specialista nel raccontare se stesso senta adesso l'impossibilità di aderire a una seconda metamorfosi. Ma non stupirà più questo

fatto se si pensa che in Serra c'è stata una modificazione profonda e che alzatosi dai suoi proverbiali indugi sulla pagina, a tavolino, alla finestra ha scoperto la materia improbabile della storia, la storia che non possiamo fare delle passioni e degli istinti dell'umanità.

« Nessuno può raccontare. Nessuno sa. Quelli che torneranno viventi anneriti e storditi dai lunghi mesi di guerra, ne sapranno meno di quelli che non tornano, che giacciono sotto la sabbia. Che cosa avranno visto, capito, ricordato del mondo innumerevole che ognuno di essi avrà creato, attimo per attimo; pieno di dèmoni e di esistenze e di forme infinite? di tutte le forme e le forze del cielo e della terra? Io penso alle magre parole, alle rade immagini fioche, che sembreranno rappresentar tutto questo, come l'ultima foglia... investita dal tenero sole può rappresentare l'albero immenso che stormisce nell'ombra ».

Ma perché la storia non regge, non ha forza di persuasione? Risponde Serra: « Tutte le critiche che facciamo alla storia implicano il concetto della storia vera, della realtà assoluta. Bisogna affrontare la questione della memoria; non in quanto è dimenticanza, ma in quanto è *memoria*. Esistenza delle cose in sé. Il senso del perdere, del non poter ricordare né dire né comprendere tutto, il senso delle cose che sfuggono alla coscienza ferma in un punto, che si perdono, che vengono meno, che non potremo far rivivere più, ha la sua radice in un *mondo dove niente si perde*: nell'eterno, che anche entrando nel nostro tempo e diventando effimero, resta pure, in sé; eterno. E tutto il flusso eracliteo, che mi spaura, l'infinito che mi rapisce in ogni punto dell'universo, il passato che non ritorna, i molti che si aggiungono l'uno all'altro, tutto si risolve nell'uno e nell'identico. Una cosa non è l'altra ma continua l'altra. Ma non ci son cose. Ci sono io ».

La comunità riporta alla solitudine e la catena per Serra non si spezza, epperò si chiede da ultimo: « Partenza. Ritorno. Da che cosa? a che cosa? ». La stessa critica di Serra subisce in quel momento un contraccolpo, per cui senza venir meno a quelle che sono le sue regole naturali d'interpretazione, egli vede allargato il campo delle indagini e supera il limite chiuso del testo. L'uomo ha il sopravvento sul competente, sullo specialista. Fra le carte scoperte dal Raimondi una mi è sembrata carica di significati assolutamente

inediti. Eccola: «Quell'imbecille astioso che è Papini invoca stamane sul caso di Ferrero i giudizi dei competenti. O gran bontà dei pregiudizi antichi e delle tradizioni nell'animo ingenuo di questi iconoclasti! La competenza... gli specialisti... Io voglio essere competente a giudicare di ogni cosa.

«*Homo sum et humani nihil a me alienum puto*. Tutti gli scritti e tutte le cose del mondo mi toccano: non nella misura stretta e praticamente graduata dello specialista — che dal punto di vista dei concorsi e della valutazione quotidiana, ha bisogno del campo chiuso e delle armi uguali; ha bisogno di quel linguaggio, di quelle categorie, di quei termini fissi (questioni, scopo, metodo del lavoro) fuor dei quali rifiuta l'incontro; ha bisogno che ogni opera sia una pietra da collocare sulla strada battuta: utilizzare, con citazioni riassunti bibliografia, il lavoro precedente: disporre il proprio in modo che i seguenti lo possano utilizzare. Questa è la competenza degli specialisti — ma nella misura rara e liberale dell'uomo. Uomo ἰδιώτης io sono: tutto quello che gli uomini fanno m'interessa e mi riguarda. Io mi posso e mi voglio render ragione di tutto, nell'onestà del mio animo ben fatto. Io non sarò competente a giudicare la bibliografia e diciamo così in fretta la utilizzazione pratica del lavoro storico, filologico, filosofico, artistico, medico, matematico. Ma io sento e cerco qualche cosa di più schietto: il valore umano. Che cosa danno di gioia, di novità, di ricchezza agli ozi del mio spirito curioso questi lavori diversi? Che cosa sono? Quale impegno, quali interessi spirituali, quali ambizioni o voglie o speranze rappresentano essi nell'universo?

«Del resto, noi siamo fatti così, dalla natura. Io penso alle nostre conversazioni tranquille per una strada di campagna, quando ci proponiamo con la più nuda semplicità dei problemi come questi: Pindaro, Murri, Croce. E vogliamo dire: ma tu leggi Pindaro, per esempio? e che frutto ne cavi? e che cosa è per te? e che cosa ne speri? — Che cosa è nell'ingegno e che cosa cerca nel mondo (mi tornano a mente i portici di Bologna) Augusto Murri? e a leggere le sue lezioni che gusto ci trovi? E Giolitti? e quella donna? e quell'amico nostro...

«Se questa è la nostra forma della mente, noi vogliamo realizzarla con sincerità. Con una pulizia che renda conto insieme e del soggetto che ci

mosse e dei limiti, della forma del nostro ingegno. Io mi dico competente non a giudicare — che è un vocabolo vile, inventato dai trafficanti, quelli cui sospinge necessità di tradurre i valori spirituali in moneta del mercato: graduatoria dei concorsi, stipendio, precedenza, anzianità — ma a cercare è guardare per tutto. In questo rappresenterò la misura degli altri e di me. E mi basterà che sia chiara; onesta nei suoi moti e ingenua nel suo intendimento.

« Il mio nome è uomo, il mio amore è delle gentili cose umane

Le gentili cose umane e prima aveva parlato di valore umano. C'è stata in Serra una modificazione profonda, per cui dall'umanesimo carducciano siamo passati a una acquisizione del mondo senza confini, senza limiti. È una pagina essenziale per lo studio di Serra e, in un secondo tempo, per l'interpretazione dell'*Esame* che, per essere l'ultimo scritto, ha finito con l'assumere un significato forse maggiore. Intanto il fantasma del dilettauto e del decadente resta annullato, si vanifica completamente sotto queste precise parole. La ragione dei conti domina tutto il Serra che va dalla guerra di Libia alla grande guerra e troverà la sua fatale conclusione con la morte sul monte Calvario; quel monte Calvario che dall'altra parte aveva scalato e dominato un altro dei grandi protagonisti di quella mitica stagione, il Michelstaedter. Alla fine Serra si è abituato ad adoperare un altro linguaggio che sarebbe errato voler classificare con una terminologia politica. Poiché si tratta di temi essenziali, il rapporto muta, l'uomo è chiamato a fare i conti con gli altri, col mondo, come in questo passo dell'*Esame*: « Crediamo pure, per un momento, che gli oppressi saranno vendicati e gli oppressori saranno abbassati; l'esito finale sarà tutta la giustizia e tutto il maggior bene possibile su questa terra. Ma non c'è bene che paghi la lacrima pianta invano, il lamento del ferito che è rimasto solo, il dolore del tormentato di cui nessuno ha avuto notizia, il sangue e lo strazio umano che non ha servito a niente. Il bene degli altri, di quelli che restano, non compensa il male, abbandonato nell'eternità ».

Che è modo di parlare cristiano o così vicino alle ragioni vere del cristianesimo fondato sulla comunione dei Santi.

Ma diciamo pure cristiano, poiché subito dopo, quando si chiede quali

siano i benefici della guerra, aggiunge: « Forse il beneficio della guerra, come di tutte le cose, è in se stessa: un sacrificio che si fa, un dovere che si adempie. Si impara a soffrire, a resistere, a contentarsi di poco, a vivere più degnamente, con più seria fraternità, con più religiosa semplicità, individui e nazioni... ». Non basta per fissare il tono della voce dire Alain, bisogna pensare a Péguy ma senza musica, in un modo assai più umile. Questo cristiano che resta ai margini del lago della fede, qual è il Serra dell'*Esame*, mette poi l'accento sulle « cose senza compenso », che sono la regola stessa del mondo. Egli cioè non vuole vedere o non sa ancora vedere l'altra parte del filo, il senso nascosto, la strada segreta e misteriosa che ci è proibita. Non c'è stato compenso nella nostra formazione (« Penso che anch'io ho pianto fanciullo... sui popoli scomparsi... Ho vissuto accanto ai miei cari che sono morti. Li ho lasciati sotto terra e me ne sono andato per le strade del mondo »), non c'è compenso nella storia, nel presente, eppure Serra sa che c'è una cosa da offrire al male: « Noi abbiamo una sola cosa da offrire per compenso a tutte le ingiustizie dell'universo; ma questa ci basta, e il nostro cristianesimo, che ha perduto tutto il Dio e tutta la speranza, non ha perduto la tristezza e il gusto dell'eternità ».

Un cristianesimo — ecco ci siamo — essenzialmente umano, senza Dio, fatto di tristezza e di gusto per l'eternità. Un cristianesimo di aspirazione e soprattutto fondato sulla legge del dolore, sulla comunione nell'infelicità e nell'afflizione.

L'esame ridiventa particolare e Serra si chiede ragione del suo mestiere, di quello che ha significato per lui la passione della letteratura e di quello che è il magro bilancio della sua vita. Bastano poche parole a illustrarlo: « La mia carne conosce questa stretta improvvisa dell'angoscia, che sorge dal fondo buio, fra una pausa e l'altra della vita monotona, e l'arresta; così; le gambe inchiodate alla terra, e tutto l'essere concentrato in uno spasimo di ansia, che tende a una a una le fibre.

« Finché la tensione diventa sospiro; lenta onda che cresce dal petto oppresso e gonfia la gola salendo su su per tutte le vene; irresistibile onda della vita, che non si può fermare. Se n'era andata, e ritorna. Tanto più calda e più piena, quanto da più lontano.

«Solleva tutto, trasporta tutto con sé. Anche l'angustia, anche l'angoscia, anche il sospiro che sfugge dalle labbra stanche, e che io non penso di trattenere. Perché mai lo farei?

«Esso è mio. È il mio essere, che non posso cambiare; e non voglio. È la parte più oscura e più vera di me stesso. Quanto tutto il resto se n'è andato, questo solo mi è rimasto. Scontentezza, angoscia, spasimo: è la mia vita di questo momento». Che è poi la passione, il senso della vita. Ricordate le parole per Carducci che si sentiva uomo, avevamo detto che Serra parlava di se stesso e infatti adesso ne abbiamo la conferma: «E insieme con ciò, dopo e prima di tutte le cose, la mia passione: angoscia: vita di questo momento. Perché non siamo eterni, ma uomini: e destinati a morire». Sempre la stessa parola «uomini» che è il richiamo costante, eterno del vero Serra e il suo modo di misurare le cose in letteratura e nella vita. E ancora: «Non siamo asceti né fuori del mondo. Vivere vogliamo e non morire. Anche se ci tocchi quello che non si può scansare col corpo, e che è sempre vita, quando lo incontriamo camminando per la nostra strada». E Serra cerca di vedere meglio il senso e la forma e la popolazione di quella strada: «Si ha voglia di camminare, di andare. Ritrovo il contatto col mondo e con gli altri uomini, che mi stanno dietro, che possono venire con me. Sento il loro passo, il loro respiro confuso col mio; e la strada salda, liscia, dura; che suona sotto i passi, e che resiste al piede che la calca. Non ho altro più da pensare...».

Era meglio dire «non ho più dilettezioni» e si sarebbe tolto alla fine dell'*Esame* quel tono un po' equivoco che ha sempre sorpreso i fedeli di Serra. Ma è un equivoco che si può e si deve sciogliere pensando a tradurre i termini che egli adopera nell'*Esame* con altri più esatti e che riguardano la sua storia umana, il quadro dei famosi valori umani. Letteratura aveva il doppio significato di lavoro onesto e di compiacimento, passione rispondeva all'idea di libertà, di una libertà superiore, e a quella di dolore. L'uomo stava al centro contro la servitù delle ideologie e contro lo sfruttamento dei politicanti. Un uomo che finalmente aveva fatto il suo esame di coscienza. Qui la parte dell'utile (che cosa ho guadagnato, che cosa ho imparato) tace

improvvisamente contro il dato della presenza che ben presto si trasforma in partecipazione, anche se il dato finale non muta e la speranza nutre l'angoscia, non viceversa. Restava per la saldatura l'immagine del Dio che Serra dichiarava di aver perduto per intero, di qui il coraggio del dovere astratto, fine a se stesso.

Quale lezione si può, dunque, strappare da questi diversi tempi contraddittori e soprattutto da questa piena assunzione della responsabilità umana? E prima ancora sembrerebbe giusto chiedersi se, oggi, siamo in grado di cogliere, di ricevere qualcosa dalla storia di Serra, se tutto non sia spento perché troppe diverse le ragioni, troppo mutato il clima in cui viviamo. Non è mancare di rispetto a una memoria che è sacra ancora per molti spiriti, anche se quasi tutti i suoi compagni sono scomparsi dalla scena del mondo, è stata sacra per gli uomini della mia generazione, per i quali Serra era Cesena, la cultura italiana dei primi anni del secolo, un modo di leggere — il più puro — e di concepire la vita. È invece obbedire alla sua regola capitale del confronto e del bilancio. Serra ne sarebbe contento, direi che ne sarebbe orgoglioso pensando che ancora una volta la cultura letteraria d'oggi è stata invitata qui a prendere delle misure e a stabilire il grado di intensità della sua opera. Tanto più che fare un simile esame di coscienza sulla sua immagine ci consente di sfiorare un tema quanto mai insidioso ma che purtuttavia sembra lecito in un mondo di sottili vibrazioni com'era il suo: che cosa sarebbe stato Serra dopo la guerra, se non fosse caduto quella sera di luglio, che cosa avrebbe modificato, fino a che punto sarebbe stato coraggioso nell'operare quel tempo del giudizio che riservava per la fine del conflitto e il ritorno a casa. Sarebbe diventato fascista, sarebbe passato all'opposizione, come l'avrebbe trovato la seconda guerra da combattere a fianco dei tedeschi? Tutte domande senza risposta, tutte domande che da un certo punto di vista Serra ha avuto la fortuna di ignorare e saltare. Se ce le facciamo noi per lui è perché diamo ancora un senso alla sua opera e al suo modo di vivere e non ci piace accantonarlo nell'angolo di un museo. Così come ci facciamo le stesse domande per la parte più strettamente let-

teraria e culturale: con chi si sarebbe schierato Serra dopo il venti? Sarebbe passato ai rondisti, sarebbe tornato all'ombra protettrice di Croce o avrebbe scelto una strada del tutto nuova per diventare il maestro che non abbiamo avuto? A chi è stato giovane dopo il venti, dopo il trenta Serra è spesso apparso come un maestro possibile, il maestro che il destino ci aveva tolto. Infatti c'era in lui non solo la grazia, il senso della bellezza, quella coscienza letteraria che De Robertis con grande fedeltà ci ha illustrato, c'era qualcosa di più, e precisamente ciò che oggi in maniera imprecisa e goffa abbiamo cercato di individuare e di segnare sulla carta: la religione umana, una coscienza che sapesse conciliare la severità astratta di un Croce all'intelligenza piena dell'uomo, e dell'uomo comune, senza storia, senza compensi. Questa parte della sua lezione non è stata spiegata chiaramente e Serra se l'è portata sotto terra, diventando un mito e un simbolo. Ma c'erano tutte le premesse per un discorso più ampio, il cui nocciolo sta nella libertà della scelta e nel rompere gli indugi nella maniera più dura e difficile e che a lui è costata la vita. Certo, oggi, di quelle che erano le sue preoccupazioni ci resta ben poco di decifrabile e quando condanniamo, quando giudichiamo, dimentichiamo che siamo armati di quello che è continuato nel mondo, dopo la morte di Serra. Noi confrontiamo quello che è accaduto con quello che con grandi riserve e cautele Serra aveva previsto o sperato o disperato. Tanto lontani da non saper neppure più dire se il suo entusiasmo alla Renan era giusto o se invece aveva ceduto troppo alle suggestioni del momento e al numero delle sue ragioni di borghese sconfitto, di rappresentante di un mondo o di una famiglia che sentiva frantumarsi sotto i piedi il tappeto della strada ed era affascinato dall'immagine della terra nuova, del deserto, oltre il quale ricominciare a vivere. Nonostante tutto, questa vittima predestinata sapeva mettere un segno come termine del cammino verso il futuro, che era poi l'uomo. Serra era stato a suo modo protagonista di altre allegrie di naufragi e ne era scampato aggrappandosi alla tavola dei valori umani. Non è stato dunque il suo un bilancio negativo, disperato: la sua stessa « angustia » si concludeva con un atto non di fede — di cui si diceva incapace e indifferente — ma di riconoscimento per l'uomo. E se non ci

ha detto bene, esattamente come dovrebbe essere quest'uomo, l'ha fatto perché aveva un sacro rispetto della libertà e dalla storia così minutamente raccontata della sua vita un lettore poteva cogliere quello che era il senso illimitato delle esperienze che egli consentiva o addirittura postulava. Non dimentichiamo mai questo costante rapporto che c'è fra il suo piccolo mondo provinciale che egli aveva assaporato fino a sentirne il veleno, il gusto del vizio e l'altro mondo ignoto, popolato da uomini senza storia, da uomini intesi come nutrimento della terra. Fra i campi ordinati della sua terra, le strade dilette della sua città, quelle case che sognava nelle trincee del monte Calvario e la campagna sconfinata dell'epopea tolstoiana correva lo stesso rapporto che alla fine aveva stabilito fra gli esemplari alti dell'umanità coltivata — Carducci, Sainte-Beuve, Pascoli, Croce — e l'uomo quotidiano, senza volto ma suscettibile di gioie e di dolori. È questa equazione (su cui non ci stancheremo di tornare tutte le volte che ci capiterà di pensare a Serra, di ritrovarlo qui all'ombra della sua biblioteca o nella pace dei nostri studi) che oggi dobbiamo illuminare di tutte le nostre luci, anche perché, proprio grazie a questo rapporto, riscattiamo il Serra delle dilettezioni morose, degli indugi, delle improvvisate ribellioni e della sua lunga dissimilazione letteraria. L'abbiamo detto da principio, accanto al Serra che si è raccontato fibra per fibra c'è un altro Serra che non si è espresso ed è rimasto chiuso nel velo di una travolgente malinconia, che è la sua prova di virilità. La malinconia virile di un Serra che non ha neppure tracce apparenti, non si è esclamata in gesti, a meno che non si voglia definire gesto la sua morte splendente alla testa dei suoi soldati. Ma sarebbe tutt'al più un gesto per noi, saremmo noi a darle questo significato, perché in realtà Serra ha opposto alla morte la parte più solida di quel suo silenzio, l'aria nobile di quel suo modo di uscire dalla scena della vita. E quelle sue aperture di paesaggio che trasformano la sua critica in pagina diretta, in creazione erano poi soltanto delle evasioni o non erano piuttosto — alla sua maniera — un modo per restituire una giusta dimensione all'uomo, per bloccare di colpo il freno delle esasperazioni rettoriche, delle accensioni gratuite? Proprio così, era un modo naturale non già per sfuggire alle pro-

prie responsabilità intellettuali ma per restituire tutto il suo peso alla dignità della vita, al dovere, mettendo in rilievo la vanità di molte nostre preoccupazioni e la radice di un'altra ansia, di un'altra inquietudine. Tutto questo amorosamente pronunciato in tanti anni di lenta, lentissima approssimazione alla verità finiva per costituire quel principio di religione che desunse dalla lettura di Rolland ma che era nato assai prima, al momento dei primi bilanci. Era un desiderio di cui ritroviamo perfino delle tracce chiarissime nelle *Lettere* che è un quadro della letteratura degli anni dieci ma che ha per protagonisti non soltanto gli scrittori ma anche i lettori, gli uomini con un nome e gli uomini che non ebbero quest'illusione di privilegio e di distinzione. C'è stato un intervento notevole di questo suo commercio intellettuale e che avrebbe potuto avere altre conseguenze se il pubblico a cui si rivolgeva fosse stato più aperto, fosse stato desideroso di vedere instaurata quella famosa religione umana e applicata la tavola dei valori umani. Che è poi proprio la parte rimasta chiusa della sua lezione, visto che dopo la prima guerra la letteratura italiana ha preferito ancora una volta battere la strada della retorica e nascondersi dietro le parole. Per questo ora non ci importa più quello che Serra avrebbe potuto diventare o sapere di quali colori si sarebbe vestito: non c'importa perché stava in noi continuare il discorso che pure aveva iniziato, accettare l'offerta che aveva lasciato cadere col suo sangue sul monte di Michelstaedter.

Questo dovevo dirlo, e sono contento di averlo detto qui in questo giorno di memoria, perché in altri tempi ho cambiato le carte in tavola e ho accusato Serra di non aver fatto quello che aveva pur detto di voler fare. Serra in effetti non ebbe modo di farlo e la storia della sua vita ci avrebbe dovuto servire da guida; nonostante gli errori, i cedimenti, i segni della sua estrema fragilità c'era nel suo passaggio terreno materia sufficiente d'insegnamento. C'era stato in lui una parte di teatro interiore, lo sanno tutti, ma c'era stato il riscatto. Così come all'errore, al lungo errore del dilettante alla fine era stata contrapposta una scelta, l'atto della decisione, il fare che era poi sinonimo di comunione, il simbolo di quella sua straordinaria facoltà di convivenza che gli consentiva di passeggiare per le

strade di Cesena fra Croce e l'amico sportivo, la facoltà di rendere naturale tutto, la grazia, la libertà e infine il dovere. Sapete anche che a un certo momento Croce gli raccomandò « la serietà della vita » ma era una raccomandazione superflua, in quanto Serra aveva già trovato il grado giusto di luce per sviluppare la lastra della vita. Aveva, cioè, visto chiaro nel dubbio, secondo una sua espressione inequivocabile, e da parte sua aveva reso l'omaggio della responsabilità all'uomo eterno, all'uomo che dovrebbe contare ancora per noi con la stessa forza e con lo stesso amore di cui è stato e resta un esempio non più imitabile, un dato di profonda e pudica verità.

Discorso tenuto il 20 luglio 1965 nel Liceo Monti di Cesena, in occasione del cinquantenario della morte di Serra.

CARTOLINE IN FRANCHIGIA

E

PESCA REALE

di

Camillo Sbarbaro

Cartoline in franchigia

Devo all'amicizia la sorpresa di pubblicare alla mia età un libretto giovanile. Congedato, affidai a Angelo Barile, l'amico cui avevo frequentemente scritto prima e durante la guerra, la mia corrispondenza dal fronte a casa, per salvaguardarla del rischio più che probabile che in mia mano andasse distrutta; dopo avervi segnato i luoghi, mancanti o cancellati dalla Censura militare, per i quali ero passato: tutto quello cioè che mi stava a cuore di salvare dalla dimenticanza. Angelo ripose il pacchetto senza aprirlo e solo al momento giusto lo ritrovò; di averglielo dato in custodia m'ero io stesso del resto così bene scordato che, presentatasi l'occasione di accontentare il più generoso dei miei Editori, non m'ero nemmeno chiesto come mai di tante lettere ai miei non fosse rimasta traccia.

Grazie alla loro ricomparsa, la trentina di pagine che Enrico Vallecchi desiderava s'è accresciuta a un centinaio. In esse ben poco si troverà della guerra, vissuta come una villeggiatura ogni tanto appena scomoda; mentre qualche interesse potranno forse avere per chi sia curioso degli stati di animo da cui nacquero Resine, Pianissimo e i primi Trucioli.

Gennaio 1919, *Franzenfeste*... Ti scrivo da una tetra fortezza austriaca, isolata nella nebbia; in vista, laggiù oltre la provinciale, d'un monumento a Radetzky. Mi son dato alla botanica; scruto ogni indizio di verde che la neve lascia allo scoperto. Perché la Patria non mi fa conservatore d'un Museo di storia naturale? ho una memoria prodigiosa per le poche cose che amo... Sta bene per il libro: la scelta della Libreria della Voce mi fa sperare qualche giorno a Firenze come quelli *elettrici* dell'aprile del quattordici. Vorrei parlarti del paesaggio dove sono: inedito, perché i monti sono proprio neri, il torrente è un torrente: livido, schiumoso. Chiesa gotica; crocifissi a ogni gomito di strada, enormi, crepati dalle intemperie. In una *weinstube* a vetri colorati, *fraulein* sorridenti servono il piatto di carne *mit Krauten* e mescono sidro. Forosette, bambini che per via salutano arrossendo... Tutto come la guerra non fosse stata.

Aprile, *Luesen*... da un paese microscopico dove mi han distaccato da Bressanone. Abito la canonica che è, oltre la chiesa, l'unico edificio in muratura; coinquilino del reverendo parroco, erculeo intagliatore in legno di Santi. Fui io, questa volta, a brigare per venir qui: si annunciavano parate militari a Trento e altri sconvolgimenti sismici; e una volta tanto ottenni perché nessun collega desiderava allontanarsi dalla città. Siamo a oltre mille metri. Arrivai a dorso di asino e sul piazzale della chiesa mi congedai dai miei soldati tacitamente: *fate ch'io non mi accorga che ci siete e non v'accorgete ch'io ci sono*. Discorsetto non meno efficace di quello di Ulisse.

Che farò qui? già venendo notai che da queste parti abbondano i muschi; non mi mancherà quindi la compagnia e il daffare. Mi è stato intanto garantito il posto alla *Tribuna*: potrò così andar via da Genova e allontanarmi dalle mie care e da voialtri; non stupirti: a tutto profitto dell'affetto e dell'amicizia. Dopo la vita nomade di questi due anni di fanteria, non potrei fermarmi; se ha da essere, che sia almeno in una città diversa.

Amico, se fossi ricco è così che vivrei. *Nulla il sole può vedere*... di più piccolo di più cordiale di Luesen. Già la primavera spazza via l'uggia dell'inverno. Ha appena messo i fiori il pero che cresce presso la mia casupola.

Qui mi corrono incontro con tremuli belati e mi festeggiano le mani le pecore; impacciati nella pronuncia, mi salutano i ragazzi: *Pon ciorno, sinor tenente*. Qui, come ormai su ogni bocca, il Piave non *mormora* e non arrivano notizie del mondo. Passo il tempo a cercar muschi e a scrivere inezie. E tu che fai? già non fiorisce il cardo? non sa l'aria cittadina di donne scollate e di tigli in fiore? Perché non scrivi?

Sono scresciuto (e non ce n'era bisogno) nella stima della popolazione: m'han visto in giro in compagnia del parroco. Herr Niederkofler mi porta dieci uova per una lira. E oggi l'attendente è arrivato con un grappolo di trote (o *trottole* come lui le chiama); purtroppo pescate con la dinamite. Altro tasto dolente, si odono lungo il giorno spari, con disappunto di questa gente civile che ha per gli uccelli un grande rispetto...

Giugno. Avevo cominciato a scriverti una lunga lettera e chiudevo con: « Che ogni filo di felicità sia colpevole? » (angoscioso problema come vedi), quando mi giunse l'ordine di rientrare al mio centro di mobilitazione... che non so quale sia... Parto di qui con grande rimpianto: non ho mai consumato il mio tempo meglio che in questo paesino...

DEPOSITO 27° FANTERIA

Ufficio Denunzie

Vedi il bel mestiere che mi fan fare! e denunciando passerò qui, pare, altri due mesi. Ferrara è calda (per la stagione e più per le sue ragazze). Quanto al libro non ti impegnare finché non conosci il costo: non ci tengo a pagar caro il gusto di apprendere che cosa altri pensa di me.

Mi piange il cuore di aver lasciato per sempre Luesen, dove trascorsi cinquantacinque giorni indimenticabili. L'*orazion picciola* era stata così efficace che mi ricordavo di comandare un presidio in *terra di conquista* allo scadere della quindicina quando una ragazza o una sposa veniva a intercedere per un soldato perché non lo *avvicendassi*. Mio solo onere, assistere alla lezione di italiano che in una scoletta veniva impartita a volenterosi, scarsi ahimè sebbene allettati da una abbondante colazione. Dovere piacevole, s'anche un tantino imbarazzante perché la maestra, una signorina di Bressanone,

scriveva sulla lavagna frasi non unicamente destinate alla scolaresca, ch'io fingevo di non raccogliere.

Sin dal primo giorno (forse anche per il contrasto col comportamento del mio predecessore) m'ero conquistato la simpatia della popolazione (fu la gente del luogo a informarmi in anticipo, costernata, che me ne andavo). Del *plebiscito* restò ammirato il generale Clerici e, dopo un successivo sopralluogo del generale Ferrario, ricevetti un *encomio solenne* (l'unico della mia carriera bellica) dove si leggeva che « *per le mie virtù civiche avevo in quel nuovo lembo d'Italia* » ecc. In piccolo dunque la mia Garfagnana.

Di prossima uscita presso Nuovedizioni Enrico Vallecchi.

Pesca Reale

Una lettera d'amore che non fu aperta, la zitella.

Ha piovuto tutta la notte. All'alba, sui fili della luce, come uno spartito, le note bianche e nere delle rondini prime arrivate.

Cubismo o l'uomo che si ricorda di quando era cristallo.

L'anno che nel passaggio alla seconda liceo fu consentito di scegliere tra il greco e la matematica, i condiscepoli che optarono per questa lessero sulla loro lavagna: a noi le violette di Saffo, a voi un mazzolino di segmenti.

Stanotte alla birreria Monsch, servita su divano rosso, Nelly; tra ciocche di ebano aderenti alla cute, viso di porcellana minuto e agli occhi i finti aloni del vizio. È in gonnellino e pare in guardinfante. A chi le dice sconcezze, mette in bocca, a tacitarlo, l'offa della manina grassoccia.

Un brusio lieve e vasto come passar d'aria in fogliame e l'avvisaglia della pioggia vien giù, spruzzo da aspensorio, mentre nasce intorno odor di polvere spenta.

L'intermediario, più propriamente detto (e in ogni caso) il mezzano.

Il sopruso della prima uniforme: il canestrino di grossi vimini che, resistendo agli sforzi d'aprirlo, ricordava il divieto di toccare alla tentazione

che custodiva; la mano che stringendo la mia in una incomprensibile morsa aveva ragione del mio recalcitrare, dei miei pianti; la scodella di ferro incastrata nel banco, il mestolo di minestra che la monaca vi versava dal paiolo di tutti... Che aveva fatto il bambino per cacciarlo di casa, abbandonarlo a estranei solo smarrito tra visi d'ignoti?... Eppure a tanta distanza d'anni attraversa ancora il ricordo di quella prima tragedia un senso di frescura: il rezzo degli alberi sotto cui si passava per entrare all'asilo.

Arrivava in ufficio bianco di sonno e si lasciava andare come uno straccio davanti alla macchina. In quel sonno gli capitò di scrivere: « Vi spediremo quanto prima le caviglie del piede » (la caviglia è un pezzo d'armamento per rotaie). Lo tenevo d'occhio e quando franava lo imboccavo sollecito d'una popolare (a questo scopo ne avevo sempre qualcuna in tasca): solo il fumo gli dava una momentanea riviviscenza. Saputo che diceva in giro: « In ufficio, scriviamo insieme i *trucioli* », a compensarlo di quella almeno ambita collaborazione, mi sentii in debito di cingere anche lui dell'amato alloro. Su una rivista che a quel tempo lo rappresentava, uscì, da me caldeggiata, una poesia col suo nome. Modesto, non se ne inorgoglia; e, non meno saggio, non si lasciò dalla morgana distrarre da più concrete occupazioni. Non mi risulta infatti che nel Parnaso abbia in seguito mosso altri passi, per cui il suo nome resta affidato a quell'unica primizia. Si chiamava Angelo Ravà.

La palma laggiù, mossa dalla brezza, è, al primo sole, un crepitare di faville. All'imbrunire, ammiccano a mezz'aria per l'abitato minuzzoli di stagnola verdolina, lucciole che si inurbano.

Anche quest'anno la vite qui sotto prova a rifare il suo gioco: dal secume invernale esprime punti di verde, gemme poi di fogliette come raprese che, pronte si direbbe a rientrare, assaggiano caute l'aria e incoraggiate si sgranchiscono via via in manine, fresche di vernice, gualcite dallo sforzo di sprigionarsi da stecchi e monconi... Così l'uomo in piazza fa scappar fuori di dove non era niente sciaveri di seta, ventaglini.

Cerca il rumore perché copra il silenzio che ha dentro; corre, e non ha mezzo adeguato, per fuggirsi.

Condizione per far grandi cose, mirare oltre. Dante si sarebbe addossato la soma della *Commedia* se avesse creduto che tutto quel che facciamo è fine a sé?

I suoi usignoli, dice Socrate, la comunità dovrebbe mantenerli a pinoli. Vero, ma canterebbero ancora? E per farli cantare, la comunità non li accecherebbe?

Il fiore di carta, par vero; il vero par finto: bisogno a ogni costo di uscire da quello che è.

Chi ama e chiede contraccambio è un ricco che mendica da un povero.

Inoffensiva, l'adolescente, a vederla: il ferro da stiro che, freddo alla vista, è rovente.

Svegliandomi, do la corda all'orologio. Impressione nel farlo di ricaricarmi per la nuova giornata.

Quattro novembre. Ai bambini perché non corrano ricordano le cadute; ai popoli, mai le sconfitte.

Sulla sua tomba basterà il nome: Ben ito.

Chi, si direbbe, più generoso dell'artista che soffre la sua gioia per farne altri partecipe? Sembra ed è che d'una gioia non ci si appaga che distruggendola.

Nessun grido atroce all'orecchio come il silenzio dell'insetto sotto il dito che lo schiaccia.

Dice che la vita è una truffa; la pensava si vede un affare.

Per due finestre è abitabile il presente: la finestra del passato e quella del futuro: l'una finta, l'altra cieca.

È la donna che tiene in piedi il giochetto della vita; la sua novità che è quella, a ogni anno, delle foglie.

Figlio che nasce, speranza che si trasferisce.

Nella vita come in tram quando ti siedi è il capolinea.

UNA STAGIONE FUORI DEL TEMPO

di

Giuseppe Raimondi

Di questi anni mi è difficile distinguere abbastanza bene i particolari, i dettagli non dico di fatti precisi ma anche solo del corso dei miei sentimenti. I sentimenti si confondono, perché si assomigliano, e io durante questo tempo cambiavo poco. Di permanente, di immutato c'era in me una disposizione a restare spettatore silenzioso, ad accogliere gli avvenimenti della giornata come se fossero già stati previsti. Tutto mi sembrava uguale, proprio quando la vita, intorno a me, si mostrava in aspetti sempre diversi. Ero tanto giovane, tanto all'oscuro di esperienze umane, che mi pareva di essere improvvisamente invecchiato. Di entusiasmi, ne provavo pochi, perché non conoscevo bene quello che gli altri uomini attraversavano, e forse pativano. Ritenevo superflua la sofferenza, e il combattimento di passioni, forse solo per un calcolo di orgoglio. Avevo già visto il brutto e il triste dell'esistenza in comune. Perché avrei dovuto ancora commuovermi? Meglio rifiutare la bontà e il sacrificio generoso. Tanto valeva darsi pace, accontentarsi del tratto civile con cui gli uomini si lasciano accostare. Vivere in superficie, in apparenza, il groviglio dell'esistenza risolverlo in una sorta di gentile e ostile indifferenza, di impassibilità. Ma anche questo, lo compresi più avanti, era un calcolo sbagliato. La mia sensibilità sta,

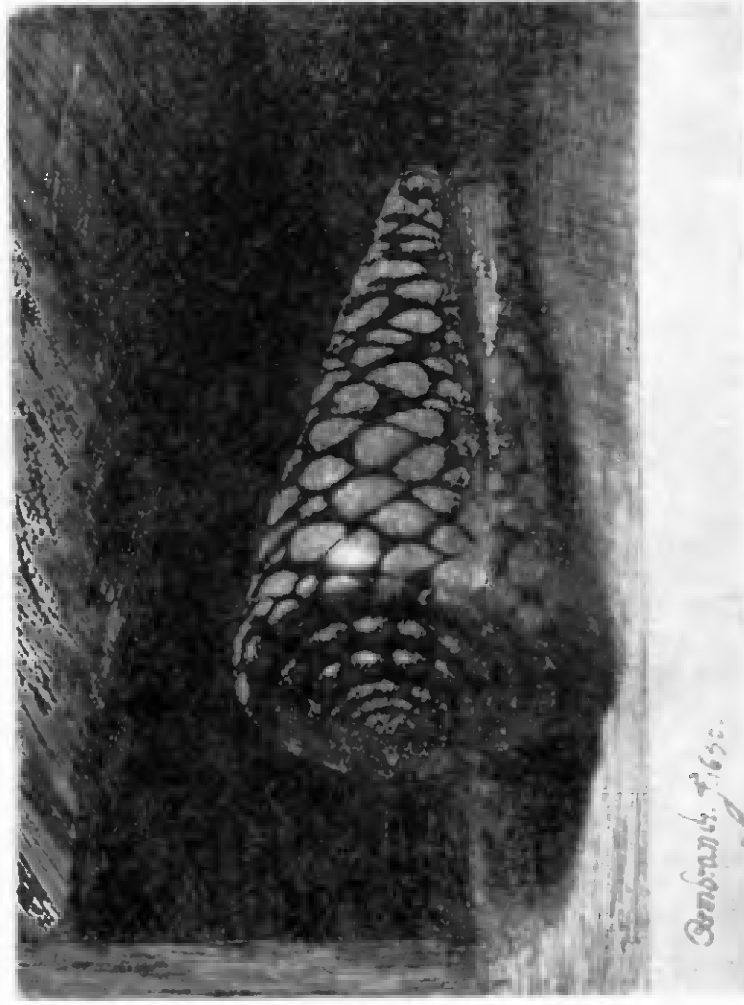
umiliata, in modi diversi; si risvegliava di tanto in tanto. Allora uscivo dalle cose, andavo verso gente nuova, luoghi nuovi.

Cercavo di uniformarmi alle stagioni. Ma le mie stagioni non corrispondevano a quelle del calendario. Tuttavia davo importanza all'arrivo della primavera, al sovrastare della lunga estate calda. Guardavo con sospetto le foglie, i viali, gli alberi spogliati dall'autunno. L'inverno mi faceva risentire di essere fanciullo, bambino. E immaginavo il calore della stufa. Stavo attento alla luce del mattino, quando si affaccia al davanzale della finestra, silenziosa, di soppiatto, ma petulante come il gatto che viene a strofinarsi contro i vetri. Ed è per ricevere gli avanzi della sera prima. Uscivo nella bella piazza: tra le cose nobili della mia città poco nobile, che è fatta tutta di risate nei saluti, di mani spalancate, di buone stoffe addosso agli uomini, e di carne dondolante, e troppo spessa nella schiena, nelle braccia, nelle gambe delle donne. C'è solo l'esuberanza dei tratti, ma non il riserbo e la grazia. La piazza contiene elementi e dettagli architettonici, annotazioni di colore che solo un pittore, che non sia un pittore-di-colori, può apprezzare e intendere. E uno li intese, che fu infelice fino a morirne. Si tratta di un sentimento, di una qualità così profonda, che respinge l'effusione lirica. È la misura nel rapporto fra le cose, è la delicata armonia nel contatto delle superfici e dei piani di luce, fra i muri delle facciate di un grigio di piombo, di un rosa di signora anziana, e gli stipiti, i portali di pietra dei palazzi, le cornici di arenaria sotto gli sporti dei tetti. Senza contare la campitura di verde nero davanti il sagrato della chiesa. Quando un passante percorreva il lungo marciapiede diagonale della piazza — simile alla pedana di tela del circo — si poteva capire, al passo, al vestire, se era cittadino dei nostri, o uno di questi inurbati, venuti, con la guerra, dalla sconvolta provincia veneta, dal ferrarese. Da noi, si chiamavano i mangiatori di polenta. Cibo che il bolognese, anche povero, non ha mai apprezzato.

Le stagioni, in quegli anni, non si distinguevano, non avevano carattere. Erano, semplicemente, dei tempi in cui ognuno cercava di rassodarsi i panni addosso. Dovevano essere lenti a passare, eppure, nella memoria, io li confondo. E si fa presto a trasferire un fatto, un episodio, da un anno all'altro. Era solo e ancora il dopoguerra, una stagione unica e fuori del



1 - Rembrandt: *San Gerolamo in riva al torrente*



Rembrandt. 1650.

2 - Rembrandt: *La conchiglia*

tempo. Si ricominciava, con fatica, a vivere, e, come i fanciulli che non hanno esperienza della vita, soprattutto ci si stupiva delle cose più normali, degli avvenimenti che ripetevano gli avvenimenti, che erano sempre stati. Una carrozza era una carrozza, una poltrona che il tappezziere, uscendo dal suo stanzone, portava sulla testa, con le gambe in aria, era una poltrona. Ma erano comodità, anzi lussi, che sembrava di dover pagare cari. Qualche automobile, scaricando i visitatori che entravano nella chiesa, e sostavano un momento a guardare gli antichi palazzi di fronte, attirava per il colore di giallo, di nero, di blu, di cui erano dipinte. E l'operaio con la sporta degli attrezzi, l'artigiano, venuto sulla porta con la pialla, con la sega in mano, esclamavano forte, con la voce di una civiltà sorpresa dai tempi : « Ma, allora, è proprio arrivata la modernità ». Non era la modernità, erano l'inquietudine, la scontentezza, la prepotenza economica, che sorprendeivano e turbavano la gente, la quale trovava strano, e quasi ingiusto, di dover lavorare, applicarsi alle cose di una volta.

Siamo nell'anno '22, oppure nel '23? La vita nelle famiglie si svolgeva, in apparenza, come sempre. Ma come avendo i pensieri dentro una nube di malinconia. Direi che la noia aveva il suo peso. Chi aveva voglia di andare a scoprire la primavera fra gli alberi dei viali di circonvallazione, o dentro i cancelli delle ville? Pure, noi ci si arrivava. E un giorno, che fummo a chiacchierare su di una panchina, presso il laghetto dei Giardini, le donne ci guardavano, chiamando a sé i loro ragazzi, come all'incontro di forestieri di passaggio. E due disoccupati, in giubba militare scolorita, vennero a sederci accanto. Per cui Bacchelli — gli è sempre piaciuto di sentire la « voce del popolo » — attaccò il discorso sulle cose della giornata, e sul periodo della guerra. Uno di quelli, che era polesano di Adria, giallo, itterico, dopo aver ascoltato un poco, non trovò da replicare che questo: « La guerra è uno schifo ». Poi, aggiunse, guardandoci a noi due negli abiti: « E adesso, i signori ne vogliono fare un'altra, con l'aiuto di Mussolini ». Dopo di ciò, i due si alzarono per andarsene, abbozzando un mezzo saluto militare. I popolani non parlano sempre — tanto meno allora, con l'aria che tirava, parlavano — con le parole acconciate dei popolani del Pontelungo o di quelli delle rive del Po. Parlano, come il bisogno sugge-

risce, con volgare e non domestica semplicità. Non sanno di poter fungere da persone di romanzo. Del resto, i comizi alle porte di città, e gli scioperi, abbozzati e falliti, li avevano levigati, ridotti all'osso. Da varie parti si proclamavano i loro diritti, e i politici dicevano di proteggerli, come la chiocchia i pulcini. Rientrando in casa, le cose erano sempre allo stesso punto. Si mangiava ancora con la tessera. Un paio di scarpe costava l'intero salario della settimana. I due miei amici, lo scrittore e il pittore, uscivano di casa, con puntualità, quasi solo per la boccata d'aria, o per riposarsi dal loro lavoro, ordinato, indisturbato, affondandosi per un'ora nelle chiacchiere della strada e del caffè. Ma il nostro antico caffè aveva preso l'aria di una sala d'aspetto di stazione ferroviaria. La gente vi era di passaggio, col biglietto di partenza già pronto in tasca. Costoro non usavano più conversare. Si facevano domande, si davano risposte. Tutti finivano per dire: « Vedremo cosa succede a Roma ». E noi di provincia ci sentivamo, in certo modo, come gli indigeni di una vecchia colonia, come i sudditi di un dominio. Le parole d'ordine venivano dal Centro. I giornali c'erano per questo.

Ci fu un periodo di elezioni politiche. Durò un mese, poco di più. Poi, tutto ritornò nella normalità, e nella noia. Solo la sera, all'ora che la gente si dirige al cinematografo, qualche camion, stazionante davanti a un caffè, di fronte a San Pietro, prendeva a rombare nel motore. Giovani, con armi e senza armi, li prendevano d'assalto, scavalcando le alte sponde di legno. Quando erano partiti, si rimetteva il silenzio. Un fonografo, dalla porta di un bar, spandeva le note di una musica, di una canzone di moda. Se capitava qualche amico insolito, si poteva anche far tardi. Poteva essere il pittore Licini, che era stato compagno di accademia di Morandi. Ma più spesso l'ungherese di nascita, e divenuto, per schietta intelligenza di studi, italiano scrittore, Marcello Cora. Con Bacchelli furono commilitoni in guerra. Uomo acceso d'interessi letterari, portava fra di noi l'interesse per le letture goethiane; e per il lavoro, di vivisezione morale, di Nietzsche. Ascoltavo, con attenzione, i loro discorsi. Cora, poi, era fondato in studi scientifici, chimico e matematico di valore. Con un tono, nella spregiudicatezza, di goliardia germanica. E ci parlò, la prima volta, con pungente mistero, di un medico austriaco, chiamato Freud. Un giorno, all'improvviso, fu annunciato l'ar-

rivo di Cardarelli. Ogni venuta di Cardarelli metteva curiosità e aspettativa. Così il gruppo fondatore, la sezione direttiva della Ronda, trascorrevà, di tanto in tanto, il suo annuale congresso di partito all'ombra delle Due Torri.

Una domenica ci trasferimmo, in vacanza, a Faenza, dove Cora insegnava chimica industriale. Vi fummo raggiunti anche dal Saffi. Era una magnifica giornata, prima dell'estate. Le campagne già in rigoglio, gli alberi coperti di fioriture. Andammo, dopo la colazione, a passeggiare lungo il Lamone. Donne, in bicicletta, correivano sulla strada solcata dal passaggio, in giorni precedenti di pioggia, delle ruote dei carri. Noi stessi, incontrammo uno, due barrocci carichi dei sacchi di carbone. Ancora mandavano l'odore del fumo di arbusti bruciati in montagna. Cardarelli, che camminava sempre un poco avanti, girando il capo uscì a dire: « Questa era la strada che faceva Campana ». Nel silenzio pomeridiano, si udì subito dopo la voce di Bacchelli. « Pover'uomo — disse — ora sta al manicomio. »

Un giorno dovetti dire a Cardarelli che stavo leggendo i Pensieri di Pascal. Era in una antologia scolastica, ed erano tradotti nella nostra lingua. Egli mi disse che dovevo leggerli nella lingua originale, se volevo, mi disse, « alla meglio, capirci qualche cosa ». « È scrittore — aggiunse poi — che vuole essere letto in un'età in cui l'uomo abbia fatto esperienza e quasi consumo della vita. Ma può essere letto anche da giovani — concluse — purché si disponga di un temperamento che sa andare in fondo al senso delle parole. Si ricordi — mi disse — che Pascal va letto, anche all'improvviso, ma quando l'animo è preparato a qualcosa, come ad avvenimenti imprevisi... Lei, difatti, non è sempre giovane ». Le sue parole mi rimasero in mente. Continuai a praticare i Pensieri di Pascal. Vi cercavo, direi, la spiegazione di sentimenti che, talvolta, mi sembravano più grandi di me. Mi giovava la loro forma stranamente ellittica. Li leggevo, li osservavo come si guarda un oggetto in prospettiva, in iscorcio. Poiché mi trovavo ad affrontare, come potevo, lo studio di modesti problemi di fisica, e di meccanica, inerenti al lavoro dell'officina, e la loro risoluzione mi pareva come un progredire della mia esperienza di uomo, quasi per riposarmi di codeste nuove appli-

cazioni, tentavo in Pascal il chiarimento di momenti difficoltosi della mia esistenza di uomo. I Pensieri, le annotazioni di Pascal acquistavano il valore di sentenze, proclamate da un tribunale della coscienza di ognuno. Erano come gli articoli di un codice dell'umanità.

D'altra parte, sentivo in me il bisogno di ascoltare la poesia, come una musica che interrompe il corso dei pensieri. Mi bastava che fosse « facile », e da poter canticchiare come una canzoncina. Laforgue mi serviva allo scopo. La « facilità » della sua poesia è a doppio fondo, e la sua perpetua elegia in motivi di opera-buffa è veramente il compianto ilare e profondo dell'esistenza. Il sentimento delle stagioni, la disperazione di accordare le leggi dell'esistenza con l'eterno miracolo del sole di ogni mattina, con l'incanto di una strada, la solita strada, che unisce la casa con il nostro destino quotidiano. Me ne ero fatto un amico, un compagno. Egli sonnacchiava, lì a fianco. Mi riservavo di risvegliarlo all'occasione. Come ricorrere, per un poco di allegria, al compagno delle scappate notturne, serali. E dirgli: « Stasera, mio caro, andiamo a trovare quelle ragazze, che stanno al Meloncello? ». Briciole di versi, ritmi rimbalzanti, restavano impigliati come dei fili d'erba dentro l'orecchio, quando si è dormito, un pomeriggio d'estate, sul prato: « C'est la saison, c'est la saison, adieu vendanges!... Voici venir les pluies d'une patience d'ange... Adieu vendanges, et adieu tous les paniers, Tous les paniers Watteau... ». Soddisfaceva, anche, un mio gusto, la nostalgia incolmabile, in me, per la pittura dei miei pittori. L'occhio che corre a un tono, a un accordo dolce e preciso di colori, come le labbra risvegliano il sapore da un frutto. Anche la pittura, già a quel tempo, dormiva alla portata della mia mano. Oppure, ero io che dormivo, finché la pittura non mi tirava per la giacca. La forma di un rosa, di un giallo, di un bianco. Petalo di fiore; limone, tovagliolo di spigato. Incominciava, per me, la tendenza a guardare dentro le cose: anche dentro la superficie della pittura, come se vi fosse da scoprire un cuore, una personalità. Col tempo, mi sono liberato da questa soggezione, come da quella delle parole, che non sono altro che segni.

Alternavo il lavoro d'officina, cioè nell'ufficio di mio padre, con la compagnia degli amici. Scrittori, artisti, a volte mi stancavano con la loro indif-

ferenza per i bisogni, per la fatica degli altri. Non consiglierei mai a un giovane, che ha bisogno di un poco di sincerità, di ripetere un'esperienza, come fu la mia, in quegli anni. Bisogna dire che fossi costruito abbastanza bene, per non finire nell'acidità di cui sono dotati, più di ogni altra qualità, molti di quel mondo. L'officina a suo modo mi salvava, mi procurava la ragione di sentirmi uomo comune. Se mi risolvevo allo scrivere: ed abbozzavo, disegnavo dei motivi di paesaggio entro cui affogavo la mia impazienza, la scontentezza di un'esistenza non abbastanza affrancata dalla noia, era, più che altro, per farmi la mano, per superare la barriera della soggezione e dell'incanto della cosa d'arte. Davo tempo al tempo. Gliene ho dato tanto, da ridurlo in polvere, in briciole. Aspettavo l'occasione, la disposizione buona. Ho aspettato a lungo. Mi avvenne, allora, se non sbaglio, di scrivere delle canzonette, come prove di colore, come linee di disegno. Lo facevo, come uno, affondato nel divano, dopo cena, si diverte a pizzicare le corde di una chitarra. Scherzi di parole. Piacquero ad un poeta, che, dopo molti anni, mi disse di averle scoperte, a suo tempo, nelle pagine di una rivista. Non saprei neppure come ritrovarle.

Cardarelli e Bacchelli si davano appuntamento, per incontrarsi, qui a Bologna. Così ci si trovava tutti al caffè, come qualche anno prima. Per qualche sera, si poteva essere sicuri che c'erano argomenti da parlare, o da ascoltare. I due vecchi amici avevano, in quel tempo, già portata avanti l'esperienza, dirò così, consociata, di una rivista letteraria. Anzi, la rivista era per finire, avendo i due scrittori esaurito, per il momento, e in modo diverso, la riserva dei motivi di tenerla in vita. L'uno, indirizzato nel senso di un'opera narrativa, vasta come una attrezzatissima azienda agricola da amministrare. E non sarebbe mai decaduta per passar di tempi. L'altro, un uomo, in fondo delicato e fragile, che traeva dalla propria magra struttura, di volta in volta, la forza, a prima vista incredibile, per mettere insieme le sue pagine, sempre di giusta misura, di peso e di suono giustissimi. Così Cardarelli, una volta per stagione, o anche più di rado, sembrava desiderare di ritrovarsi, ad un tavolo di trattoria o di caffè, con l'amico. Per osservarlo, mentre parlava, e quasi per assicurarsi sulla buona salute di lui. Mentre la

salute di Cardarelli, ricavata da un corpo provato dalle difficoltà, era tutta nel suo umore. Aveva sopportato pesanti acquazzoni, e geli eccezionali.

Una sera, lasciando tutti insieme la bella sala in istile liberty del San Pietro, si camminava per la via Indipendenza, percorsa di poche automobili, di qualche carrozza diretta alla stazione ferroviaria. Davanti, Bacchelli e Morandi. Dietro, io e Cardarelli. Bacchelli, girando il capo, mi si rivolse, quasi ridendo nel suo mento carnoso: «Ho l'impressione — disse — che lei lavori poco; mi scusi, ma ho questa impressione...». Replicai qualcosa, allegando, tra l'altro, il motivo dell'officina. Intervenne Cardarelli, ironico, con la sua voce scandita, da oppositore di pubblico comizio: «Io credo — disse con calma — credo che il nostro giovanotto, se non si distrae troppo con la famosa pittura, si metterà a lavorare... È di razza da lavorare. E poi — aggiunse alzando il capo verso l'alto, come spesso faceva — e poi è di quei tipi magri, che hanno bisogno di muoversi, perché, spesso, sono ambiziosi...». L'uscita fece ridere tutti. Morandi, con il tono pacato di fratello maggiore, e responsabile, volle concludere con queste parole: «Purché il nostro amico non voglia prendere moglie...». L'annuncio fece voltare gli altri due, che mi scrutarono. Io mi strinsi nelle spalle, e la cosa finì così. Ma sta il fatto che, di lì a poco tempo, mi accasai.

La casa dove andammo ad abitare era fuori porta Saragozza. In una strada interna, che si diramava verso la prima collina. Dalla finestra, vedevo San Luca, questa apparizione, sul monte bonario, che mette subito l'idea di un giorno di festa, con la gente del popolo disposta all'allegria. I venditori di zucchero filato in giubba bianca da cuochi, le vecchie mendicanti, e i bambini che corrono lungo i portici a gradini per mostrare i palloni colorati. La festa finisce prima di notte. Scendono i suonatori di fisarmonica. Giovani in branco cantano una canzonetta di moda. Le ragazze ridono. Si aggiungono il fazzoletto di seta in capo. Tutto finisce all'arco del Meloncello. La gente si divide; e si salutano ad alta voce.

Nella nuova casa m'ero portato i libri. Li sistemai dentro un armadietto a vetri, che tenevo in tinello. La mia vita continuava, in apparenza, come prima. Facevo, ormai, l'orario d'officina. La letteratura, da adesso, mi aspettava a casa, ed è curioso che, da quando attendevo al lavoro d'officina, mi

sorprendevo a giudicare con più stacco quanto mi avveniva di scrivere. Incominciò da allora l'abitudine di usare, per questi esercizi, dei quaderni di scuola. Ne ho fatto, con gli anni, un bel consumo. Sperimentavo, per la prima volta, come sono lunghe le domeniche da passare, quasi fuori dal mondo, dentro i muri di casa. La volontà di affrontare l'isolamento dagli altri, nella sola compagnia di un libro, e della propria immaginazione. Sono queste le esperienze che fanno anticipare il tempo della maturità. E ci si può sentire, a venticinque anni come a sessanta, già vecchi. Soli, con niente d'intorno. Il sentimento di una volontaria carcerazione, lo registrai quando mi isolai con lo Zibaldone leopardiano come unica possibilità di scambio col mondo. Ma questo libro medesimo, a sua volta, sente, per così dire, la presenza di sbarre di ferro alle finestre: alle finestre della vita comune.

Tanto valeva, allora, che mi lasciassi convincere dalla vicinanza del Monsieur Teste di Valéry, con cui era possibile abbozzare un principio di conversazione. Non so come, me lo trovai dintorno; a suo modo petulante e sofisticato. Ma, insomma, un tipo con cui scambiare qualche idea sulle cose della giornata, o della coscienza.

POESIE

di

Alfonso Gatto

UN'ALBA AL DUOMO D'ANCONA

*Fu allo svegliarmi dal sonno con l'aria di vivere
e col solo vedere che il sole sarebbe tornato.
Il freddo, un lungo ridere del braccio rattratto
nell'ala del sonno: il volto affacciato
a poco a poco mio, o d'un tratto.
E la giacca, le mani intente ad accostare
al freddo orecchio il tepore,
il vuoto dissonante ripetersi del mare.*

*Perché tace sospeso al suo solo semblante
chi teme gridare se stesso e la povera vita,
chi al vago sorriso raccoglie la nebbia del sole
e beve alla tazza di caldo il fumo delle parole.*

La poesia «Un'alba al duomo d'Ancona» parte dal ricordo di una lontana notte (del 1931) passata a dormire all'aperto, in un angolo di quell'alta chiesa davanti al mare: e del mio svegliarmi all'alba (rannicchiato a proteggermi tra le mie braccia come in una casa), a chiedere e a dare un senso alla mia libera e dolorosa povertà.

*L'essere in piedi ci salva, ma resta come tradita
la notte ch'ebbe nel cuore il suo solo rumore
e dall'aperto l'oblio.*

*Ricordo. Solo, ero mio,
la mia paura accogliente, il battere fioco del dente
malato, la mano persuasa d'essermi come una casa,
più dentro la testa nel petto, sotto le braccia il mio tetto.
Come nel segno evidente la vita che ci trascura.
Ero un ragazzo dormiente, il luogo della paura,
m'offrivo il tutto dal niente e la mia sola figura,
a dirle: — ti porterò dove tu corri salvata
dalle tue braccia d'evviva, di slancio nel fuoco che avviva
di rosso la barricata —
a chiederle: — dove sarò, scampato dal sonno nel muro
di questa chiesa d'Ancona? —*

*Chi ero, che cerco, la buona
misericordia di tutto il passato o l'ansia del grande futuro?*

LO SBARCO

*L'uomo è solo, d'argento, in mezzo ai giunchi
dell'acqua immota, giocano in un bunker
i bambini zittiti da quest'ora
di sempre... Scenderà dalla controra
un ragazzo affannato senza voce
a far cenni di là che sulla foce
del Sele.... Ascolta, appare il suo soldato
vestito da ramarro, s'è bagnato
il volto con la mano, con lo stecco*

*ha scritto il nome sopra il fango secco.
Un uomo, e s'è disteso in quel frinire
di cicale roventi per morire.*

*Scendeva il Mississippi dall'eterno
silenzio degli Alburni verso il mare
dei templi: era l'estate di Salerno
azzurra bianca, ventilava chiare
nuvole in cielo...*

RICORDAMI COSÌ

*Mi chiedi come ho potuto vivere pensando sempre alla morte,
come ho scritto nell'unica stanza del sonno
davanti allo stesso letto
con l'ultima sedia che lascia la povertà,
mi chiedi dove trovo i miei occhi chiari, i capelli,
le gambe più lunghe del fiato,
perché sono così calmo, così deluso da attendere
la nave che non mi vede e che mi porta affacciato.*

*Ti dirò che il tramonto dei principi è come
l'alba dei poveri, come il deserto mattino:
un orgoglio pulito ci attende.*

*Chi scende e chi sale s'incontra al saluto,
la mano che non lo difende l'accusa
paria o gentile, ma serio d'uguale sventura.*

*Pensa alla sporca vergogna d'avere una casa
che cerchi memorie e non abbia ragione
d'essere come una reggia, d'essere come un tugurio.
Pensa all'incauto potere di chi trova un principio
e cerca soltanto il suo prezzo.*

*Nel dar senso al creato, nel vederlo passare
lieto d'essere il tempo e il luogo che ne dà voce,
ricordami così: sguardo patito che patisce.
Di vecchio e di nuovo sangue orgogliosa
infuria la bandiera dei relitti,
il vento delle sabbie che disperdono l'oro.*

DOMANI

*Che senso, dimmi, ha il numero degli anni?
Puoi chiederlo, ma vedi sul mio volto
passare l'ombra rapida, nei chiari
occhi che se ne sgombrano stupiti.
Deve ancora risplendere sui panni
del nostro inverno il sole, ci fu tolto.
Deve allo sguardo correre dai mari
la libertà che libera i suoi miti.*

*La parola non libera se miete
la sabbia delle vittime: l'ardente
deserto della polvere ci stampa
nel gesto di riprendere l'avvio
della catena per la stessa rete.
Questo è certo, l'afferma col paziente
sguardo soave il povero che avvampa
di sole e ne vacilla, al tremolio
dell'universo che gli lega il piede.*

*Che senso, dimmi, ha il numero degli anni?
Puoi chiederlo, ma il volto che dispera*

*bianco di sale e di canizie ha fede
di dare al tempo l'ansia dei suoi danni,
agli occhi aperti tutto il suo vedere.*

*È un altro giorno che decide il senso
del suo patire e lo dirige al muro
del lungo assedio, a ritentarne il saldo.
Da spalla a spalla echeggia quest'immenso
silenzio d'urto, annuncia sul tamburo
dei colpi il sangue, il cuore, il giorno caldo
d'avere gioventù nella vittoria.*

*L'ultimo sole e il primo nei miei occhi
e negli occhi di tutti, nella storia
redenta alfine sembrerà che tocchi
all'uomo la dolcezza dei suoi anni
e l'onda lunga della sua memoria.*

*Che senso ha il tempo? Io ti dirò « millenni »
per gli anni che mi chiedi e che ritenni
nel mio sguardo superstite, nel sale
delle ferite aperte, il male eguale
sempre a se stesso e con le stesse mani
di solco in solco. Io ti dirò « domani »
per la speranza che decide il senso
del suo patire.*

TORNANDO ALL'ALBA PER SAN VITTORE

*Aspetti dai morti il consenso, la pietra che chiude la storia.
E nulla forse ha più senso, è solo un conto che torna
la prima stretta del gelo. Il cielo tramonta, ma aggiorna
sui vetri della prigione. Sono passati trent'anni,*

*vivesti d'amore, di danni felici. Il torto che opprime
è l'ansia d'avere ragione, e tu non l'avesti, perdevi.
Torni per l'alba di San Vittore,
torni a quel cielo che è solo il cielo.
Non hai che te — puoi dirlo — e la notizia d'essere un uomo.
Per ogni ferita che piano si chiude al suo stesso sigillo
uno sgomento tranquillo. E con pudore la mano
s'apre sul marmo, ha le vene, le vene di tutte le pene.*

« Tornando all'alba per San Vittore ». Dirò che San Vittore è il nome del carcere di Milano, al quale fui associato — così si dice — dall'agosto al dicembre del '36 per « misure politiche ». Da una strana e improvvisa passeggiata alle ore dell'alba che feci qualche anno fa negli immediati dintorni del carcere, riparerai per il freddo in un caffè. E mi sorpresi a guardare le mie mani aperte sul tavolo, come a leggervi la mia storia.

IN QUELL'INVERNO

*Dicevi: basterebbe restasse tra noi
il modo di chiamarci, il modo di tacere.
Dicevi: tornerà quest'ansia di stare insieme
in ascolto di noi come del vento,
passerà il bicchiere di mano in mano...*

*Ora la vita non ha più contento
nel dividerci ognuno alla sua via
che lo porta lontano.*

*Non è rimasto nulla, la memoria
a volte accende il fuoco, chiama le ombre
a sedere, a tacere in quell'inverno.*

IL BATTESIMO

di

Giuseppe Dessì

Da quando le era nata la bambina, Adele non era più uscita di casa, anzi aveva smesso di farsi vedere per le strade fin da qualche mese prima che nascesse. «Io così non ci vado, in giro, diceva, alludendo alla gravidanza». Lo aveva ripetuto anche al parroco, una volta ch'era passato davanti alla sua finestra. «Ma in chiesa ci devi venire lo stesso», lui aveva ribattuto, «se no, come vuoi che il Signore ti aiuti? Se tu non preghi!...». «Ma io prego! io prego lo stesso!...» aveva gridato Adele; ed era vero; anzi pregava molto di più di quando andava in chiesa, e con più fervore. Leggeva ogni giorno i Vangeli in un librettuccio che le aveva dato Martina, la vicina di casa, e, come i Vangeli insegnano, recitava sempre e soltanto il *Padre nostro*. «Devi venire in chiesa, devi confessarti e comunicarti» aveva insistito don Gaspare. Ma Adele non aveva promesso nulla. Ci pensava, ma non poteva risolversi a farsi vedere dalla gente, così mutata, e inoltre avrebbe dovuto inginocchiarsi al confessionale, davanti alla grata, dietro la quale si sentiva il respiro pesante di don Gaspare e rivelare a lui il segreto che non aveva voluto svelare nemmeno alle sue sorelle, cioè chi era il padre della bambina, alla quale lei, per suo conto, aveva messo nome Milva, come alla gattina che, molto tempo prima aveva trovato davanti alla porta

di casa e ch'era sparita non si sa come. Il padre di quella sua bambinella sfortunata, che sembrava proprio una magra affamata gattina, era il suo vicino di casa Leone, marito di Martina. Il guaio era successo quando lui era tornato dalla guerra circa tre anni prima. Era entrato a chieder notizie di Martina (allora erano solo fidanzati), ch'era andata nel campo a far erba per i conigli, e lei, Adele, era sola in casa. «E poi», aveva continuato a dire don Gaspare, con chiara allusione a quell'errore, di cui lei non si era quasi nemmeno accorta, se non per le conseguenze, «E poi devi far battezzare la bambina anche per non costringerla a portare il peso del tuo peccato». Certo che Milva, povera gatta, era anche più innocente di lei, ma sua sorella Margherita le aveva spiegato che proprio innocente non c'è nessuno, nemmeno i bambini, inquantoché tutti ci portiamo il peso del peccato originale, e il battesimo serve appunto per mondarci da quel peccato che non abbiamo commesso ma che pesa egualmente su di noi tutti. Stando così le cose, non poteva non dare a Milva questa possibilità di salvezza. A Milva, alla sua piccola Milva, che la guardava con gli occhietti grigi, come se lo sapesse. Insieme con il peccato originale commesso da Adamo ed Eva, se ne sarebbe così andata anche l'ombra del peccato suo e di Leone, se ombra era rimasta nella trasparente animuccia di Milva. Da allora, anche la madre e le tre sorelle, Rita, Evelina e Margherita (Margherita più di tutte) avevano cominciato a insistere perché facesse battezzare la piccola. Dicevano che avrebbe convinto don Gaspare a venire lui a casa, per evitare il corteo nelle strade del paese; e avrebbero pensato loro a tutto. Così avevano tagliato e cucito un lunghissimo vestito bianco, avevano comperato un paio di buffe scarpine di capretto col fiocco rosa, e una cuffia. Tutte spese inutili, ma che le avevano fatto piacere e che la impegnavano ormai ad acconsentire. Poiché solo questo, in fine le chiedevano il prete, le sorelle e la madre. Don Gaspare, a sua volta, promise che avrebbe fatto le cose come loro volevano benché tutto ciò gli sembrasse dettato da un riprovevole senso di rispetto umano. E così fissarono il giorno e l'ora. Era veramente una concessione eccezionale. Non s'era mai sentito che il prete andasse a battezzare in casa, a meno che non si trattasse di un principe del sangue o di una principessa.

Anche perché il battesimo può, in caso di urgenza, essere impartito da chiunque, con cerimonia semplicissima, non occorrendo nemmeno l'acqua benedetta. Basta l'acqua del pozzo. Questo non lo dissero ad Adele, per non creare altre complicazioni. Il prete andava per le case solo per la benedizione pasquale o per portare ai malati gravi l'estrema unzione. In questo caso camminava sotto un ombrellino rotondo di seta ricamato a fiori d'oro, seguito da un chierichetto in cotta e rocchetto, che scuoteva a uguali intervalli un campanello: lo squillo acuto s'udiva per tutto il quartiere, la gente, nelle case sapeva cos'era, seguiva il percorso dello squillo, tutti sapevano già in anticipo che direzione avrebbe preso, e dove, alla fine, si sarebbe fermato, e le donne, piegando devotamente il ginocchio e segnandosi sapevano per l'anima di chi avrebbero recitato il *de profundis* e il *requiescat in pace*. Ma alla sua casa, pensava Adele, don Gaspare, con l'aiuto di Dio, sarebbe venuto silenziosamente, senza campanello, camminando nella polvere dello stradone, che attutiva perfino il rumore dei passi. Chi sa se sarebbe venuto col chierichetto o solo. Per battezzare Milva bastava un mestolo, o anche una scodella da caffelatte e un cucchiaino, le avevano detto le sorelle, bene informate di tutto; bisognava però trovare un nome, un nome cristiano, di un santo del calendario, che il prete potesse dire tranquillamente e tranquillamente scrivere nel suo registro, accanto al nome della madre e a quello del padrino e della madrina, che sarebbero stati Martina e Leone, come le sorelle avevano deciso. Adele si consultò con loro e con la madre, e alla fine, non senza molte discussioni e incertezze, decisero che Milva si sarebbe chiamata Filomena, benché nessuno, nella famiglia, avesse mai portato quel nome e benché fosse troppo importante per un esserino come Milva. Adele però pensava che se il prete avesse fatto qualche obiezione (aveva sentito dire che, in realtà la santa Filomena non era mai esistita) lei avrebbe scelto il nome di Bonaria, nome assai diffuso, venerato e, per lei, pieno di segreto fascino e avrebbe messo la Milva sotto la protezione della Santissima Vergine che aveva il santuario sul colle omonimo, nella vicina città. Inoltre Bonaria si sarebbe prestato a diventare Bonarina, Rina, una modesta briciola di nome, un lustrino da mettere tra i capelli crespi e arruffati di Milva.



3 - Hercules Seghers: *Paesaggio roccioso con un mulino a vento*



4 - Hercules Seghers: *Il cranio*

Il prete sarebbe venuto tra le cinque e le sei del pomeriggio. Era domenica. Tutti i negozi, dopo il tocco erano chiusi, e Adele, alzandosi da tavola, si ricordò che non aveva comprato nemmeno un dolcino da offrire al prete e ai familiari, e si sentì molto triste, tanto più che i soldi ce li aveva. Ma quando lo disse a Margherita, la sorella maggiore aprì gli sportelli della credenza, e Adele vide diversi vassoi ricolmi di biscotti, cioccolatini e caramelle. Adele abbracciò Margherita e la baciò sulle guance bagnandola con le sue lacrime. Margherita le disse che non c'era nessun bisogno di piangere, le asciugò il viso, le diede uno schiaffetto scherzoso; poi andò a tirar su dal pozzo un paio di secchi d'acqua e ne riempì la bacinella di zinco. Alla fine mise la bacinella sulla testa di Adele e le disse di portarla in terrazzo e di lasciarla esposta al sole perché si scaldasse un poco, se no la Filomena, cioè Milva, avrebbe preso il raffreddore. L'acqua, a ogni passo, sciabordava e bagnava i vestiti di Adele, che rabbriviva. L'acqua di quel pozzo era ricercata proprio perché era così fredda anche d'estate. Adele si trovò a un tratto davanti Leone, con i capelli arruffati, la barba non rasata e gli occhi grigi arrossati dalla fatica e dalla polvere. Egli la guardò come l'aveva guardata quel giorno, circa tre anni prima, e le disse con la sua voce roca e simpatica: « Mi dà da bere? ». Adele si levò dalla testa la bacinella, l'abbassò fino alla faccia di Leone e lo guardò bere avidamente come beve un bue o un cavallo. Notò che aveva, tra i baffi rossicci che lei sapeva ispidi e duri, qualche filo di paglia, come se fosse stato alla trebbia o se avesse dormito in un fienile. E fu sul punto di dirglielo, ma si trattenne in tempo, poiché, a dispetto di quello ch'era successo, anzi proprio per quello ch'era successo, non c'era tra loro alcuna confidenza. Un tempo aveva desiderato di vederlo morire, poi aveva persino pensato di ucciderlo con le sue stesse mani, e alla fine, dopo che aveva cominciato a leggere i Vangeli, lo aveva perdonato, e ogni volta che pensieri d'odio si impadronivano di lei recitava il *Padre nostro*, che lavava e purificava la sua mente. L'acqua sciabordava come prima bagnandola. Si sentiva le vesti attaccate alla pelle e se ne vergognava, perché sapeva che le vesti bagnate modellavano le forme del suo corpo, che, a dispetto della maternità, erano rilevate e acerbe come quelle di una giovi-

netta. Margherita le andò incontro, le prese di forza la bacinella, se la mise da sola sulla testa, e le disse: « La porto io, in terrazzo, questa. Tu vai a prendere una bottiglia di rosolio ». « I negozi sono chiusi », rispose. « Tu vai da mastro Andrea, passa dall'orto: la bottiglia è già pagata. Se non c'è lui, chiedila al figlio. Ricordati ch'è già pagata! ». Certamente tutti sapevano ormai che era Leone il padre di Milva, e anche Milva lo avrebbe saputo, un giorno. Non si può nascondere nulla, quando si abita porta a porta nello stesso cortile. Rumori, odori, tutto, tutto in comune: le mosche portano le notizie da una casa all'altra. Sapevano anche in che giorno era successo. « Fai quel che ti ho detto! » gridò Margherita affacciandosi al terrazzo. Adele corse in cucina, aprì la finestra, scavalcò il davanzale e saltò nell'orto: era una finestra bassa. Si sentiva impacciata dalla gonna bagnata, non poteva camminare; allora si slacciò la cintura e si sfilò la gonna restando in sottoveste. Anche la sottoveste era bagnata. Le sembrava di esser nuda. L'orto no, non era in comune con nessuno, ma nemmeno lì si era al riparo, perché sull'orto si aprivano le finestre di alcune case vicine. Infatti Adele sentì un fischio partire da una di quelle finestre, e si accucciò ai piedi di un melo, coprendosi alla meglio con la gonna bagnata. Chi aveva fischiato era Gustavo, il figlio ventenne di mastro Andrea, e ancora la stava guardando. Cautamente ma tranquilla Adele si alzò, prese una gonna di Margherita che stava ad asciugare e se la infilò dalla testa, poi si avvicinò alla finestra e si fece dare da Gustavo la bottiglia di rosolio, ch'era già pronta, come disse il ragazzo, che si vergognava del suo fischio di poco prima. Adele prese la bottiglia dalle mani di Gustavo e se la strinse al petto. Così Margherita aveva deciso di offrire anche il rosolio, perché tutto fosse fatto secondo le regole. In quello stesso momento si levò dal cortile un grido, non di una sola voce, ma un Oh! corale di deprecazione, lungo e vibrato, e come se l'intensità del grido potesse, in qualche modo, scongiurare la cosa che in quell'attimo stava accadendo. Seguirono voci isolate, come: Dio mio! Vergine santissima di Bonaria, e poi, le parve, appena mormorato, il nome di Milva. Allora, incurante di Gustavo, si lasciò cadere in ginocchio e, come sempre quando il cuore le batteva troppo forte, recitò il *Padre nostro*. Gustavo, come se

anche lui pregasse, teneva le mani congiunte davanti al viso, ma le apriva anche e le allargava, secondo quello che vedeva nel cortile, dove stava succedendo qualcosa. Adele pensò che, durante la sua assenza, fosse arrivato il prete e che forse stavano battezzando Milva, la quale, in tal caso, si sarebbe chiamata Filomena. Chiese a Gustavo che cosa vedeva, ma lui le fece cenno di tacere.

Tornato dalla guerra, Leone aveva venduto il mulo e il carro, sua unica ricchezza, e aveva comprato un furgone, col quale aveva cominciato a fare dei trasporti per conto di una impresa edilizia. Trasportava ghiaia, sassi, calce, mattoni. E guadagnava abbastanza bene, tanto che parlava di sposarsi. Aveva l'età giusta per farlo. Invece, tutt'a un tratto aveva venduto il furgone e, con l'aiuto dei vicini di casa, che gli avevano prestato un po' di soldi, aveva comprato un piccolo autocarro mezzo scassato: quando tornava dal lavoro, lo metteva nel cortile, davanti alla porta di casa sua, e i bambini del vicinato ci montavano su per giocare. Da principio Leone aveva cercato di impedirlo, ma poi s'era rassegnato: come poteva cacciar via quei ragazzini, ch'erano figli delle persone che, con il loro buon cuore, gli avevano permesso di comprar l'automezzo? Così si sentiva tranquillo. Ma, quel pomeriggio, chi sa come, uno dei ragazzini che s'erano stipati nella cabina di guida, riuscì a mollare i freni, e siccome il cortile era in pendio, il piccolo autocarro cominciò a muoversi. Fu allora che dal cortile si levò quell'*Oh!*... che Adele aveva udito. Il camioncino si dirigeva verso un gruppo di bambini che stavano proprio in mezzo al cortile. Leone, che si stava facendo la barba in cucina lo vide, diede un grido (che era semplicemente uno di quelle bestemmie che fanno tremare le case), gettò il rasoio nell'acquaio, e ritrovando d'un tratto la sua agilità di ragazzo, scavalcò il davanzale con un volteggio, e, a lunghi balzi, raggiunse il camion, che non aveva ancora preso l'aire, ci s'aggrappò e con tutte le forze tentò di fermarlo. Riuscì solo a farlo deviare. Era un residuo di guerra, consunto, così leggero, che, quando era vuoto, Leone riusciva a sollevarlo anche senza cricco, a forza di spalle. Saltò nel cassone, e vide che il muso del camion ora puntava verso la casa di Mad-

dalena; i bambini si erano dispersi come un volo di passeri. Poco male se andava a cozzare contro la casa. Vuoto com'era, avrebbe fatto e subito pochi danni. Ma ecco che vide, tra il camion e la casa, qualcosa di scuro. Era una bambina che non riusciva ad alzarsi e a correre via, la figlia di Adele, la figlia sua, la Milva. Scappa! Scappa! urlò sporgendosi al di sopra del tetto della cabina. Al volante, aggrappato come una scimmia, stava Faustino, il figlio di suo fratello. Sterza, sterza, urlò attraverso la piastra di plastica ingiallita che lo separava dal volante e dal ragazzino. Oh! Se avesse potuto arrivare al volante, avrebbe manovrato in modo che il camion passasse sulla bambina senza nemmeno sfiorarla. Faustino si voltò, e Leone vedeva il suo visetto sporco di moccio attraverso la lastra ingiallita. Gli fece un cenno con la mano destra, e il bimbo parve aver capito. Si aggrappò al volante, puntò i piedini e manovrò esattamente come avrebbe fatto Leone. La parte anteriore del camion passò sulla bimba senza toccarla. Ma Faustino continuò a far girare lo sterzo — gli piaceva troppo guidare — e Leone sentì un piccolo soffice sobbalzo, come quando aveva messo sotto le ruote il pointer del padrone della cava di ghiaia. Poi il muso del camion si piantò nella porta di Maddalena, la quale cacciò un grido altissimo, dall'interno. Sugli scalini non c'era più nessuno.

Le donne gridando si precipitarono e raccolsero la bambina, che si guardava attorno incuriosita, senza lamentarsi. In un attimo il cortile si riempì di gente. Si parlava già delle responsabilità, e di chi sarebbe dovuto andare in galera. Milva fu portata in processione all'ambulatorio medico, che era a due passi. Il medico la stese sul lettino, la denudò, la palpò, la auscultò, la rimise in piedi, e annunciò il miracolo: la bambina non aveva niente, stava benissimo. Per quanto la cosa non fosse credibile, l'idea del miracolo affascinò tutti. Milva, nuda, in piedi sul lettino, con gli occhi tondi e il pancino prominente, intatta, senza piangere, guardava tutta quella gente, quelle mani protese. Non aveva un graffio, aveva solo i capelli crespi sporchi di polvere, con qualche filo di paglia, come se fosse stata alla trebbia. Il medico, incredulo, la palpò ancora, la auscultò, si fece ancora raccontare l'accaduto da chi aveva visto con i propri occhi la ruota posteriore del camion passare su quel corpicino appiattito, ripeté il suo responso. Tutti ridevano, si abbrac-

ciavano, saltavano. Poi Milva fu riportata a casa sua, in cucina, dove sua madre, inginocchiata, piangeva ripetendo tra i singhiozzi: *Liberaci dal male!* La bimba le si avvicinò, le cinse il collo con le sue braccine. Adele le spolverò i capelli, la pettinò, le tolse tutti i fili di paglia, poi la baciò, e così nuda se la prese in braccio e l'avvolse nel grembiale da cucina. « È un miracolo di Santa Filomena » dicevano le donne. « È un miracolo della Madonna di Bonaria » disse Adele. « Vestila, prende freddo », disse Margherita: Adele la mise in piedi sul tavolo di legno. Ed ecco che, a un tratto, la bimba stralunò gli occhi, fece un giro su se stessa e si afflosciò. Era ancora viva, quando arrivò don Gaspare, poi la vestirono con il lungo abito bianco del battesimo, e tutti appresero che non c'era stato nessun miracolo.

POESIE

di

Robert Lowell

Traduzione di Rolando Anzilotti

JONATHAN EDWARDS NEL MASSACHUSETTS OCCIDENTALE

*La grande macina e macigno della speranza
di Edwards s'è sgretolata, ma le quadrate
case bianche del suo gregge
stanno lì all'aperto,*

*fuori al freddo,
come pecorelle fuor dell'ovile.
La speranza vive nel dubbio.
La fede cerca di fare senza*

*la fede. Nel Massachusetts occidentale
quasi mi parve di sentire la frontiera
schiantarsi e svanire.
Edwards credeva che il mondo qui finisse.*

*Noi sappiamo come finirà il mondo,
ma dov'è il paradiso: ogni giorno più lontano
dalla nostalgia del Pellegrino per l'Inghilterra
e dalla Terra Promessa.*

Non era una casa di campagna
che pareva che fosse
Whitehall, se lì era Sua Signoria?
Così nobilmente egli visse.

Giardini disegnati
che il respiro dei fiori nella brezza
e sotto il piede schiacciati,
andava e veniva come mormorio di musica?

Il suo gran querceto
Bacone rifiutò di vendere,
quando rovinò,
dicendo, « Perché dovrei vender le mie penne? »

*Ah, il paradiso! Edwards,
avrei paura
a incontrarti lassù da ombra.
Ci muoviamo in circoli diversi.*

*Da ragazzo ti costruisti una capanna
in una palude per pregare;
sdraiato sul dorso,
vedevi i ragni volare,*

*crogiolarsi a lor agio,
scivolando da albero a albero —
così alti che sembravano attaccati al cielo.
Tu sapevi che sarebbero periti.*

*Povero Berkeley campagnolo a Yale,
tu vedesti che il mondo era anima,
l'anima di Dio! L'anima
di Sara Pierrepont!*

*Così colma di felicità per il Grande Essere
poco le importava d'altro —
camminando per i campi, dolcemente cantando,
conversando con qualcuno invisibile.*

*Allora l'amore di Dio splendeva nel sole, nella luna e le stelle,
sulla terra, nelle acque,
nell'aria, nei liberi venti,
che molto solevano fissare la tua mente.*

*Spesso ti vedeva tornare a casa da un giro
a cavallo o a piedi, il giubbone picchiettato di pensieri
che vi avevi appuntati
su pezzetti di carta.*

*Le desti
Pompeo, uno schiavo negro,
e undici figli.
Però le persone erano ragni*

*nel tuo momento di gloria,
al tempo del Grande Risveglio — « Ahimè, quanti
che son riuniti in questo stesso luogo
dovranno ricordare il mio discorso nell'inferno! »*

*L'assemblea lo ricordò!
Tu stavi sui trampoli in aria,
ma venisti giù dalla parrocchia.
« Tutto sale per una scala a spirale ».*

*Nel mio pellegrinaggio a Northampton
non trovai punte reliquie,
eccetto la costola rotonda d'una quercia
che si dice tu abbia piantato.*

*Aveva il colore della carne, giovane,
un pezzo qualunque per accendere il fuoco,
buono solo da bruciare.
Anche tu devi essere stato verde una volta.*

*Parrucca bianca e giubbone nero,
tagliato tutto d'una stoffa,
e disegnato
come la tua mente!*

*Mi piaci appassito,
vecchio, esiliato e sgomento
di lasciare il tuo ultimo gregge, una dozzina
di bimbi indiani Hussatonici;*

*sgomento di lasciare
tutto quel tuo scrivere, scrivere, scrivere,
per negare il Libero Arbitrio.
Avevi paura a diventare Rettore*

*di Princeton, e scrivesti:
« I miei difetti son ben noti;
ho una costituzione
particolarmente infelice:*

*solidi flaccidi,
scipiti, collosi, scarsi fluidi,
cagione di infantile debolezza,
di esiguo flusso di umori.*

*Sono spregevole,
rigido e noioso.*

*Perché dovrei abbandonare
la mia gioia e il mio diletto,
quegli studi
che hanno divorato la mia mente? »*

PER I MORTI DELL'UNIONE
"Relinquant Omnia Servare Rem Publicam"

*Il vecchio Acquario di Sud Boston sta
ora in un Sabara di neve. Le finestre rotte hanno l'intavolata.
Il bronzeo merluzzo della ventaruola ha perso metà delle scaglie.
Le ariose vasche sono secche.*

*Allora il mio naso strisciava sul vetro come una lumaca;
prudeva la mia mano dalla voglia
di far scoppiare le bolle
che si levavano dal naso dei pesci intimiditi e ubbidienti.*

*La mano si ritira. Spesso ancora rimpiango
il buio di sotto e il regno vegetativo
dei pesci e dei rettili. Una mattina, lo scorso marzo,
m'appoggiai alla rete appuntita e zincata*

*nel Parco di Boston. Nella loro gabbia
gialle sterratrici dinosauriche grugnivano
scavando tonnellate di polpa e d'erba
per ricavare il loro garage sotterraneo.*

*I parcheggi si moltiplicano come civici
arenili nel cuore di Boston.
Una cintura di travi arancione color zucca Puritana
fascia il tintinnante Palazzo del Governo,*

*che trema per gli scavi, mentre guarda il colonnello Shaw
e i suoi fanti negri dalle bronzee gote
nel vacillante bassorilievo della Guerra Civile del St. Gaudens,
sorretto da uno steccato di tavole contro il terremoto del garage.*

*Due mesi dopo aver sfilato per Boston,
metà del reggimento era perito;
all'inaugurazione
parve a William James di sentire i negri di bronzo respirare.*

*Il loro monumento è conficcato com'una lisca
in gola alla città.
Il suo Colonnello è magro
come l'ago d'una bussola.*

*Ha l'aria vigile e rabbiosa dello scricciolo,
la delicata tensione del levriere;
sembra ritrarsi davanti alla gioia,
struggendosi d'esser solo.*

*È fuori dei limiti ora. Gode di quel potere umano
delizioso, particolare di scegliere la vita e morire —
quando guida i suoi soldati negri alla morte,
non può voltare le spalle.*

*Su mille prati di cittadine del New England,
le vecchie chiese bianche serbano la loro aria
di rada, sincera ribellione; logore bandiere
trapuntano i cimiteri della Grande Armata della Repubblica.*

*Le statue di pietra del Milite astratto dell'Unione
diventano più snelle e più giovani ogni anno —
con la vita di vespa sonnecchiano sui moschetti
e meditano tra i favoriti ...*

*Il padre di Shaw non volle monumenti
eccetto la fossa,
dove il corpo di suo figlio fu gettato
e disperso coi suoi « neri ».*

*La fossa s'avvicina.
Non ci sono statue qui per l'ultima guerra;
in Boylston Street, una foto commerciale
mostra Hiroshima che bolle*

*sopra una cassaforte Mosler, la « Pietra dei Secoli »
che resisté allo scoppio. Lo spazio s'avvicina.
Quando mi rannicchio davanti al mio televisore,
le facce asciutte degli scolaretti negri si levano come palloni.*

*Il Colonnello Shaw
cavalca la sua bolla,
aspetta
il felice scoppio.*

*L'Acquario è sparito. Dappertutto
enormi automobili pinnute spingono avanti il naso come pesci;
una feroce servilità
scivola via sul grasso.*

QUELLI PRIMA DI NOI

*Sono tutti contorno, uniformemente grigi,
punte di freccia pagane riemerse qui presso il sentiero,
o con la coda dell'occhio essi recitano
le loro ingrate parti d'interpreti. Non furono mai vivi.*

*Logore assi della veranda! Perseveranti aghi
ancora infilzano il ruvido filo rosa a farne un vestito.
Il topo muschiato che ti portò via una striscia di pollice ancora s'aggomitola,
un ciuffo di peli e un batticuore nel vestibolo —*

*ecco là il cestino dei rifiuti dove imparò ad aspettarci
facendo il morto, le assicelle che rimescolò terrorizzato,
la sua traccia di fiocchi di granturco, e la cesta da imballaggio
che furiosamente trinciò a pezzettini per scappare.*

*Le loro sedie erano ex cathedra, però se tiri giù le tendine,
(ora piene di buchi come una rete da pesca)
li sentirai cospirare, sbattendo le mani
sul tavolo da gioco ripiegato, tuttora color verde foglia.*

*Vacanze, crescita stagnante. Ma nel silenzio,
qualcuno si slaccia la cinghia per respirare,
qualcuno gira in négligé. Beata sicurezza
di starsene seduti lì indifesi senza scarpe.*

*Grani di sabbia cadono dalla vita a clessidra e dalla coda di rondine.
Noi seguiamo le loro ombre codarde giù per la pista —
quelli prima di noi! Perdoniamoli per esser vissuti.
Abbiamo smesso di guardarli. Essi hanno smesso di guardarci.*

DECIMA MUSA

*Decima Musa, o mia sentita Accidia,
quante volte tu vieni al mio letto,
sottile come una tela nelle tue vesti
a scacchi bianchi e rossi come una tovaglia,
mia carissima, che ti posi su me come sudario!*

*Sì, sì dovrei ricordarmi di Mosè
che vien giù balzelloni sul mulo dal Monte
con l'antica legge, l'antico errore,
sicura nelle sue bisacce, e scolpita
sulle pietre che non possiamo reggere o spaccare.*

*Qui ad attendere, ad attendere una risposta
da questo malevolo flutto di lettere da aprire,
che sempre arriva a terra troppo tardi,
mentre realtà e astrazione s'accumulano,
e la firma si dilegua dalla carta —*

*Mi piace pensare che dev'essere stato più semplice
ai tempi di Lot,
o quando gli dèi greci e romani dei libri illustrati
sedevano a pettinarsi la barba dorata,
ognuno sulla propria collina o montagna.*

*Ma credo che anche Dio fosse nato
troppo tardi per aver fede nella vecchia religione —
tutte quelle partenze
che non si staccavano da terra,
cominciavano nella sapienza, finivano nel dubbio.*

MEZZ'ETÀ

*Ora il gramolìo dell'inverno
m'è addosso, New York
mi tràpana i nervi
mentre percorro
le strade maciullate.*

*A quarantacinque,
e ora, e ora?
A ogni cantone,
incontro mio Padre,
alla mia età, ch'è vivo.*

*Padre, perdonami
le mie ferite,
com'io perdono
quelli che
ho ferito!*

*Tu non salisti mai
sul Monte Sion, però lasciasti
sulla crosta orme tremende
di dinosauro,
dove io debbo camminare.*

AUTUNNO 1961

*Avanti e indietro, avanti e indietro
va il tac, tac, tac
della rancia, soave, diplomatica
faccia della luna
nell'orologio a pendolo.*

*Tutto l'autunno, la stizza e lo stridio
dalla guerra nucleare;
s'è parlato della nostra fine sino a morirne.
Nuoto come un pesciolino
dietro la vetrata del mio studio.*

*La nostra fine vien più vicina,
la luna si leva,
raggiante di terrore.
Lo stato
è un palombaro sotto una campana di vetro.*

*Non è scudo un padre
per il suo bimbo.
Siamo come un mucchio di ragni
furibondi che piangono insieme,
ma senza lacrime.*

*La natura ci rispecchia.
Una rondine fa primavera.
È facile scontare
i minuti,
ma le lancette sono fisse.*

*Avanti e indietro!
Avanti e indietro, avanti e indietro —
il mio unico punto di posa
è il nido oscillante
del rigogolo arancio e nero!*

OCCHIO E DENTE

*Tutto l'occhio era rosso tramonto,
la vecchia cornea graffiata batteva,
vedevo cupe le cose,
come attraverso un globo sporco di pesci rossi.*

*Giacqui tutto il giorno sul letto.
Fumai una sigaretta dopo l'altra tutta la notte,
imparando a ritrarmi
al lampo del fiammifero.*

*Fuori, la pioggia estiva,
un bulichio di putrefazione e di rinnovo,
veniva giù come aghi.
Anche la nuova vita è alimento.*

*Gli occhi mi battono.
Niente può rimuovere
la casa con il mio primo dente
legato con un cappio al pomo della porta.*

*Niente può distogliere
la chiazza triangolare
di marcio sul tetto rosso,
una siepe di cedri, o l'ombra d'una siepe.*

*Nessun sollievo dall'occhio
del falco dai magri garetti lì nel libro d'ornitologia,
con la peluria marrone rossiccia dei bufali
sugli stinchi, un ascetico artiglio*

che afferra l'astratto cielo imperiale.

Dice:

*occhio per occhio,
dente per dente.*

*Nessun sollievo per il ragazzo al buco della serratura,
il suo telescopio,
quando i bianchi corpi delle donne balenavano
nel bagno. Da giovane i miei occhi cominciarono a indebolirsi.*

*Niente! Nessun olio
per l'occhio, niente da versare
sù quelle acque o fiamme.
Sono stanco. Tutti sono stanchi del mio tumulto.*

«Jonathan Edwards nel Massachusetts Occidentale»

La figura severa e ardentemente religiosa di Jonathan Edwards (1703-58), filosofo e teologo calvinista, il più grande dell'America puritana, aveva già affascinato il Lowell, tanto che ne fece oggetto di due poesie precedenti.

Nella presente poesia si allude a vari fatti ed episodi della vita di quell'uomo di religione, alcuni ripresi dagli scritti di lui, altri narrati dai biografi. Edwards aveva dimostrato acutezza e precisione di osservazione fin da bambino: a 11 anni stese un resoconto delle sue osservazioni sui ragni. Dopo gli studi di teologia a Yale, che gli fecero conoscere i saggi del Locke, e videro il suo pensiero spingersi nella direzione dell'idealismo di Berkeley, si stabilì a Northampton, nel Massachusetts, dove diventò pastore di quella congregazione nel 1729. Due anni prima aveva sposato Sarah Pierrepont. La sua attività spirituale e la sua predicazione furono rivolte soprattutto a stimolare le « conversioni », in cui era per lui riconoscibile un segno di salvezza dei fedeli. Da lui ebbe quindi inizio quella rinascita della fede puritana che andò sotto il nome di « Grande Risveglio ». Delle sue prediche è famosa per lo stile e per le terribili immagini dell'inferno quella sui *Peccatori nelle mani di un Dio irato*.

Quando le sue rigide dottrine, che in pratica tendevano a escludere dalla chiesa coloro che non passavano attraverso una « conversione » soprannaturale, cominciarono ad essere contrastate e rigettate dai fedeli, egli dovette dimettersi e ritirarsi, nel 1750, all'estremità dello Stato, in un posto di frontiera, come missionario tra gli indiani del Housatonic River. Lì completò quella sua formidabile opera intitolata *Esame delle prevalenti idee moderne sul libero arbitrio* (1754), in cui veniva attaccata a fondo e demolita la teoria « arminiana » della libertà di volere e riaffermata la necessità della predestinazione.

Chiamato in seguito a ricoprire l'ufficio di Presidente del College di New Jersey (oggi Princeton), Edwards accettò, non senza esitazioni, ma la morte lo colse al terzo mese della entrata in carica.

I versi in tondo, ispirati al poeta dalla lettura di un saggio su Francis Bacon di Hugh Trevor-Roper (*Encounter*, 101, vol. XVIII, No. 2, February 1962), vogliono presentare il contrasto fra il mondo sobrio, rigidamente religioso di Edwards, e quello raffinato, pieno di pratica e scettica saggezza del Barone di Verulamio (1561-1626). Era appunto quel mondo in cui visse l'uomo politico e filosofo inglese che i puritani avevano volontariamente abbandonato per istaurare il regno di Dio nelle plaghe solitarie d'America, la « Terra Promessa ».

La chiusa della strofa 17: « Tutto sale per una scala a spirale », riprende parole scritte da Bacone. Per raggiungere ciò che è elevato non si può seguire la linea retta, ma bisogna flettersi e percorrere le vie tortuose e indirette.

«Per i morti dell'Unione»

Questa poesia fu pubblicata per la prima volta nella rivista *Atlantic Monthly* del novembre 1960. L'Unione è, ovviamente, l'Unione degli stati nordisti contrapposta alla Confederazione di quelli sudisti nella Guerra Civile. Il monumento ricordato è quello eretto per il Colonnello Robert G. Shaw di Boston che morì in battaglia il 18 luglio 1863 a Fort Wagner, nella Carolina del Sud, alla testa dei suoi soldati negri del 54° reggimento volontari del Massachusetts. Opera pregevole dello scultore americano Augustus Saint-Gaudens (1848-1907), il grande bassorilievo in bronzo raffigura appunto il Colonnello Shaw a cavallo che sfila in mezzo ai suoi fanti negri. È situato all'estremità di quella parte del « Common » (l'antico pascolo « comune » e campo d'addestramento delle milizie) di Boston che fronteggia la « Statehouse », o Palazzo del Governo.

Strofe 5

« color zucca puritana ». Le zucche rotonde e arancioni sono legate alla simbologia del raccolto e della Festa di Ringraziamento (*Thanksgiving*), istituita dai Puritani d'America.

Strofe 17

« Mosler » è il nome di una nota ditta produttrice di casseforti a prova di bomba. « Pietra dei Secoli ». Si ricordi che così è chiamato Gesù Cristo nel linguaggio delle Scritture.

«Autunno 1961»

La poesia fa riferimento alla gravissima tensione creatasi fra Stati Uniti e Russia in seguito all'armamento missilistico fornito dalla seconda alla Repubblica di Cuba.

NOTA SU LOWELL

Robert Lowell è nato a Boston nel 1917 da un'illustre famiglia del New England. Iniziò gli studi universitari a Harvard, passò poi a Kenyon College dove ebbe come maestro John Crowe Ransom, buon poeta e acuto critico, e dove fu in stretta amicizia con altri poeti e scrittori del Sud come Allen Tate, Robert Penn Warren, Randall Jarrel. Convertito al cattolicesimo nel 1940, rifiutò nel 1943 di prestare servizio militare per motivi di coscienza, e perciò venne condannato a un anno e un giorno di prigione, di cui scontò solo cinque mesi. La sua prima esigua raccolta di poesie uscì nel 1944; fu in seguito parzialmente incorporata in *Lord Weary's Castle* (Il castello del Lord Annoiato) del 1946, un volumetto che lo propose alla attenzione di tutti i critici americani come poeta di sicura grandezza. Le successive tre raccolte, *The Mills of the Kavanaughs* (I mulini dei Kavanaughs, 1951), *Life Studies* (Studi dal vero, 1959), *For the Union Dead* (Per i morti dell'Unione, 1964), hanno dato ampia conferma della validità della poesia di Lowell, tanto che oggi egli è da molti considerato il maggior poeta vivente in America.

Nel 1964 un largo consenso di critica ha accolto i suoi due drammi in un atto, *My Kinsman*, *Major Molineux* e *Benito Cereno*, presentati all'American Place Theater di New York con il titolo *The Old Glory*.

Robert Lowell vive a New York con la moglie, la scrittrice Elizabeth Hardiwick, e la figlia Harriet, di nove anni.

La sua posizione di artista preoccupato dei pericoli che corrono gli Stati Uniti allorché si lasciano coinvolgere in sanguinosi conflitti (Viet Nam) o in interventi armati (San Domingo), lo indusse nel giugno scorso a rifiutare pubblicamente l'invito del Presidente Johnson a partecipare al «Festival delle Arti» tenuto alla Casa Bianca.

Decisamente radicata nei luoghi e nell'ambiente familiare di una certa regione, il New England, la poesia del Lowell si innesta nella più autentica tradizione inglese e americana, per lingua, forme metriche, ritmo, ma con un sapore e un tono particolari, fortemente individuali e caratteristici. I temi vanno dalla preoccupazione per il significato del peccato e della morte, alla delineazione di figure care presentate con controllata commozione e ironia. Dalle cose concrete e reali intensamente osservate e meditate, il poeta giunge a fissare

non tanto delle scene descrittive, ma delle situazioni umane che abbracciano rilevanze universali. Ciò che colpisce nella carriera poetica di Lowell è lo sviluppo, la progressione continua e costante. Di periodo in periodo egli è andato rinnovandosi nei temi e nello stile pur conservando intatto il suo carattere, l'accento suo individualissimi. Artista scrupoloso, egli ha mostrato di possedere, oltre a originalità e forza creativa, un'intuizione e un orecchio sicuri nella scelta del linguaggio che si adatta all'intensità della sua emozione: linguaggio prima più turgido e violento, ora più scarno e pacato, ma sempre misurato ed energico.

« Le sue poesie », ha scritto Randall Jarrell, « hanno una meravigliosa vastità e grandiosità; esistono su una scala che è oggi senza eguali. Prima di leggere qualche sua nuova poesia si prova l'inquieta sensazione di stare per imbattersi in un capolavoro ».

Le poesie che presentiamo fanno parte dell'ultimo volume, *for the Union Dead* (1964). Alcune sono di carattere più personale, autobiografico; altre si allargano ad un severo accento civile; altre, come la più lunga, « Jonathan Edwards nel Massachusetts Occidentale », presentano figure storiche che forniscono al poeta motivi per considerazioni e riflessioni personali.

ROLANDO ANZILOTTI

COMISSO SCRITTORE GIOVANE

di

Diego Valeri

Riapriamo il primo libro di Giovanni Comisso, *Al vento dell'Adriatico*, anno 1928, edizione Fratelli Ribet di Torino. Alla pagina 130, incontrata a caso, leggiamo:

« Il ragazzo venne, una mattina dopo una notte di temporali. Di quei temporali che passano come per dare l'ultimo tocco alle frutta e il primo giallo alle foglie. La pioggia aveva difatti scrosciato sugli alberi con una voluttà e un'insistenza da ultimo amore... ».

Prendiamo ora, lasciando da parte *Gente di mare* ch'è ancora un libro di navigazioni e di avventure « adriatiche », l'opera terza del nostro scrittore, *Giorni di guerra*, pubblicata da Mondadori nel '30. L'ultima pagina si chiude con queste righe:

« Alcuni soldati della mia compagnia, quelli che più avevano lavorato, stanchi e feriti leggeri, non potendo seguirla nella marcia in avanti, erano scesi a Crespano. Neri, come di fumo, sporchi, stracciati, con fasciature spicciative alle mani e alla testa, sfiniti nel volto ma accesi di sangue alla bocca e di vita agli occhi, cercai imprimerli nella memoria perché ormai ero certo che aspetti simili non sarebbe stato possibile rivedere più. Pareva che avessero impegnato tutta la loro forza per fare all'amore o per una corsa accanita, e sorridevano pesantemente; come non sapessero essi stessi cosa avessero fatto e perché... ».

Questo è, per iscorcio, il Comisso degli anni « eroici »: scopritore appassionato di uomini e di paesi, narratore asciutto, antiretorico delle inebrianti vicende guerresche: il Comisso giovane, festosamente salutato da Pietro Pancrazi proprio come « scrittore giovane », cioè nuovo, in quanto ogni giovinezza è novità e ogni novità giovinezza.

La personalità morale ed artistica di codesto *homo novus*, venuto a liberare la nostra letteratura prosastica di principio di secolo dai complessi dannunziani e fogazzariani, non è difficile da cogliere. Diremo anzi che già dalle brevi citazioni fatte possono emergere certi caratteri fondamentali dello scrittore e dell'uomo; meglio, dell'uomo-scrittore.

E innanzi tutto, una vena di sensualità fresca, impetuosa e un poco tormentata, la quale, certo, deriva in parte dal gran fiume dannunziano, ma subito ne diverge uscendo di letteratura per perdersi e lasciarsi bere dai campi e prati familiari. Quella pioggia «voluttuosa» e insistente della notte estiva (e non più estiva), e quei volti di soldati smunti come da lunghi giochi d'amore, sono spia, appunto, della nuda e cruda ed extraletteraria sensualità del primo Comisso. Ma c'è anche, nelle stesse frasi, il segno di un sentimento profondo della bellezza naturale non distinguibile quasi dalla bellezza umana: si noti che la pioggia scrosciante sugli alberi, ha la patetica voce di un ultimo amore. E c'è infine, forse, una inconsaputa simpatia con le sofferenze degli umili, un moto segreto di carità fraterna (ma sì, di cristiana carità).

Tutto ciò sembra si possa intravedere in Comisso fin dal primo principio; e così pure, in sede artistica, il suo dispregio di ogni calligrafia, il suo fiducioso abbandono alle impulsive parole del sentimento, il suo descrivere attento ma un poco impaziente; la beata sua docilità all'estro, a tutti gli estri della fantasia, del cuore, dei sensi.

Ora è certo, per chiunque abbia letto il Comisso degli anni maturi, che tali caratteri, manifesti fin dall'inizio, si ritrovano e si riaffermano tali quali in tutta l'opera susseguente. È come dire che l'opera di Comisso non ha storia, che Comisso non si evolve né muta penne, difetto o pregio che sia: difetto, cioè carenza di varietà di temi e di accenti, pregio, di unità, non pure interna ma anche stilistica.

Forse converrà inserire qui un'altra citazione, presa anch'essa a caso, da un libro che porta la data del 1951 e che a noi pare il più ricco dono che il Comisso ci abbia mai fatto: *Le mie stagioni*.

«Ritornai ancora — racconta a pagina 237 — nella mia campagna ad ascoltare il canto degli usignoli forte nella notte come colpi di martello su lame di acciaio, osservavo gli insetti, osservavo i contadini e mi trovavo d'accordo coi loro proverbi. Avevo capito che in un'annata di abbondante raccolto basta una fessura per fare entrare il demonio e distruggere tutto, e così, pur avendo usato poche cure, per la stessa fessura può entrare Dio e il raccolto sarà abbondante. Le giornate estive erano stupende, con grande verde d'erba e di frondi, azzurro e nubi altissime tra cui scendevano i raggi del sole...».

Ci sia permesso di confermare quanto accennato più su: l'identità di questo Comisso col primo, sia nei modi di essere, sia nei modi di espressione. Sincerissimo il gusto e l'amore della natura e della vita campestre; liberissima da qualsiasi obbligo di *bienséance* letteraria la rappresentazione delle cose e dei fatti. Si confronti l'usignolo, che batte il martello su lame di acciaio, con quello trillante e arpeggiante di D'Annunzio, e con quello tenorilmente gorgheggiante di Maupassant, se non si vuol pensare addirittura alla prodigiosa macchinetta del Marino. E si osservi che il lassismo sintattico dello scrittore si risolve, esso pure, in un sottile incanto poetico e musicale.

Ma da *Le mie stagioni*, se il tempo non stringesse, bisognerebbe citare anche le pagine di disperato dolore ispirate al Comisso dalla tragica fine, per morte violenta, di un suo

giovane amico: mirabile trenodia in cui ciò che può esservi stato di torbido nella vita reale si purifica in luminoso pianto e canto di cuore. I critici che hanno tacciato lo scrittore di scarsa umanità, o non hanno letto *Le mie stagioni*, o non le hanno lette bene.

Leggano ad ogni modo, in *Giorni di guerra*, il celebre e indimenticabile *Riposo sulla collina*; o, per venire a cose più recenti, in *Un gatto attraversa la strada*, del 1954, la novellina intitolata *La prova d'amore*, storia della bicicletta rubata da ignoti alla povera Gina, e dell'acquisto della nuova bicicletta, assai più bella dell'altra da parte del poverissimo Luigi. Qualcuno, lo sappiamo, susurrerà il nome di De Amicis; ma, valga il vero, De Amicis non ha mai avuto la discrezione, il pudore sentimentale e morale di cui dà chiara prova qui l'immoralista Comisso.

Ora ci sarà da dire qualcosa del Comisso romanziere.

« Romanzo » egli aveva qualificato già il suo *Vento dell'Adriatico*; che, in effetti, per quanto romanzesca ne sia la materia, romanzo non è, bensì cronaca, stupendamente viva, della quasi incredibile avventura fiumana.

Con più serio impegno egli ha poi tentato il « genere » in due racconti lunghi. *Il delitto di Fausto Diamante* e *Storia di un patrimonio*, composti rispettivamente nel '26 e nel '29, e pubblicati entrambi nel '33.

Non dimentichiamo poi, tra i romanzi o sedicenti romanzi che seguirono, il bellissimo racconto *I due compagni*, del '36. Ma noi vorremmo qui prendere in particolare considerazione *La storia di un patrimonio*, che costituisce, se ben vediamo, il tentativo maggiore di Comisso romanziere.

L'ambizione è, manifestamente, di rifare il Nievo delle *Memorie di un Italiano*, con materiali nuovi e nuovo stile, tessendo sulla trama di una storia di « roba », la storia di tre o quattro generazioni, dal 1856 (con veduta retrospettiva sul '48) al 1915: alla guerra del '15-'18, e al confuso e tumultuoso dopoguerra. Teatro della lunga azione la zona pedemontana tra Montebelluna e Asolo, tra Piave e Brenta; al centro della scena il palazzo Mainardi, sito a Pratolongo di Onigo; personaggio centrale il conte Lorenzo, che morirà vecchione come il Carlino Altoviti del Nievo, ma senza avere scritto le proprie memorie. Sarà appunto Giovanni Comisso, poeta della sua stessa terra, a scriverle, da par suo in terza persona.

La domanda si ripresenta da sé; la *Storia di un patrimonio*, può dirsi un romanzo? L'amico Comisso non se l'avrà a male se gli diremo, che, a nostro avviso, anche in questa storia il romanzo, come costruzione unitaria, come macchina rifinita in ogni suo organo e aggeggio, non par che ci sia: non c'è. Aggiungeremo subito che a noi personalmente importa ben poco, anzi non importa nulla, che detta *Storia* sia o non sia un romanzo vero e proprio. Ci son tanti romanzi « veri e propri », si vuol dire composti a regola d'arte, con mano maestra, con mestiere soprafino, che non ci raccontano nulla di essenziale che non portino in sé neppure un briciolo di poesia: poesia come autentica assoluta verità umana. La



Mattia Moreni: *Ancora un'immagine come avvertimento* (1962)



Storia di un patrimonio procede a sbalzi e a strappi: ora corre troppo, ora si mette in panna. Si sente che di carburante ce n'è a dovizia, ma le candele non sempre funzionano regolarmente.

Eppure è un fatto che il personaggio Lorenzo, il personaggio Anna, il personaggio Gilda, ed anche i minori (contadini umilmente sommessi al feudatario, altri insofferenti e alla fine, nella confusione del dopoguerra, francamente ribelli, serve amorose, come Anna, devota concubina del padrone, o astute e voraci, non però infedeli, come la governante Gilda) i personaggi dicevamo, non passano senza lasciare nel lettore una traccia durevole del loro passaggio; hanno i loro momenti di vita intensa e piena; esistono, e resistono nella memoria. E la campagna intorno a loro è viva sempre: in tutte le stagioni, in pace e in guerra; quella campagna a pie' delle colline e lungo il fiume, così dolce alla vista e così amara a chi la lavora e anche, a conti fatti, a chi la possiede.

Si diceva, cominciando, che Giovanni Comisso non ha una sua storia, che il giovane scrittore del '28 è sostanzialmente lo stesso scrittore giovane del 1965.

Ciò non vuol dire, ovviamente, ch'egli non sia nella storia, non s'inserisca nella storia del suo e nostro tempo letterario. Già si è fatto il nome di D'Annunzio, né poteva non farsi: Comisso, infatti, è una specie di D'Annunzio rovesciato; rovesciato, vogliamo dire, al modo di un guanto. Da un medesimo fondo psicologico, di acuta e inquieta sensualità e di sfrenato spirito d'avventura, i due hanno desunto motivi e modi espressivi totalmente diversi e addirittura opposti: mitizzante, classicheggiante, maestatico il primo, realistico, volutamente dimesso e « quotidiano » il secondo... « Realistico », si è detto, e potrà restar sottinteso che, se da un lato egli tocca il D'Annunzio, dall'altro, è, a suo modo, un continuatore e prosecutore del verismo e naturalismo ottocentesco, nostrano e straniero.

Ma c'è da rilevare qualcosa di più importante, pur se meno appariscente: ed è la derivazione, diretta o indiretta, del nostro « modernissimo » dai grandi esempi romantici della fine del Settecento (un secolo ch'egli ama nel Casanova e nella storia segreta di Venezia) e del principio dell'Ottocento. Torniamo per un momento a quel *Vento dell'Adriatico* ch'è il più genuino documento della sua psicologia e il *primus fons* della sua poesia. Esaltando la « straordinaria potenza d'amore » di una donna portatagli tra le braccia da quel vento amico, egli pensa ai primordi dell'umanità, quando ancora non aveva avuto inizio « il soffocamento che la ragione compie con progresso nel mondo, solo per far misera la vita ». Qui, come ognun vede, si pesca addirittura in Rousseau, nel Rousseau del *Contrat social* e delle *Rêveries du promeneur solitaire*.

Poco più oltre il libro reca una prestigiosa descrizione di tramonto sul mare: « ... sentivamo i nostri corpi ignudi aderire felici all'ambiente solitario. Talmente era completo il silenzio della mente, che in seguito ho dovuto sempre giudicare quel momento il più soave della mia vita ». Silenzio della mente, annichilimento dell'io nella natura: quivi è perfetta letizia. Rieccoci davanti all'equazione (libertà dalla ragione: sola felicità) stabilita

da Jean-Jacques alla vigilia dell'apocalisse, e ripetuta poi in mille toni e misure dai poeti di tutto il tempo e mondo romantico.

Comisso poi resterà per sempre fedele al credo roussoiano, mostrando in ogni sua opera maggiore e minore un attaccamento amoroso alle cose semplici (paesi, persone, acque, frutti della terra, vini, vivande delle osterie rusticane), un gusto sempre rinnovato della vita elementare, una smaniosa insofferenza dei vincoli sociali e morali; e un cinico candore di confessione, con nessuna pompa o enfasi di parola, nessun compiacimento estetico, nessuna complicazione cerebrale: tutto schietto e come immediato, fuori da ogni premeditazione e aspirazione di grandezza. Perciò si diceva ch'egli è giusto il contrario di D'Annunzio; e perciò si è risaliti col pensiero al grande patriarca del primitivismo e naturismo romantico.

Così semplice, dunque, così univoco il nostro Comisso? No di certo. Il vecchio romanticismo, del quale egli ci sembra segnare una violenta sporadica ripresa, credette sempre nella vita e nei fantasmi di cui esso stesso l'abbelliva; ci credette anche quando cantava il *cupio dissolvi*, il desiderato annientamento nell'armonia universale o nel nulla eterno. In D'Annunzio, d'altra parte, nel D'Annunzio giovane e in quello alcionio, c'era una facoltà d'illusione, un potere di autosuggestione, una pienezza di gaudio sensuale e ultrasensuale che soverchiavano e mettevano a tacere le voci oscure della coscienza: almeno fino al *Notturno* e alla *Leda senza cigno*. In Comisso, invece, di là dall'ebrietà della sensazione, prolungata qualche volta con visibile sforzo e fatica, di là dall'avventura, spinta non di rado all'eccesso, è facile scorgere un'ombra di angoscia, uno smarrimento senza conforto, una sorda rabbia d'irraggiungibili, impossibili felicità.

Dietro il raggiare delle immagini festose si può scoprire ad ora ad ora il volto pallido di un'anima disperata: disperata per non poter più credere nell'amore, nel bene, nella vita. L'anima novecentesca, insomma; col suo alterno abbandono al desiderio e alla nausea e con la sua dolorosa pietà del dolore del mondo, sdegnosamente dissimulata dietro un ironico sorriso come di assente o dietro la smorfia crudele di chi decisamente non ha più religione.

Sentimmo una volta, in un'occasione conviviale, celebrare da un amico di Giovanni la sua invidiabile vitalità, la sua invidiabilissima liberissima vita.

No, suggerimmo noi: non invidiamogli una vita che, senza dubbio, avrà conosciuto, insieme coi piaceri più rari, le sofferenze, le tristezze, le pene inseparabili da quei piaceri stessi e da ogni umana esperienza. Invidiamogli piuttosto, dicemmo (e questa sia anche la conclusione del nostro discorso di oggi), il dono che egli ha avuto in sorte di scrivere molte e molte pagine di una verità e di una bellezza sempre giovani e sempre nuove; tali da poter andare senza paura incontro all'avvenire.

APPUNTI IN MARGINE A UNA NUOVA STORIA LETTERARIA

di

Adriano Seroni

I

Forse il giudizio su questa impresa⁽¹⁾ dovrebbe essere rinviato all'uscita dell'ultimo volume, l'ottavo, dedicato al secolo nostro: e ciò non soltanto perché in ogni esemplare di storiografia letteraria per un giudizio approfondito fa testo il « contemporaneo » (fin dall'esemplare desanctisiano, dove i capitoli sulla « nuova scienza » e la « nuova letteratura » si possono addirittura assumere come chiave interpretativa di tutta la linea, ideale e culturale, della *Storia*), ma perché — dal piano dell'opera in discorso — pare evidente che solo nell'ultimo volume avremo interventi eccezionali, non accademici, militanti, prove e sperimentazioni di accostamenti straordinari di temi ed autori, quale un Pascoli di Mario Luzi, o un tracciato del Novecento di Emilio Cecchi, o interventi di Garin su « cultura e ideologia » del secolo che corre o di Geno Pampaloni sulla critica. Sarà il volume certamente più mosso: e potrebbe essere un volume rivelatore.

Nei volumi precedenti gli interventi sono, in genere, specialistici, di studiosi e professori, ai cui contributi sui soggetti trattati siamo da anni abituati a rivolgerci come a componenti fondamentali di un discorso storico-critico: lo studioso delle origini (Aurelio Roncaglia), del Duecento e Trecento (Folena, Marti, Petrocchi), di Dante e Petrarca (Sapegno) o Boccaccio (Muscetta), del

⁽¹⁾ *Storia della letteratura italiana*, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti: vol. I, *Le origini e il Duecento*, 1965; vol. II, *Il Trecento*, 1965.

Quattro e Cinquecento, del Settecento, ecc.; il lettore potrà esprimersi sull'opportunità d'una anziché d'altra presenza, d'uno anziché d'altro indirizzo e formazione culturale; ma sorprese non ce ne possono essere, la tabella dei valori è oggettivamente valutabile.

Con sott'occhio i due primi volumi dell'opera, ove appunto gli interventi monografici sono specialistici, il discorso di recensione non può che esser limitato, e punterà, per quanto ci riguarda, su alcuni punti-dibattito essenziali:

a) l'esposizione dei criteri generali da parte dei due direttori dell'opera (Emilio Cecchi e Natalino Sapegno), sulla quale tuttavia la riprova dei fatti non può che esser limitata agli interventi posti finora a nostra disposizione;

b) la scelta degli interventi monografici, l'equilibrio fra spaccati di storia, temi specifici e singoli autori;

c) il rapporto fra gli interventi e la situazione attuale del contesto critico e storiografico sui singoli temi o autori, ed anche sulle correnti generali del pensiero critico;

d) gli indici di leggibilità e di possibile fruizione dell'opera, sempre in un discorso riadatto agli esempi finora forniti.

2

L'ESPOSIZIONE DEI CRITERI — In primo luogo è da notare la scelta e l'accostamento dei due direttori, che è il fatto che « editorialmente » fa più colpo sul lettore medio — che si presume sia per essere il consumatore più attivo del prodotto —, non informato esattamente della situazione culturale italiana quale s'è venuta determinando in questo dopoguerra; e che può parere — a chi sia andato a scuola negli anni fra il '40 e il '50 — una proposta d'ipotesico scontro, o quanto meno di civile ma forte dibattito, fra una cultura « regolare », che giunge alla persuasione dello « storicismo » attraverso un curriculum che appare quasi un'evoluzione senza scosse, maturata per di più attraverso un assiduo e organico lavoro, di applicazione anche filologica, sui classici (Sapegno), e una cultura militante (si dica pure « irregolare », ma nel

significato di nobiltà che al termine attribuiva un De Robertis), che, pur non essendo indifferente al punto di riferimento comune all'uno e all'altro dei due direttori (Croce), si manifesta sia con un fondamentale punto di rottura (la polemica anti-desanctisiana della « Ronda »), sia con una libera sperimentazione nei modi di un'intelligenza europea, che ha il suo punto culminante negli anni fra il '30 e il '40 e che trova la propria collocazione nell'area delle « poetiche » (Cecchi).

A leggere le due brevi premesse dei direttori, gioverà, per chiarezza, indicare i punti di divergenza e di convergenza, sia pur premettendo fin d'ora che si finirà per trovare punti d'approdo comuni, proprio in grazia di quella evoluzione culturale di questo dopoguerra, cui prima accennavamo. Lo schema proponibile potrebb'essere il seguente:

SAPEGNO: 1) storiografia tradizionale, ma con immissione nello schema della partizione per secoli di una esplorazione nuova, sperimentale con riserva di una linea crociana di « storicismo », esempio notissimo il *Trecento* vallar-diano; 2) superamento della storiografia tradizionale mediante una reinterpretazione non crociana della *Storia* del De Sanctis e l'indagine filologica sugli scrittori: esempio notissimo il terzo volume del *Compendio*; 3) momento di un « nuovo storicismo », che accetta sollecitazioni extra-crociane, in particolare marxiste e gramsciane, e rimette in discussione l'ipotesi stessa di una storiografia letteraria: testo fondamentale lo scritto su *Prospettive della storiografia letteraria*, pubblicato nel '58 su questa rivista ed ora raccolto nel volume *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, 1961: « Il ritorno a De Sanctis, e il carattere di esplicita polemica anticrociana in cui tale ritorno è stato presentato, è per ora il fatto più importante che si sia verificato in tempi recenti, nel senso di promuovere un nuovo orientamento della nostra cultura e in particolare una riforma di metodo e d'intonazione della nostra critica letteraria » (op. cit., pag. 296; ma si veda, subito prima, l'accenno ai fattori di diversa origine — « nostrani e forestieri » — operanti nella cultura italiana di questo dopoguerra: Gramsci, Lukàcs, Wellek e Warren).

CECCHI: 1) negazione della storiografia tradizionale nel seno stesso di un tentativo di « storia » (*Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, 1915),

dove la costruzione storiografica appartiene al pedantesco e allo scolastico, le illuminazioni critiche nuove e calzanti rimandano al clima vociano; 2) attività di critico militante e di libero saggista, base fondamentale il rondismo cecchiano; attenzione alle « poetiche »⁽¹⁾; 3) tendenza, propria del Cecchi più maturo, a ricercare il momento della « storia » all'interno di un artista o della « cultura » di un artista: concetto di storia monografica « agilmente » applicato.

Posto questo schema di base, va da sé che i punti dove s'intrecciano fra i due direttori convergenze e divergenze sono: De Sanctis (in Cecchi posti in evidenza i punti deboli della *Storia* — da centrare particolarmente la protesta « rondista » relativa al Guicciardini desantisianiano —, in Sapegno riproposto ancora il « ritorno » nel senso che prima s'è visto); Croce (assunzione in funzione positiva sia in Cecchi che in Sapegno della nota dichiarazione crociana dell'impossibilità di scrivere una storia della letteratura come storia della « poesia », con concatenazioni, filiazioni, derivazioni, ecc., ma rigetto dell'assoluto scetticismo crociano al riguardo); negazione delle storie « sociologiche » (esplicita nella presentazione di Sapegno, chiaramente implicita in quella di Cecchi); convergenza finale — quella che ha reso possibile l'impresa — nell'accettazione del metodo monografico libero, con un margine ampio cioè di sperimentazione e con una conseguente ampia attenzione e presenza dei testi.

La « riprova dei fatti », in relazione a questo schema di reperimento dei criteri generali, nei due primi volumi, è data, fondamentalmente, dal ricorso nel primo tomo a tracciati storico-sperimentali d'insieme, nei quali la premessa valutativa della situazione storico-critica riunisce in guisa di linea problematicamente articolata i criteri stessi della possibilità di fare storia e costituisce un vero e proprio discorso continuo sugli strumenti critici e storiografici che lo stato attuale delle varie discipline letterarie ci consente (esemplare in questo senso la monografia di Aldo Rossi sulla *Poesia didattica e poesia popolare del Nord*), e nel secondo tomo alle carrellate determinanti sui tre « grandi » del Trecento, alle cui monografie segue il tracciato storico-sperimentale del Petrocchi su *Cultura e poesia del Trecento*.

Schema, dunque, opposto a schema, dal primo al secondo volume: nel

⁽¹⁾ Mi si consenta di rinviare al mio saggio su *Emilio Cecchi critico*, nel volume *Leggere e sperimentare*, Firenze 1957.

primo i protagonisti, le individualità dentro il tracciato storico (e vedremo più avanti i limiti oggettivi di questa ipotesi di lavoro) e in posizione preminente la storia della cultura; nel secondo i protagonisti in primo piano e il tracciato storico d'insieme a far da fondale riepilogante.

3

SCELTA DEGLI INTERVENTI MONOGRAFICI — Il taglio generale è indubbiamente storicistico: le stesse peculiarità dei singoli interlocutori — anche quando si tratti di studiosi più evidentemente caratterizzati sul piano tecnico: uno studioso di storia della lingua come il Folena, cui è affidato il capitolo *Cultura e poesia dei Siciliani*, o un seguace della critica stilistica con evidente tendenza alla critica strutturalistica come il già citato Aldo Rossi — operano all'interno di uno schema storicistico, che non astraie mai né testo in complessivo, né forma, né linguaggio da una visione d'ambiente, ma che tuttavia, anche nei casi di studiosi di più aperti interessi sociologici — come il Muscetta per il capitolo sul *Boccaccio e i novellieri del Trecento* nel secondo volume — implica storia civile e indagine documentaristica nell'ambito della storia letteraria; che rimane, giusta i criteri esposti dal Sapegno, la base unitaria del dibattito e della compilazione.

Il discorso sull'equilibrio fra i tracciati storico-critici e i singoli scrittori, o in altre parole la logicità di quello schema contrapposto fra primo e secondo volume, è, per il tomo primo, oggetto primario di discussione. Io ritengo che, anche per il volume sulle origini e il Duecento, la situazione critica sia matura per portare in primo piano singoli scrittori, e non intendo in una economia quantitativa, quanto come fatto di qualità, come indicazione, anche di valore didattico, di una inversione di tendenza nei rapporti fra i pre-danteschi e il « grande » Trecento: come passaggio di alcuni personaggi dall'ambito della storia della cultura a quello della storia della poesia.

Pur non intendendo affatto isolare artificiosamente certi scrittori dall'ambito di un comune e bene identificato linguaggio poetico come segno d'un quadro sociale e di « civiltà » (culturale, dunque), pare che personalità sulle quali la recente critica ha lavorato con impegno talvolta rivelatore (come

dimenticare il Guittone di De Robertis?) siano assumibili — anche storicamente — ad elementi di primo piano: da addurre alla misura monografica, anche a scapito — nell'economia generale dell'opera — di scrittori cui generalmente si guarda come a fatti acquisiti. Le proposte sono fondamentalmente: Jacopone da Todi, Guido Cavalcanti.

In particolare si guardi al caso del Cavalcanti: per il quale, mentre è da notare che la stessa recensione critica di Guido Favati⁽¹⁾ presenta, al di là e al di sopra di un ottimo esemplare di filologia, elementi fondamentali d'interpretazione e di messa a punto di linguaggio poetico; va altresì osservato che la fissazione d'una poetica cavalcantiana, pur ponendosi nel contesto della poetica stilnovistica, certamente si distingue come un fatto peculiare, che implica, oltre la ormai superata impostazione del poeta preminentemente « filosofo », una più approfondita discussione con un impegno che va oltre i limiti di una componente tipica d'una cultura. (Solo di sfuggita ricordiamo qui tutta la novità e la portata dell'interpretazione continiana nei *Poeti del Duecento*). Ci pare, in altre parole, e per Guido Cavalcanti e per gli altri citati, che anche ai compilatori di questa *Storia* faccia velo una interpretazione che vede i poeti precedenti all'apparire della *Commedia* « minori » in funzione della grande poesia dantesca, e non riesce ancora a considerarli e nella loro portata relativa al « prima » e nei valori assoluti di poesia che nella loro opera si raggiungono indubitabilmente. Siamo, prima della matura poesia dantesca, troppo spendaccioni: i grandi canzonieri pre-danteschi o dell'età di Dante li buttiamo via, assegniamo all'ambito della storia della cultura testi cui più d'una volta è lecito dare l'appellativo di « grandi » quanto ai valori di poesia. Noi pensiamo che se fino al De Sanctis l'assunzione assoluta di Dante a prima personalità individuabile fuori dei limiti d'una cultura poteva esser giustificata, oggi ciò non sia più possibile: che la distinzione minore-maggiore sia da rivedere.

4

RAPPORTO FRA INTERVENTI E SITUAZIONE CULTURALE ATTUALE — Esclusa, giustamente, l'ipotesi di una storia come narrazione e quasi romanzo — che

⁽¹⁾ Cfr. G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, 1957.

pesò molto anche sul De Sanctis —, fino a che punto è accettabile un criterio generalmente storicistico, che proponga — come s'è visto — al lettore d'oggi le varie problematiche all'interno stesso di una valutazione meramente storicizzante? E fino a che punto sono — o possono essere — presenti gli indirizzi di ricerca che oggi vengono sperimentalmente proposti nell'ambito della situazione culturale generale della critica italiana, europea ed extra-europea? Ad esempio, l'ottima introduzione del Roncaglia sulle questioni relative alle origini della lingua italiana può a sufficienza, nell'attuale situazione, indurre il lettore a riproporsi le grosse questioni che la linguistica storica tenta a suo modo di risolvere, ma che non possono in essa esaurirsi nell'attuale ricchezza e articolazione del relativo dibattito? E la presenza di una critica stilistica, con le posizioni che di fronte ad essa vengono assumendo anche studiosi di derivazione crociana, può esaurirsi col preannunciato — nel settimo volume — Leopardi di De Robertis? E la questione, che oggi è viva e vivace, fra storicismo e strutturalismo avrà luogo soltanto, fuori d'ogni esempio d'applicazione all'indagine storica, nella monografia gariniana preannunciata per l'ottavo volume?

Forse la presenza di qualche altro nome — e avanzo l'osservazione con tutte le possibili riserve, dovute alla difficoltà ben nota di avere a disposizione in lavori del genere équipes generalizzate — avrebbe meglio sommosso il panorama culturale: penso a Contini, Devoto, Fubini, Segre.

Un'altra osservazione mi si consenta circa la precipua « letterarietà » dei primi volumi rispetto all'annunciato ingresso di studiosi di storia politica a fare inizio dal Cinquecento: una scelta che lascia fuori — ci sembra — per i primi due tomi che finora abbiamo a disposizione non solo in particolare uno studio specifico dei cronisti, ma in generale tutto quel lavoro di revisione del Medioevo, che la storiografia più avanzata ha condotto e conduce avanti in questi anni.

5

INDICE DI LEGGIBILITÀ — Per questo aspetto va data ampia lode ai compilatori dei primi due tomi: l'esposizione non solo è sicura per la serietà culturale dei singoli studiosi, ma ci sembra che il metodo espositivo generalmente utilizzato ed espressamente indicato come criterio generale, l'ampia

esemplificazione, facciano dell'opera uno strumento importante anche di consultazione. Leggibilità e possibilità di fruizione del prodotto sono poi consolidate dall'ampio corredo illustrativo e dalle bibliografie, che in generale non sono titolografie, ma esposizioni ragionate (esemplare quella del Folena per i Siciliani). Per gli indici dovremo naturalmente attendere l'ultimo volume. Va dato rilievo al fatto che i testi latini sono sempre tradotti; mentre note essenziali a piè di pagina dichiarano le difficoltà maggiori dei testi riferiti.

6

Non è possibile, in questa sede, un'analisi particolare delle nove monografie costituenti i due primi volumi dell'opera; del resto ritengo che una analisi del genere sia, se non proprio impossibile, difficoltosa almeno anche in sede specialistica. Essa pretenderebbe per la maggior parte delle monografie un duplice discorso: da un lato la descrizione della situazione oggettiva degli studi sui singoli autori e temi trattati; dall'altro — più difficile a farsi e non certamente esauribile nel giro d'un numero ragionevole di pagine di una recensione — un ritratto critico dei singoli studiosi, volto fondamentalmente a rilevare il punto d'arrivo degli studi e della formazione dei singoli (ad esempio: per il Sapegno, dal Dante del vecchio *Trecento* al progredire degli studi danteschi sapegnani fino all'edizione ricciardiana della *Commedia* e al nuovo ricciardiano *Trecento*; o, per Muscetta, l'iniziale crocianesimo, poi la lezione del Russo, l'accessione al marxismo, la particolare collocazione del marxismo muscettiano nel contesto generale della critica marxista attuale; e via dicendo); infine un'indagine volta a stabilire un rapporto il più esatto possibile fra la situazione attuale dei problemi e la resa dell'orientamento dei singoli studiosi.

(Quanto agli studiosi collaboratori dell'opera, lo specimen editoriale fornisce in genere — e se ne comprende la pubblicitaria ragione — la collocazione accademica: dato non molto indicativo per il lettore, dal momento che oggi indicare l'appartenenza ad un ateneo piuttosto che ad un altro non significa affatto sancire l'appartenenza ad una scuola o tendenza. Più utile sarebbe stata per il lettore una vera e propria indicazione di tendenza o di scuola,

anche a sottolineare l'ambizioso tentativo, di cui prima s'è detto, di chiamare alla collaborazione ad un'opera che vuole raggiungere una propria interna unità, studiosi di formazione e orientamento diversi).

Varrà, se mai, proporre un'indice di collocazione generale dell'opera, sempre con il solo apporto documentario delle due prefazioni e dei due primi volumi. E questo non può esser fatto, alla fine, se non con l'asserzione che l'opera in esame rientra finora nella sfera d'influenza crociana: o, se vogliamo esser più precisi, nel quadro di un vario e diverso revisionismo crociano: lo scetticismo sulle possibilità di scrivere una storia della letteratura che non sia storia d'altro ma storia dei prodotti artistici è dato di una precisa impostazione crociana, come s'è visto; ora, questo dato può essere assunto dagli studiosi che si muovono nell'ambito crociano — o più in generale si dovrebbe dire nell'attuale situazione della cultura italiana? — come punto d'arrivo d'un processo o — e ci sembra il caso della più parte dei collaboratori dei due primi volumi della *Storia* garzantiana — come punto di partenza per una ricerca più liberamente sperimentale. Organicamente, in effetti, resta fuori del panorama critico di questi primi interventi tutta la complessa azione di ricerca che oggi è in corso e che si matura anche da noi circa la possibilità di una nuova critica come scienza autonoma, quale si va in modo particolare delineando sul terreno dell'applicazione alla critica letteraria delle tesi della linguistica moderna.

Questa situazione, questo permanere cioè nell'ambito di un revisionismo crociano, è indubbiamente dovuta alla necessità di appoggiare la *Storia* ad elementi culturali storicamente acquisiti, facendone un esemplare di bilancio di una cultura. In questo senso, si ricava, certamente, un altro motivo di riconoscimento di un'unità organica della *Storia*. Le domande, i dubbi, le perplessità che siamo venuti esponendo precedentemente, in particolar modo nel paragrafo sul rapporto fra interventi e situazione culturale attuale, cadono o per lo meno perdono forza di fronte a tale riconosciuta e riconoscibile necessità. La nostra inguaribile natura di sperimentatori ci spingeva tuttavia ad avanzare quei dubbi, a porre quelle domande: il quadro della critica letteraria contemporanea è assai mosso, al di là della stessa dibattuta questione della

possibilità di una nuova storiografia letteraria. Esso si fa di più difficile definizione e chiarificazione quando si rifletta alla condizione dell'insegnamento della lingua e della letteratura italiana nelle nostre scuole d'istruzione secondaria⁽¹⁾; dove la sperimentazione o non esiste o è appena allo stato primevo, e non va ad ogni modo d'accordo con la spinta in questo senso che quasi fatalmente, anche contro la prigrizia degli insegnanti, viene impressa all'insegnamento delle matematiche. In tale situazione, offrire a coloro che insegnano l'italiano nelle nostre scuole medie un'opera che, pur sulla base generale che dicevamo, si pone in guisa di incitamento ad un discorso problematico, è un altro titolo di merito, e non secondario, dell'impresa, dei suoi direttori e collaboratori e — mi sia consentito — anche di chi ha saputo dare alla pubblicazione una elegante e sobria veste tipografica.

(1) Si veda al proposito l'interessante dibattito pubblicato dalla rivista «Rinascita»; e in particolare il fascicolo del 19 marzo 1966 con interventi di Tullio De Mauro, Giacomo Devoto, Luigi Rosiello, Natalino Sapegno.

LA LIBELLULA

di

Piero Polito

Come gatti rissosi che si guardino rizzando il pelo, soffiando, con la schiena inarcata e le zampe puntate per terra, così fanno, messe assieme in un grosso recipiente di vetro pieno d'acqua, queste larve di libellule. Si puntano sulle zampe, rattenendosi indietro, quasi stessero per lanciarsi; dondolando in cagnesco, volgendo fascinatamente da un lato all'altro il grosso fuso dell'addome segmentato e sospeso in una leggerezza di danza predace; a volte facendolo oscillare fitto fitto, in un tremolio uguale, come per un avviso minaccioso. Arrampicate sullo stesso stelo si guatano, si stuzzicano, si evitano, con una cautela carica di tensione inesplosa, di elettricità ostile. Nessuna meraviglia, se fossero di età e dimensioni diverse, che qualche larva più grossa facesse di un'altra il suo pasto; ma queste per fortuna son tutte quasi ugualmente sviluppate. Sul capo tozzo e largo hanno due antennine brevi, quasi impercettibili, come due peletti rivolti in avanti. Si guatano, camuse, dal fondo dei loro occhioni multipli e nulli, vuoti se non per un lumellino subdolo, granuloso, troppo scarso in tutta quella estensione levigata: un lumellino sordo, riposto. Dal fondo dei loro musi rincagnati, sopra alle gambe filiformi, si guardano aggressive, sfuggenti. Il colore che hanno è smorto, diagrammatico commento bruno grigiastro alla segmentazione, con un misterioso sottofondo verde chiaro.

Larva significa spettro, e anche maschera; forse dal secondo, di questi due significati, il nome è derivato alle larve degli insetti; ma quella della libellula si direbbe li coinvolga entrambi in un modo particolare. Non è, come il bruco della farfalla, una cosa greve e informe, totalmente diversa dall'adulto; ma piuttosto un suo schema e contraffazione, una sua mascheratura dimessa insieme e fantomatica. È tetra, ma pronta, ha tutta una compiutezza, una coerenza feroce di vita nel freddo evanescente delle acque, che si contrappone alla solarità aerea dell'adulto ma nel contempo lo accenna, lo anticipa. È qualcosa di per-

fetto ma pure di adombrato, di smorto. Queste larve di libellule tutt'al più, quando hanno raggiunto il loro pieno sviluppo, fanno pensare, con quei lunghi addomi, con quei loro lunghi corpi piastrellati, anellati di scorza bruno verdastra e librati sopra un'assurda labilità di zampe, a caimani slittanti in una piatta ipocrisia di scaglie mimetiche; o meglio alla nodosità fredda di un ramuscolo, di un pezzetto di stecco che vagamente simuli una forma animale coi bozzi tondeggianti degli occhi, con le coriacee e rudimentali lamelline fogliari di quei loro immaturi gettoni di ali. Mentre l'estremità davanti, anche se il capo può girarsi, ha un che di troncato, di fisso, il lungo e torcibile volume posteriore termina con una punta, anzi con alcune piccole punte inquietanti e divaricabili, che possono aprirsi e richiudersi come dita, come delle dure e goffe dita spinose. Proprio alla parte posteriore (la si vede a volte dischiudere un osceno spiraglio sul segreto di un interno assolutamente verde, o attingere all'indietro fuori, oltre il pelo dell'acqua) è dovuta la respirazione, ed anche la locomozione più rapida di cui questa forma larvale sia capace: un curioso scivolare a getti, a palpiti di propulsione addominale, accompagnato da un vano annaspere delle zampe, nella densità trasparente del liquido; un procedere (un po' come fanno le seppie) a schizzo, che assai malamente prefigura quell'aeroplanato librarsi su ratti e ingegnereschi velami alari, che è la caratteristica saliente dell'adulto.

Ma un simile impulso propellente rimane saltuario, scisso. Solitamente queste larve di libellule si tengono, ferme, lungo gli steli sommersi, col loro mimetismo vegetale. Intorno alla testa soprattutto hanno un che di involuto, di implicito: un che di legnoso, di non ancor bene cavato da un'infermità di fusto, per una specie di lunga placca sottostante il mento e l'inizio del torace: una placca, nella quale è da riconoscersi in realtà uno specializzato, perfetto arnese, a cui gli scienziati hanno dato appunto il nome di maschera, e che alla fulminea voracità dell'adulto predatore al volo di zanzare degnamente prelude: è una sorta di appendice ritratta, ripiegata in due ma catapultabile, estensibile avanti a formare il lungo unico braccio di una gru, si direbbe, o meglio, di una prensile macchina cavatrice. Infatti all'estremità, più espansa, ha come una falsa bocca che reca due affilatissime false zanne ricurve e richiudentisi in dentro a cerniera, come i ferri esatti di un qualche lancinante strumento chirurgico, o più semplicemente di una cesoia, di una pinza.

Sono, queste larve di libellule, voracissime. Quando il movimento di una possibile preda, un vermetto ad esempio, le chiama, gli si rivolgono, con quel loro sguardo dilatato, assente; ed intanto son prese da quel dondolio dell'addome, da quel tirarsi indietro puntate sulle zampe, addirittura a momenti pesticiando, come se stessero per darsi lo slancio, o fossero portate via dallo spasmo di un'aggressività rattenuta a fatica. L'estroffessione del curioso braccio boccale a ghermire avviene di colpo, come un lampo inatteso, che dura talmente poco; quell'organo è così fulminante nell'andata e nel ritorno, che quasi non lo si vede, non ci si raccapezza del come mai il verme sia già pronto alla bocca, già iniziato a masticare. È solo come se scoccasse una scintilla, una scarica final-

mente, da tutta quella tensione; se scattasse una lancetta segnaletica che impersonale registra il momento in cui il disgraziato vermicciattolo, stretto in realtà da quella pinza, tenuto all'altezza della bocca dalla falsa bocca di quel braccio già rientrato e che con la bocca stessa ormai si confonde, comincia ad essere rosicchiato, ancor dimenandosi, dagli apparati masticatori di quel corpo che per tutto il resto non si è mosso in avanti, si è mantenuto a distanza, non ha dato segno di nulla di direttamente offensivo: lo scatto e il rientro come di un preciso strumento a serramanico è tutto, è la sola polarizzazione di quella sospesa, astratta e carica insieme, inquietudine. Del resto quando stanno, le meccaniche orche, in riposo, ogni tanto si vedono all'altezza della bocca le due false zanne acuminate spalancarsi più di una volta e richiudersi per pulizia forse, o per riprova, o per una residua tensione nervosa: come se venisse appunto provocato leggermente a vuoto il comando di un minaccioso, e unilaterale, strumento: e anche questo particolare contribuisce a una impressione complessiva, di siffatti esseri, quasi che l'inopinato, e immediatamente sottratto, manifestarsi di quel loro arnese, in una sorta di rivelazione malamente credibile, non fosse in realtà un attributo diverso, in più, una pennellata nuova che si aggiunge al resto, ma semplicemente il segreto, la spiegazione di tutto, la via finalmente data a qualcosa che prima si era sempre trattenuto a fatica: la libertà, di presenza fenomenica per un breve, e sufficiente, momento, a quel che in un certo senso era presente sempre, in tutti quegli accenni di danza spasmodica.

Ecco che cosa le portava via, quelle fascinate, fantomatiche larve (e nel contempo le teneva insieme, le costituiva): il bisogno di far scattare il loro meccanismo, di premere l'interno bottone, l'interno comando nervoso di quel congegno che tutte le condiziona e le inquieta, quasi non potessero star bene tenendolo chiuso, né aperto: così importante e di cui non rimarrà traccia poi nell'adulto, quel congegno, che è una modificazione del labbro inferiore, ed è stato detto maschera per il suo ricoprire, in posizione di riposo, anche il mento, per quel suo subdolo mimare la sordità di un travisante spessore legnoso; ma che oltre ad essere effettivamente una sorta di maschera proiettabile della bocca è pure, in un certo qual modo, del volo predante dell'adulto il provvisorio surrogato, la maschera in una vita diversa, più buia e fangosa e reietta ma che dura spesso più a lungo, anche anni in confronto alle settimane della libellula alata, quasi a rappresentare quanto siano al mondo brevi le cose nude e perfette e senza maschera, le cose definitive, dirette, solari.

Quando ero bambino le farfalle, col loro volo più legato a terra, scomposto e breve, con l'effusione un po' futile del colore, hanno fatto molto le spese della mia curiosità. Ma certi grossi schemi di libellule aeroplanate, tutte nude e secche a uno scopo aereo, poche volte in fondo avevo trovato opportunità di osservarne. Si tratta del resto di altissime, imperterrite volatrici, non facili da catturare e rimaste associate per me nel ricordo a qualcosa di inattingibile, quasi di stratosferico: solo ora tenendo nell'acqua le larve e lasciando schiudere da esse l'insetto perfetto ho potuto considerarne qualche esempio con più attento

stupore. Tutto è davvero condizionato alla supremazia non terrestre di un inflessibile volo in quei corpi alati dai quadruplici veli stretti e trasparenti, dal lungo addome scoperto e magro come una lancia, dagli enormi fari degli occhi; tutto ha le esagerate ed essenziali proporzioni di un attonito meccanismo celeste.

Sì, il lungo sottilissimo addome, di queste grandi libellule, è fatto come di tanti stretti tubicini, di una leggerezza d'alluminio, innestati uno nell'altro e verniciati a caselle di un nero, di un giallastro, di un verdastro o azzurastro chiaro un po' opaco e polverulento, quasi che un'astratta patina spaziale si stenda anche su quella nostalgia goticeggiante di minuzie cromatiche. La strettezza maggiore non si trova all'estremità ma in un punto appena al di sotto del torace, quasi a mostrare più che mai lo stacco, la struttura dei diversi pezzi annessi; l'estremità lontanissima dell'addome anzi si dilata per effetto, fra l'altro, di due aerodinamiche scagliettine aggiunte, il fac simile, in miniatura, di due stupite penne di uccello. Ognuna delle quattro ali è un reticolo fitto e tormentato, nella sua regolarità conformata a foglia, a lista, di più o meno grosse e robuste nervature nere che s'irradiano, s'intersecano, si ribadiscono in pullulanti suddivisioni sul lucido nulla vetrato di un'iridescenza incolore: il minimo che davvero possentemente serva. Relegato in una trascurabilità marginale, quasi all'angolo esterno di quelle trame, è un piccolissimo occhiello, lo stigma: come una macchiolina inaspettatamente piena a rimpianto di una consistenza di tutt'altro tipo, di abbandono farfallesco, cromatico, che è stato escluso; o ancor meglio a suggello di uno stile quanto mai sprezzante e consapevole, che confini la decorazione a un accenno, a una chiave di intellettiva piccolezza. Il torace assai forte e rilevato è come la sghemba cabina che regge, di sopra e un pochino all'indietro, le ali quasi costantemente aperte, offerte alla loro sicurezza; di sotto, e proiettate in avanti, le zampe, con la loro lunga flessione a gomito filiforme dai radi, evidenti peli. Queste zampe scure, di astrattamente villosa articolabilità ingegneresca, con quella loro misura scalata che tende alla presa anteriore per tutte e sei, son fatte apposta per aggrapparsi agli steli in quel pressoché unico, a malapena tollerato rapporto che hanno con qualcosa di terrestre simili libellule, in modo che tutto il resto del loro corpo rimanga spiegato sul vuoto, indenne; o per ghermire a volo e tenere prede all'altezza di una mastodontica bocca maciullante nel sotto della grossa testa rotonda e vacua. Questa testa è quasi tutta occhi giganteschi che si ricongiungono al di sopra di un piccolo frontale gibboso: occhi ricoperti come da uno strato di lacca, levigato e neutro, attraverso cui solo aleatoriamente, ombreggiatamente traluca un centro. In realtà sono enormi aggregati di occhi composti, trasferita nel mondo degli insetti la penetrazione dell'aquila equivale a questa perennemente, moltiplicatamente spalancata e attenta ottusità di ordigno. Sorprende a volte vedere, quando è posata, la libellula che con una delle zampe davanti si gratta il testone balordo facendolo prillare, scuotere, rivelandolo unito solo per un piccolissimo punto, un filo da marionetta davvero, al busto su cui pure, senza neanche





3 - Mattia Moreni: *Segnale sul campo* (1963)

l'intermediario del collo, appoggia; rivelandone più che mai un'essenza di grosso pezzo artificiale che può anche vacillare di lato anormalmente, con quei curiosi effetti di idiozia, di strabismo. Dalla connessura fra i lisci occhioni e la fronte sporgono appena le due cortissime, piccolissime antenne, due peli inappariscenti davvero al punto da accrescere, quando siano poi scorti, l'idea di una caricaturale, burattinesca calvizie: la calvizie fatta d'occhi di una testa da folletto deforme o da marziano, da vivente di un altro pianeta, come è quella di questo slanciato predatore dell'atmosfera, abile insieme e assurdo, fulmineo e congegnosamente grottesco: fantascientifico.

Ma forse il primo segreto riposto, la negativa e direi quasi lo spettro coloristico della loro combinazione vitale, questi esseri da brevetto lo manifestano in certi momenti critici, di trapasso, a cui meno facilmente, anche tenendo le larve fino alla loro definitiva trasformazione, è dato assistere. Subito dopo la muta ad esempio, che la larva ogni tanto fa, della pelle, appare allo scoperto proprio quel verde, che normalmente fungeva da sottofondo e quasi da anima interna dell'astuccio corporale. Non ho mai visto appunto la larva uscire, come pare che faccia assai rapidamente, dall'astuccio della sua pelle vecchia, attraverso una fenditura che si crea nel torace; ma subito dopo l'ho vista, tenera ancora dello sbalordimento di quel cagionevole fatto, dello sbalordimento di quel verde chiaro, unito: un verde come di assenzio, di una magica sciroposa bevanda, di un filtro. Ancora in quel rischio, l'ho vista, di ricomparire per poco allo scoperto un'infra-vitalità prenatale e germinante, spiritica. Recandomi a spiare a sera inoltrata, a notte, a quel recipiente che le contiene, queste larve di libellule, ho visto, alla luce della lampadina, come in una lenta ripresa filmata, quasi tutte le vicissitudini di quell'ultima e più complessa e difficile muta e schiusura, che è la definitiva metamorfosi. La libellula non ha, come ad esempio la farfalla, una fase intermedia di ninfa addormentata; piuttosto la sua larva si può dire che è sempre, tranne i primissimi stadi, una ninfa ridesta e mobile.

Quando comincia ad avvicinarsi il loro cruciale momento cessano di predare e stanno, queste già ormai da gran tempo ninfe, per giorni, con la testa affacciata lungo uno stelo, sopra al pelo dell'acqua: quasi a familiarizzarsi con la loro nuova sorte, o a rappresentare concretamente l'attesa, la determinazione. Senza parere son divenute diverse, coi moncherini alari più scostati, fisse e come arruginite di brunastro. Non ne ho vista nessuna proprio alla scadenza, tanto misteriosamente sentita, di un estendersi di tenebre serali, iniziare ad arrampicarsi fuori dall'acqua, lungo il fusto e le sue eventuali diramazioni. Probabilmente preferiscono rimandare, se si sentono disturbate da qualche presenza; è possibile sorprenderle solo a cose avviate. È possibile sorprendere la larva già arrivata, aggrappata ad un punto adatto: fissata con una saldezza confitta di unghie, che è di capitale importanza per lei. A lungo rimane così, ad asciugarsi, a cominciare a riempirsi d'aria; si direbbe stupita di aver osato tanto. Al contatto dell'aria ha un colore di terra divenuta

lievemente traslucida, con le sue asperità, si direbbe un anonimo pezzettino di luto in gestazione. Ogni tanto, e sempre di più, è scossa da una specie di singulti violenti che la fanno impennare in su col capo, è preda di improvvisi sussulti. Alla fine si tende con la testa allungata in avanti, in un lento sforzo, e comincia ad assumere quell'aspetto di manichino, di stampo che prelude alla spoglia vuota. Il torace si fa prominente, i monconi alari si divaricano sempre più provocando, finalmente, uno strappo, una fenditura diritta da cui si affaccia ecco la chiara insupponibilità del verde, l'ernia di una realtà diversa, come un tondino di menta, o un viso di verde feticcio amuletico: qualcosa di difforme, di ambiguo verde che s'incornicia delle quattro sottostanti alettine scure a guisa di barba. È il nuovo torace, lo seguono a poco a poco fuori di quei quattro astucci loro le nuove ali rattrappite, ridotte a miseri cencini di panno grezzo; e di sopra, attraverso una prosecuzione della fenditura, la testa coi giallastri occhi ancora tutti schiacciati e smorti, a cuore. Poi faticosamente si sfilano dalle loro lunghe custodie le verdi, ancor fievoli zampe. È fuori ormai quasi tutta un'oscena, rattrappita, umidiccia pupa verde, di un aspetto striminzito e colpevole, che si direbbe il meno atto alla vita; e per giunta si lascia andare, ciondola a testa in giù dal suo guscio, a cui rimane appesa solo mediante l'estremità dell'addome che non è ancora uscita. A vista aumenta di volume, s'inturgidisce, riempiendosi progressivamente di aria; ma anche quando non ha più quel che di sparuto rimane pur sempre una cosa inerte e debole, di un assurdo color pisello appena variato di qualche sfumatura; incapace, si direbbe, se non di sussulti, o di lenti e sforzati gesti rituali: le zampe dischiuse da poco sembrano contrarsi, si ripiegano su se stesse a formare come una raggera di gomiti, ponendo la loro estremità a contatto della bocca. Diventa quella pendula cosa rovescia come un puntaspilli di zampe ripiegate: la fatturante figura di una fissa danza spasmodica della contrazione, degli stati mortali e prenatali. La bocca di quella grossa testa appesa e impotente ha ancora una parte labiale scartata, divaricata a ridosso del torace; eppure a guardar bene si dà da fare, quella bocca, forse anche umetta l'estremità delle zampe; la parte sconnessa e allentata di labbro piano piano si avvicina, si riprende. Non poco tempo dura questa cerimonia, si direbbe che mai altro la critica creatura abbandonata sul vuoto riuscirà a fare, che mai di nessun contatto efficiente con la realtà degli oggetti del mondo sarà buona; quand'ecco, tutto ad un tratto, con un colpo deciso e possente dell'addome si è raddrizzata verso l'alto, le zampe si sono afferrate con destrezza al vecchio guscio da cui l'estremità inferiore del ventre può adesso uscire: di colpo quel così faticoso corpo ranocchiesco si ritrova posato con abilità su un primo appoggio, che è per elezione voluta la spoglia della sua vita precedente; si ritrova in una positura normale, con le ancora piccolissime ali puntute in basso, che possono cominciare ad estendersi. Con questa evoluzione da circo, questa impennata da equitazione o salto felino, un essere che sembrava solo perduto in un pendulo assurdo e irrimediabilmente devoto alla morte si rivela, di colpo, adattatissimo

alla vitalità, all'efficienza motoria del mondo. Rivela quanto la sapeva lunga, come quei trapezisti da circo appunto che dopo aver fatto stare col fiato sospeso, proiettati sul vuoto, dopo avere accarezzato la morte appesi a testa in giù per i piedi, riguadagnano con elegante sicurezza la sbarra. Un essere, oltre a tutto, che è destinato all'elezione volante dell'aria, ha scelto, fin dal suo primo contatto col nuovo mondo, di non avere sì direbbe rapporti materiali che con sé stesso, di non dipendere che da sé stesso, da quello che era il suo corpo precedente. E lo ha realizzato con lo stratagemma così agile di una doppia posizione, di un apparentemente cedere all'inerzia per rivalersi subito dopo con un balzante movimento di riscatto; ha simulato la morte, l'isolamento dalla vita, pendendo, in realtà solo perché le sue gambe dovevano trovare il tempo di rafforzarsi, non erano ancora del tutto pronte ad afferrare, come dopo hanno fatto con calcolo, il primo sostegno che è quello fornito dalla creatura stessa che utilizza anche i propri rifiuti.

Comincia poi il capitolo delle ali che si ampliano sotto gli occhi dell'osservatore, di quel nodoso e smilzo ventre verde-bruchesco che si allunga, umidiccio e incurvato, gonfiandosi sempre più d'aria. Ognuno dei quattro piccolissimi moncherini alari è in realtà un concentrato, ancor molle, di ala da estendere secondo linee di forza, nervature e ramificazioni di nervature, prestabilite. Dappprincipio è tanta la ricchezza di sostanza complicata in poco spazio, che le alucce modeste e appuntite, di un color grezzo di felpa, appaiono cresse, ricce, come sarebbero in miniatura certe foglie di cavolo. Verso la metà del loro elastico, accelerato sviluppo si presentano come istoriati intagli di giada verdiccia; poi prendono l'aspetto di una leggerissima carta velina plissettata, di un bianco verdastro; finché al termine della loro grandezza hanno raggiunto la definitiva trasparenza innervata, ma ancora sono infuse di verde, sembrano fatte di un vetro verde chiaro. L'intero insetto ormai esteso, armonizzato è però vitreo, acerbo di quell'inverosimile colorito verdastro chiaro, appena più o meno opaco e zonato. Le sue dimensioni ora tanto maggiori rispetto a quelle del vecchio guscio fanno sorprendere che in quel nodulo risecchito esistesse una così teneramente gigantesca possibilità di linfe.

Dopo ancora un poco di tempo l'addome, il molle tubo di gomma dell'addome che ricadeva in curva lungo le ali, si raddrizza sulle sue giunture acrate. Ma l'ultimo atto che suggella, più tardi, l'esistenza di una libellula adulta è il dischiudersi delle ali di colpo, da tutte raccolte verticalmente, com'erano fino allora, portarsi a orizzontali, divaricate, con un unico scatto silenzioso che le rivela, se anche ormai del tutto trasparenti, soffiate in una lucentezza e iridescenza particolari, di cosa ancor nuova e fresca, come di un'acqua limpidamente increspata, e percossa dal sole; quasi una vaga patina d'oro, di lieve solarità intrinseca. Oramai c'è tutto, la rappresa lacca dei larghissimi occhi, i colori tassellati di quel lungo esile corpo attendono solo di farsi più brillanti alla luce; pure l'animale non accenna a trasferirsi, a spostarsi in un modo rilevante; per tutta la notte rimane come

un'imbambolata, inutilizzata invenzione di macchina che non venga messa in moto. Sol-
tanto alla prima luce del sole che le corrisponde, la libellula nuova si anima, ecco, occorre-
va, come un carburante, la luce, a farla dapprima vibrare impersonalmente per un po', quasi
in prova nel meccanismo di quelle sue quattro ali iridescenti-aurate; a farla sollevare alla
fine in un volo altissimo. Rimane attaccato al fusto lo stam-
po, il foglio marroncino chiaro
ormai dell'antico guscio squarciato regolarmente al centro e imbandierato da qualche
curioso filamento bianco: in una posa impennata, arrembata, di assurdo galoppo, di im-
mobilmente scultoreo galoppo a testimonianza di un travaglio che non c'è più, di tutto un
ciclo di vita che non c'è più: come le vuote, inutili, miseramente imbandierate pagine,
miseramente imbandierate storie che scrivono gli uomini.

Le idee contemporanee

UN INCONTRO CON ROMÀN JÀKOBSON

a cura di ALDO ROSSI

ROSSI — *Dappertutto, anche da noi, nella discussione culturale si fa un gran parlare di strutturalismo, che è ormai una metodologia diffusa in tutte le scienze morali. È in Italia, per un giro di conferenze, Romàn Jàkobson, uno dei maestri più autorevoli della linguistica e della critica letteraria contemporanea: presso Feltrinelli sta per uscire il Suo volume Saggi di linguistica generale; presso Einaudi è imminente La grammatica della poesia; infine « Il Saggiatore » pubblicherà in Italia la sua opera fondamentale Suono e significato. L'opera di Jàkobson può, per comodità, essere divisa in tre stagioni: di cui la prima è quella della gioventù a Mosca, negli anni della rivoluzione di ottobre, con i vivaci interessi di letteratura militante.*

Jàkobson è stato uno dei principali esponenti della critica cosiddetta « formalistica ». Amico di Majakovskij, di Chlebnikov ecc. e compartecipe delle esperienze interdisciplinari dei futuristi. La seconda stagione, quella cioè che coincide con la fondazione e il fecondo lavoro del Circolo Linguistico di Praga accanto a Trubetskij ecc... Infine quella dell'insegnamento negli Stati Uniti, dove tuttora Jàkobson professa a Harvard e all'Istituto di Tecnologia del Massachusetts, a contatto con gli studiosi di ogni paese. Ma, già dagli anni intorno al '40 alla Scuola francese degli Alti Studi di New York, Jàkobson è stato in stretto rapporto con l'etnologo francese Claude Lévi-Strauss, ed in seguito ha guidato o discusso le più avanzate esperienze della linguistica americana attuale.

A Romàn Jàkobson poniamo su ciascuno di questi tre periodi delle domande che ci illuminino sul significato che hanno avuto nel corso della sua carriera.

Qual è l'importanza del suo lavoro giovanile al Circolo Linguistico di Mosca?

JÀKOBSON — *Recentemente noi abbiamo celebrato il 50° anniversario del Circolo Linguistico di Mosca. Era una organizzazione particolare, tutti i fondatori di questo Circolo sono stati studenti di diciotto, diciannove anni. Ma era un'epoca in Russia, e non soltanto in Russia, nella*

quale erano i giovani che tenevano le posizioni più avanzate, anzi le più militanti. Il nostro circolo è stato creato per lavorare ai problemi della linguistica generale e della poetica.

Abbiamo così formulato un nostro programma fin dagli inizi; ma perché la poetica ha avuto per noi un ruolo essenziale, sebbene fossimo per la maggior parte dei linguisti? È che lo studio del linguaggio, del linguaggio pratico, è stato tanto faticosamente battuto dalla linguistica tradizionalistica, che era molto difficile liberarsi da certi metodi antichi, da certi criteri che erano del tutto primari per la linguistica del 19° secolo, mentre la lingua poetica restava *res nullius*. Si poteva lavorare molto e c'è stata anche un'altra ragione: sta di fatto che la lingua poetica è una lingua dove il rapporto tra i mezzi e i fini è particolarmente importante. E il cambiamento che la linguistica ha provocato era di andare dalla questione della causa alla questione del fine. Tale la questione essenziale. Per lavorare nei problemi della poesia, abbiamo fin dal principio considerato importante una collaborazione dei teorici della poesia e dei maestri della poesia. Non a caso abbiamo eletto come membri regolari del Circolo Linguistico di Mosca, i seguenti poeti: Majakovskij, Pasternak, Mandelštam, Aseev...

E ancora abbiamo lavorato sui problemi del folklore, sui problemi dell'antica poesia russa, straniera: ma ciò che ci ha interessato soprattutto era la poesia di quei giorni: la poesia futurista che poneva la questione della lingua, la questione, se volete che lo dica in italiano, delle « parole in libertà » ossia come lo dicevano in russo: « *samovitoye slovo* » con tutta l'enfasi; e c'è stato un nome, un poeta che io ho sempre considerato, che io considero anche oggi come il più gran poeta del nostro secolo: era Velemir Chlebnikov. Appunto l'opera di Chlebnikov era fin dal principio la materia essenziale, dove io ho cercato di trovare il nuovo metodo di studio, il nuovo orientamento verso la poesia e verso la lingua. Quando mi domandano: « Che cosa volete trovare in principio lavorando su questo genere di cose? », io rispondo: « Vorrei trovare gli elementi ultimi, le piccole unità " discrete " che sono alla base della struttura della lingua ».

ROSSI — E questo è stato il lavoro impiantato negli anni soprattutto della giovinezza. Poi Lei è passato a Praga. Qui ha compiuto, nel campo della critica letteraria, due opere che credo fondamentali per la sua carriera, cioè l'introduzione ad un'antologia di liriche di Puškin tradotte in ceco e un saggio sulla prosa di Pasternak. Queste opere mi sembra abbiano portato direttamente alle sue ultime posizioni.

JAKOBSON — Quando noi abbiamo lavorato a Mosca e da principio a Pietroburgo, poi Leningrado, i nostri avversari hanno lanciato un termine, un soprannome: « i formalisti ». E come spesso succede nella storia della cultura, il termine proposto dai nostri avversari ha perduto il suo carattere peggiorativo ed è diventato il nome del movimento. Non è un buon termine! Non si trattava soltanto delle questioni della forma, e in ogni caso c'è stato un gran cambiamento dal momento in cui passammo dal formalismo degli anni '20 allo strutturalismo degli anni '30. Io non amo i termini, e non amo gli ismi nella scienza, e non solamente nella scienza: sono io che ho lanciato nel 1929 nel primo Congresso Internazionale degli Slavisti che ha avuto luogo a Praga, il termine « linguistica strutturale »; ebbene sono io il responsabile! Qual era la dif-

ferenza fra il formalismo e lo strutturalismo? Più volte ho risposto a questa domanda. Ho detto che il formalismo è la malattia d'infanzia dello strutturalismo. È stato necessario passare attraverso il formalismo! Qual è la differenza tra i due? Il peccato del formalismo è una specie di isolazionismo. Ci si chiedeva che cos'è la poesia, che cos'è la lingua poetica e d'altra parte che cos'è il linguaggio pratico e che cos'è la comunicazione non poetica. La questione in verità era molto più complessa. Tutte le funzioni giocano nello stesso tempo, vi è un concerto di funzioni: la funzione poetica, a fianco della funzione che noi chiamiamo cognitiva o referenziale, a fianco della funzione metalinguistica, della funzione emotiva ecc. ecc. Si tratta soltanto di una differenza nella gerarchia. La funzione poetica entra in gioco con diverse gradazioni, in ogni lavoro scientifico, in qualunque conversazione che abbiamo in un metro, ma ciò che è subordinato nel linguaggio pratico, nella poesia diventa la « dominante » che organizza tutte le altre funzioni. Questo era l'essenziale. Ebbene, devo dire che questo nuovo atteggiamento ci ha permesso di comprendere un fenomeno essenziale nella struttura della lingua e non solamente della lingua, ma di tutti i fenomeni della cultura.

È il problema della gerarchia: sempre le diverse funzioni e i diversi elementi che servono a adempiere queste funzioni sono gerarchizzate, l'una sovrapposta all'altra. Questo era il lavoro essenziale che abbiamo fatto a Praga, dove portai a termine i due lavori a cui Lei fa riferimento; ho lavorato soprattutto insieme con uno dei più grandi linguisti della nostra epoca, il rimpianto Trubetzkoy: ho lavorato con i miei amici cechi. Ma benché nel 1933 io abbia scritto per la rivista italiana *Cultura* un articolo sulla scuola linguistica di Praga, non amo molto questo termine, perché ciò che era caratteristico per lo sviluppo della fine degli anni '20 e per gli anni '30, e per tutta l'epoca tra le due guerre, era il fatto che nei diversi paesi d'Europa e del mondo c'è stato un movimento parallelo verso questi nuovi problemi.

Lo strutturalismo era un fenomeno internazionale e chi è stato il primo, chi ha mostrato la via, ebbene queste questioni non hanno un'importanza fondamentale: non ho rivendicazioni genetiche, posso dire che c'è stato un seguito di fenomeni paralleli. Mi ricordo ancora come siamo venuti insieme con Trubetzkoy al Primo Congresso Internazionale di Linguistica dell'Aja, dove abbiamo elaborato le mie tesi. E intanto pensavamo: tutti ci dileggeranno, tutti saranno contro di noi, e si è visto che c'è stata una giovinezza dei paesi più diversi che era d'accordo per avere avuto delle idee parallele; era davvero un'epoca di un autentico lavoro internazionale di linguistica e di poetica.

ROSSI — La giovinezza d'allora era d'accordo e, mi sembra, anche la giovinezza di oggi. Cosa ne pensa Lei della grande vague dello strutturalismo in linguistica e nelle scienze morali in genere, attualmente?

JAKOBSON — Penso che ciò che è stato formulato come delle tesi, come un programma, come degli schizzi, nell'epoca tra le due guerre, è ormai divenuto il lavoro di tutti i giorni, un lavoro che esige studi approfonditi sui fenomeni più vari della lingua e della poesia.

Fenomeni descrittivi, puramente descrittivi e nello stesso tempo questioni di sviluppo, questioni

storiche. Io credo si possa dire che uno dei tratti essenziali è che noi siamo riusciti a cancellare il limite tra la descrizione pura, cioè quella che chiamiamo la sincronia, i fenomeni coesistenti in una stessa epoca, nella stessa società, e la diacronia, la storia dello sviluppo di questi fenomeni. Abbiamo eliminato la tendenza nociva di considerare la sincronia come una statica, la dinamica soltanto come un fenomeno diacronico.

Abbiamo detto: la realtà in ogni istante è dinamica ed è nel suo dinamismo che noi dobbiamo studiarla nella lingua di ogni giorno, studiarla nella poesia ricordandoci che il fattore tempo, l'asse temporale, gioca ed è in vigore in tutto e ci sono ancora dei nuovi fenomeni che sono sopravvenuti durante l'ultimo momento. Prima di tutto, mai prima di ora si è avuta una collaborazione internazionale così stretta come si ha oggi. Io posso non parlare bene l'italiano, ma quando discuto con i miei confratelli italiani nel dominio della linguistica e delle teorie della poesia, ebbene abbiamo una lingua comune, ci comprendiamo, lavoriamo nella stessa direzione, ciò che non vuol dire del tutto un uniformismo; abbiamo dei colori differenti delle differenti sfumature, la gerarchia dei nostri problemi non è la stessa; è questa la ricchezza della investigazione moderna. C'è ancora un momento che ci ha permesso di allargare il quadro del nostro lavoro. Non è soltanto la strada nella direzione dell'internazionalità della scienza, ma è anche ciò che si chiama il lavoro interdisciplinare. Non c'è ora lavoro linguistico che si limiti unicamente alla lingua. L'isolazionismo della linguistica è un assurdo sorpassato: ora si sa che bisogna studiare la lingua in rapporto alla cultura, ai differenti fenomeni antropologici e sociologici, alla psicologia, alla logica, alle matematiche ecc. ecc. Mai ho visto prima dell'ultima decade un lavoro così solidale, così entusiasta, di specialisti nei differenti domini che cercano di comprendersi, che cercano non soltanto di dare dei consigli agli altri, ma di divenire anche gli allievi degli altri. Io posso citare un esempio. Durante la guerra una università francese è stata creata a New York: la libera Scuola degli Alti Studi. Io ho lavorato qui insieme all'antropologo francese Claude Lévi-Strauss. Egli veniva a trovarmi a tutte le lezioni di linguistica generale e io andavo a tutte le sue lezioni di antropologia. Noi siamo stati gli allievi e gli istruttori l'uno dell'altro e credo che questo ci abbia dato molto, a lui e a me.

ROSSI — Grazie per la lucida esposizione a Romàn Jakobson.

ALCUNI RITORNI: ILLUSORIE PROSPETTIVE DI LETTURA

Il gravame degli anni porta nel recupero di pur precisi settori del passato prospettive illusorie: dall'accoglienza fatta a scritture private, carteggi, o dibattiti (dal volumetto *Ricordi crociani*, edito da Ricciardi, che raccoglie scritti del Cecchi su Croce, e lettere di questi a Cecchi, all'altro, edito da Mondadori, *Il vecchio e il giovane*, che ci dà il carteggio Saba-Quarantotti Gambini dal '30 al '57, ai *Taccuini* di D'Annunzio, pure di Mondadori), che tutti inci-

dono, e potremmo estender gli esempi, in fasi ben distinte del corso delle lettere del nostro secolo, viene spontaneo constatare quanto il momento attuale denunci, implicitamente, d'estraneità alle vicende, e agli interessi, a cui quelle raccolte richiamano. Non disinteresse: e questo già per una singolare sicurezza nel pianeggiar rilievi, scorciar distanze, e appropriarsi piuttosto che disporsi a ricercar ragioni, e forme, di deviazioni, fratture, e magari pacificazioni o per esaurimento o per acquisite soluzioni. E sarà pur opportuno limitarsi a notazioni generali. Utilissime le indicazioni provocate dal volumetto ricciardiano, ma i fatti indicati dai commentatori, la polemica sui giovani, la questione del rifiuto della poesia del Pascoli e l'insinuazione d'una ragione valida oggi ancora nella reazione del Cecchi contro quel rifiuto del Croce: questi, e altri, sono fatti che abbisognano d'una constatazione preliminare. V'è un Cecchi che non si soddisfa del pensiero del Croce: è quello che limita la capacità del metodo, anzi della filosofia crociana, di fronte alla poesia, in termini gravi: « Egli rende ragione della espressione di poeti immediati, embrionali: Di Giacomo, D'Annunzio », ma « gli ultimi drammi di Ibsen, il secondo *Faust*, le poesie di Michelangiolo, tutto Dostojewsky, sono opere che ...giustificerà perché da esse qualcosa ramifica giù fin dove formicolano i poeti immediati »; « in lui senso coincide davvero, si può dire, sempre, con liricità »: « ciò che non arriva al verbo, al verso, alla espressione, non è, semplicemente, o è la materia senza fuoco, l'aborto dagli occhi velati che non vedranno la luce: ciò che deve restare nelle cantine del mondo, nel brulichio oscuro e disordinato: natura ». Quindi: « Quando egli resta colpito, è davanti al quadretto di genere, davanti al particolare colorito esattamente. La poesia si accosta, secondo lui, alle arti figurative ». Di qui la sua replica: « ...questo suo adeguarsi compiutamente ad ogni aspetto della storia, sono cose belle, consolanti. Ma questo scritto vorrebbe appunto essere dedicato a coloro che non preferiscono *a priori* essere consolati », e, conseguentemente, la sua scelta: « ...non voler murare una volta di definizioni sopra un mormorio irrefrenabile di parole ansiose, significa appunto non aver vergogna del dolore e dell'ansietà, dell'insuccesso e dei disastri, essere sereni nella propria debolezza, trovare una fonte di amore nella propria fragilità; non piallarsi, non smussarsi per offrire meno superficie e meno angoli alle percosse del destino. Significa vivere in una tensione nella quale l'equilibrio non è retto che dalla propria cordiale vigilanza; concepire, non teoricamente soltanto, l'esistenza come una milizia combattuta dentro di sé. E quando si abbraccia la croce della vita che vuole la sincerità di se stessa, e non dormire, ma vivere in carità, allora, poiché s'è messa sotto i piedi la sconda vergogna delle sventure, e si sa ormai che la vita è tutta nutrita di sventura, comincia dentro quasi l'aspettativa della sventura; si sente nascere, intorno, per mille germogli, per mille bocci, la sventura; sotto il cielo della morte si sente la foresta della carità che butta, mormora impetuosa ». Ma queste sono parole che ci riportano agli anni tra il 1911 e il '13, quando certo rigorismo « vociano » si veniva proiettando verso un'esigenza di più diretta presa nella realtà, nell'esperienza, quale di lì a poco venne scontata nella crisi della prima guerra mondiale. Nel

dopoguerra, Cecchi ci si presenta ben mutato, verso Croce: e non si può non tenerne conto, come se quelle obiezioni giovanili avessero avuto, invece, uno sviluppo, una storia: o la ebbero, ma, nei riguardi del Croce, su una linea di progressiva conciliazione e allineamento. È singolare che sia lo scritto, del '24, su uno dei volumi più discutibili e astratti, *Poesia e non poesia*, a documentarlo: « A ognuno è capitato, o potrà sempre capitare, di vedere, in uno scritto del Croce, qualche suo idolo un po' sbertucciato. Ma cerchi, a mente calma, se non è anche colpa dell'idolo. Avanti di gridare alla deliberata freddezza del giustiziere, ch'è poi invece un vivificatore instancabile, chiediamoci se la severità dei suoi giudizi, dove i giudizi dovettero esser severi, non risponda ad un altissimo concetto dell'arte ». V'è chi ha sottolineato la sua difesa del Pascoli, parlando di questo libretto: ma il passo riportato fa giustizia anche d'una simile parte. In quel Cecchi, giovane, è dato, bensì, toccare il centro di un'età fertilissima d'esperienze, ma non si può farne l'inizio d'un capitolo che abbia avuto sviluppi reali. E tanto più vale avvertirlo, poiché non sembra facile, oggi, resistere alla tentazione di ricollegare a Pascoli ragioni e ascendenze, inesistenti, d'una linea nella storia della poesia del Novecento, dalla difesa del Cecchi traendo elementi di contenuti e linguaggio di una poesia ch'egli pur legittimamente difendeva, in coerenza col proprio saggio su Pascoli, e in risposta a un atteggiamento generale del Croce contro il decadentismo.

È anche da dire che lo stesso Croce mutava profondamente. Sul piano umano, s'allentava il contatto mantenuto prima della guerra con la letteratura militante, dei giovani; e, nella progressiva caratterizzazione teoretica, si veniva sostanzando l'esplorazione di territori vieppiù periferici ma portatori d'arricchimenti del mondo della poesia, e con una coerenza di ricerca e controllo, di cui sarà caratteristico esempio, e meta significativa, il volume *La poesia* (cure costanti, ed esperienze, di cui diamo due esempi, nell'arco d'un decennio, da due lettere al Vossler, del '25: « Io ho avuto periodi di grande tristezza per l'impossibilità in cui mi sono trovato, a causa del modo mio di concepire e sentire gli studi, di staccare questi studi dalla vita reale e dai suoi affannosi problemi », e annunciandogli *La poesia*, in altra del '35: « Vi ho messo molte cose che finora non avevo detto, e soprattutto ho cercato di perfezionare i concetti che ho messo al mondo, di perfezionarli, dico, prima di lasciare il mondo. È una rimeditata difesa della poesia contro la *letteratura*; ma insieme una difesa della *letteratura* contro gli estetizzanti »: e, potremmo aggiungere, è qualcosa di più: ma la polemica gli prendeva ancora la mano). Comunque, per Cecchi, e Croce, tempi nei quali difficile, forse impossibile è reperire una linea continua, e una lezione univoca. Restano frammenti di incontri la cui ragione è da cercare nel momento in cui si portarono a uno stato di crisi, a volte drammatica; ma le due strade rimasero reciprocamente estranee: le esigenze poste da Cecchi non ebbero risposta né, dopo, storia, sul piano teorico, nel Cecchi stesso, né conferme negli svolgimenti della sua generazione. Bensì, si tradussero, e svolsero, in esperienze ulteriori, nelle quali è il corso o la linea delle lettere del secolo. Il valore di

quel colloquio è nella luce che porta su elementi, determinanti (se non fatti esorbitare) per quel che vi si consumò, o decantò.

Qualcosa d'analogo accade per le belle lettere di Saba a Quarantotti Gambini: quasi, si vede dar peso critico, e valore, alle reciproche confessioni d'entusiasmo per le opere dell'amico. Il campo ricco e commovente di tali lettere è invece, veramente, nel loro umano abbandono: da cui la vertigine e a volte l'assurdo dei giudizi critici. Ma non si parli di verità, se non quella cieca dei miti interiori: come per le tre linee da cui nasce l'arte, di una ingenuità rara, ma v'è chi lo ha preso sul serio. E, certo, realtà v'è anche in questi miti, perché portatori della poesia, spesso alta e pura, e quasi sempre umanissima, di Saba. L'insistere su Trieste, e il rifarsi a Svevo, per l'estraneità dell'ambiente, non tocca le ragioni per cui quegli ne soffriva, né ha motivo se non, al solito, del cuore, cioè di sfogo. Esilio, estraneità, restano alcuni dei fatti in cui Joyce rifletteva in Svevo una propria condizione precisa, negativa in ordine alla vita e positiva per l'arte; ma, posteriori all'ultima guerra, i lamenti di Saba s'appuntano a un tempo troppo ormai remoto dalle ragioni, dell'arte, e della vita, e dei rapporti con l'ambiente, che ebbero significato per Svevo. Valgono a conferma di quanto il dialogo di Saba con Quarantotti Gambini si svolga, in una concorde — relativamente — visione idealizzante, pur di Trieste, fuori, per così dire, del tempo e della realtà, per quanto in mezzo a dolorose brucianti esperienze, di cui è stato bersaglio dolorosamente, Saba, tutta la vita, e più, certo, gli ultimi venti anni. Quanto vale, soprattutto, per la poesia; non si può tracciare una linea continua tra le prime e le ultime raccolte, sebbene chiudano una persona coerente, e una storia: restano prossime, le più antiche, a un rigorismo autobiografico, a una diretta pronuncia di pena umana, cui s'è accennato per altri aspetti degli anni della « Voce ». Si tende oggi a ricomporre su una linea costante la sua esperienza poetica, e poi si passa a farne una linea di valore generale. Ma è un'illusione. Anche perché non necessariamente colloquiale, a livello di dialogo: da una pronuncia immediata di pena, accostata a figure mitiche le più umili, e, in questo, umane, la sua poesia passò a un discorso sempre più intimo e luminoso, e meno, dunque, colloquiale, di volontaria comunicazione. Né ha avuto seguito, se non di casi marginali, in altri. Resta senza confronti, e con interne differenze, e mutamenti essenziali, di cui si tiene poco conto, quasi si trattasse d'una figura compatta, univoca, e così valida nella poesia come nelle più abbandonate divagazioni, e negli sfoghi. Questo rischia di ridurre anche l'effettiva portata d'alcune diversamente meditate e concrete sue convinzioni e giudizi, a cominciare da quelli su Quarantotti Gambini e su *L'onda dell'incrociatore* in particolare: giudizi veritieri, in parte, della interiore luce d'una effettiva affinità, altri generici, e tali in particolare quelli relativi a immagini e minuzie stilistiche: più toccano il centro del significato di quel romanzo le osservazioni relative alla struttura, alla favola. Accettar tutto, significa accontentarsi d'una immagine artefatta, invece di tradurre queste lettere in un contributo alla determinazione, su una lunga prospettiva, di tempi e toni della profondamente sofferta vicenda esistenziale e poetica di

Saba. Né giova, credo, l'accordare alla confidenziale privata voce acclamante del vecchio amico, le lodi, per un giudizio obiettivo quale la narrativa di Quarantotti Gambini merita. Lodi, che stinguono, se estese a tutto. Colloquio, meritano d'ottenere l'attenzione libera, responsabile, del colloquio.

Oggi, chi parla di scritture del genere sembra preoccupato di fornire un prodotto pronto e utilizzabile alla giornata, invece d'intendere a reperirvi, per sé, e per il lettore, elementi d'una storia in gran parte dominio del passato, ma che si prolunga in noi: così che a chiarire il senso dei nostri interessi attuali serva il paziente controllo di precedenti e origini d'una situazione, come sempre quand'è a ridosso dell'oggi, vaga. Distrazione, disinteresse per confronti di tale ordine, o l'appiattimento sulla misura del giorno, e il fare, di carriere complesse e tutt'altro che univoche, delle riscoperte compatte e squillanti, finisce col rendere un senso d'inflazione. Poco è da concedere alle riscoperte: la proiezione di un interesse attuale è, sempre, determinante; ma la difficoltà viene dal rischio che tale interesse acciechi l'oggetto investito della nuova luce, si sostituisca ad esso. La realtà della ricerca che muove a operazioni del genere deve dimostrarsi nel restituire una realtà: né può essere senza salvare la concretezza di ciò a cui si torna e senza il rispetto di differenze, e distanze, che restano tali. Se n'è avuto esempio con i *Taccuini* di D'Annunzio. Di un *altro* D'Annunzio non è da parlare. Piuttosto, utilmente Cecchi ha distinto i tempi per i quali meglio soccorre questo nuovo contributo, i tempi in cui più servirono all'autore. È pur da dire che non mancano sorprese, tali che parrebbero di primo acchito legittimare accostamenti o prospettive nuove: ma è proprio la distanza da cui ormai guardiamo che confonde, e confonderà sempre più, diversità che pur sussistono; può sorprendere, in un taccuino del '15, una nota, che ci riporta a un poeta profondamente diverso, e nuovo, che però si veniva formando in quegli anni di guerra, né occorre farne il nome tanto diretto è il richiamo, e a difesa, anche, dell'essenziale disparità e originalità d'esperienza nonostante la prossimità apparente, di parole e situazione, dell'appunto dannunziano: « Nessuna volontà di tornare a casa, di seguire a vivere. Immagine d'una trincea lontana, sul Monte San Michele, nel bosco Cappuccio, dove si muore, dove la morte percote e schiaccia di subito, dove il corpo diventa inerte come la mota, come il sasso, all'improvviso ». Nulla di prossimo, in realtà. E pur quanto di relativa coincidenza sussiste, ci dice la comune materia, umana, e d'ingombri culturali e ideologici, in cui venivano contemporaneamente, e con reciproci incontri, maturando esperienze e indirizzi disparati, e tutt'altro che univoci, o rettilinei. In questo è la ricchezza, e la condizione, dei mutevoli conflitti, e dei diversi disagi, a cui s'è cercato di richiamarci con alcuni esempi, ma che valgono a indicare una tendenza, oggi piuttosto generale, a modellar uniformemente; e non meno nell'accettazione che nel rifiuto del presente, o, soprattutto, del passato.

ALDO BORLENGHI

PROVOCAZIONI SU CINEMA E ROMANZO

C'è da chiedersi se il complesso di superiorità che gli scrittori italiani, tolta qualche lodevole eccezione, ostentano pubblicamente o privatamente nei confronti del nostro cinema (Antonioni non esiste, Fellini è un pallone gonfiato, Pasolini un dilettante, Visconti fa della cattiva letteratura o dell'arredamento, Rosi del giornalismo e così via) non sia alle volte, in ultima analisi, il travestimento di un complesso d'inferiorità. Intendiamoci: affermazioni, o meglio negazioni tanto recise prendono spesso le mosse da limitazioni, da rilievi critici anche esatti; ma che non fanno venir meno, a mio parere, il fatto che nell'insieme, con la sua disparità di risultati, con tutte le sue tare d'inclinazione al « gusto », cultura mal assimilata, presunzione e veloce automanierismo, il cinema italiano dimostra in questi anni, continua nonostante tutto a dimostrare, una vitalità, una salute, una ricchezza di motivi sostanziali e formali che non saprei dove andare a cercare nell'area del romanzo. I rispettivi prodotti, se si lascino stare (come mi sembra giusto) certi valori fuori scala che non fanno media, e si prescinda dal grado di genuinità e coerenza delle sottostanti falde culturali per attenersi a una semplice valutazione dei potenziali espressivi, sono lì, credo, a farne fede. È innegabile, mettiamo, che la coscienza e la duttilità intellettuali di un Moravia non sopportino confronti con la fragile visione del mondo che un Antonioni si compiace di possedere; ma è anche vero che fra disubbidienze, conformismi, disprezzi, noie, attenzioni ecc. Moravia non è mai riuscito ad azzeccare un'immagine così aperta, ambigua e vibrante di certi temi psico-sociologici che pure gli stanno tanto a cuore come quella che Antonioni ha infilzato come per caso, o forse proprio per caso, ma insomma da poeta, sulla punta di una sola Avventura. E proviamo un po' a pensarci: con tutti i suoi imprestiti macabro-decadentistici, il suo clima morbido e polveroso da melodramma senza musica, Senso di Visconti non risulta per caso, a distanza ormai di parecchi anni, più memorabile (alla lettera; più fitto nella memoria) del Gattopardo di Lampedusa? E si potrebbe continuare, mettendo per esempio a confronto il Pasolini dei romanzi col Pasolini dei film, a tutto vantaggio del secondo; il meridionalismo cinico e liricheggiante di un Arpino (Un delitto d'onore) con quello ben più asciutto e illuminato di un Rosi o anche soltanto di uno Zampa; l'occhio enorme e frenetico di Fellini, la sua capacità di dilatare e rendere cruenta e confusa la più banale delle situazioni, con i disordini freddamente calcolati e asettici di un Arbasino, di uno Spatola, di un Sanguineti ecc. O si pensi, ancora, al controllo dei mezzi e del materiale, alla padratezza stilistica con cui il giovanissimo Marco Bellocchio (I pugni in tasca) riesce a raccontarci le cose terribili che succedono nel suo film, senza nessuna voglia e nessun bisogno di ricorrere a sconvolgenti strumentali, a terremoti sintattici come avrebbe fatto, c'è da scommetterlo, la grande maggioranza degli scrittori suoi coetanei.

Ma non ho nessuna intenzione di insistere su paralleli così parziali e tendenziosi, che trovo anch'io molto irritanti e che proprio per questo (per rompere il ghiaccio del discorso con una provocazione sufficientemente antipatica) ho voluto piazzare in primo piano. In realtà, a interessarmi è qualcosa che sta dietro, sullo sfondo: la risposta, le possibili risposte a questa domanda: perché il cinema risulta oggi, in concreto, a parità di impegno espressivo, più libero, più « sbloccato », più immediatamente capace di conseguenze che non il romanzo?

Io credo (e naturalmente, a questo punto devo dare per scontato che le cose, in concreto, stiano davvero così...), io credo che la spiegazione sia da cercare nella natura stessa del linguaggio cinematografico, in quello che qualche anno fa gli studiosi non avrebbero esitato a chiamare lo « specifico filmico ». Niente di più ingenuo e schematico, per quanto riesco a ricordarne, di quelle ricerche pseudo-scientifiche: chi sosteneva che lo specifico filmico consiste nell'uso del materiale figurativo, chi nel montaggio, chi in una vera e propria sintassi risultante dalle angolazioni, dai movimenti della macchina ecc.; e così via all'infinito. Il fatto è, mi sembra, che il cinema è tutto questo e molte altre cose insieme; per esempio è anche, oggi, gestione sonora (con parole, con musica) dell'immagine; ma prima ancora, e in modo tanto originario quanto inevitabile, è un linguaggio in cui gli oggetti non sono nominati o evocati, ma presenti: un linguaggio in cui segno e dato reale coincidono, non possono, all'inizio, non coincidere anche se è chiaro che anche in un film, anche in un documentario sono possibili, dopo, qualsiasi forma e qualsiasi grado di alleggerimento o di deformazione. In altre parole, il cinema (a differenza del romanzo) non cerca la realtà, la trova; e ciò che inventa non lo inventa in direzione degli oggetti, ma a partire da essi.

Ora, una condizione siffatta — che nel cinema, ripeto, è assolutamente intrinseca, connaturata — mi sembra sia appunto quella che il romanzo tenta, in questi anni (almeno nelle sue zone di movimento, di progresso), di realizzare per sé. Il tipo di descrizione « radicale » inaugurato da un Robbe-Grillet o da un Butor (e non c'è quasi scrittore, qui da noi, che non ne risulti in qualche modo influenzato o turbato) indica proprio, al limite, questa esigenza di tener presenti le cose, di stare alle cose. Ma per soddisfare questa esigenza il romanzo deve mettere in atto una serie di artifici, deve fingere qualcosa che non è realmente dato, deve fingere, cioè, che le cose ci siano, siano lì in sé e con il proprio corpo; e questa finzione esige a sua volta, per riuscire coerente e persuasiva, che tutto ciò che non appartiene all'ambito visuale venga sospeso, taciuto, « messo tra parentesi », salvo rientrare, subito dopo, attraverso la finestra in forma di svolazzo simbolico. Per stare alle cose, per « descrivere » la realtà il romanzo è costretto a imporsi una disciplina, una dieta, una serie di rinunce (rinuncia a giudicare, a connettere, a ricordare) che oltre a rivelarsi, per forza, non mai abbastanza radicali, non mai abbastanza rigorose, finiscono alla lunga con lo snervarlo, col togliergli senso e vigore; là dove il cinema, che un tale compito l'assolve spontaneamente e di primo acchito (le cose sono lì davvero, la macchina da presa è davvero l'occhio senza palpebre che il narratore della Jalousie, per esempio, vorrebbe essere...), è libero di muoversi proprio verso quella zona di letture del reale, di riferimenti, di contenuti che il romanzo volutamente si preclude.

Insomma (e chiedo scusa se finisco con un'altra boutade, con un'altra provocazione), mentre il romanzo tenta di rinnovarsi, di porsi all'avanguardia di se stesso attenendosi alle cose, a una forma elementare e totale di descrizione « fisica », e buttandosi alle spalle come arnesi inservibili psicologia e significati, il cinema sviluppa, a partire da una presa effettiva e impassibile sugli oggetti, una sua tradizione, una sua ricerca di significati, tutta una possibile ricchezza di ricapitolazioni e di smentite. In questo senso il cinema è ciò che il romanzo vuol essere, la verità di quella finzione: un'avanguardia funzionante e naturale.

GIOVANNI RABONI

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Il ricatto della poesia di Risi

« Parto dalla natura per interrogare la storia », dice Nelo Risi in *Arte Poetica*, che fa parte della prima sezione di *Dentro la sostanza*, titolo della fresca raccolta nello « Specchio » mondadoriano desunto dalla polpa, cioè dalla prima poesia di *Minime Massime* pubblicate nel '62 presso Scheiwiller e qui ripresentate intatte: in questo senso si è dilatato l'orizzonte della ricerca risiana, che forse era troppo stretto nelle indignazioni dell'epigramma civile ed etico delle sue « massime » e delle sue « minime ». Di quel libro è anche ripubblicata al suo posto un'avvertenza chiara e decisa, che potrebbe essere sottoscritta quasi integralmente. Vi si insiste sulla storicità della poesia, contro la mitologia del « sogno e dell'infanzia » e delle « piccole profezie », sulla richiesta di prove.

Risi si dichiara per una poesia civile, per un linguaggio d'azione, per una scelta di soggetti offensivi e indignanti: « Sono convinto che oggi è tempo di poesia, — noi abbiamo dalla nostra la contemporaneità di un pensiero rattratto e fulmineo, l'assenza di psicologismo, il valore apodittico e di sentenza che è proprio di un'epoca altamente differenziata e che aspira alla sintesi, la ricerca

di nuovi ritmi e di nuove forme su temi divulgati fotografati e teletrasmessi, e una scrittura articolata in più piani e che tende al discorso continuo ».

Va da sé che nel minimo spazio dei tre anni intercorsi l'efficacia provocatoria di simili progetti ha perso molto della sua carica: azzardati estremismi nel campo dell'arte in generale, del linguaggio poetico in particolare, hanno steso su queste parole la patina rassicurante del « progresso senza avventure ».

Di fatto in quelle poesie, di varia incidenza nel corso della lettura, abbiamo lo svolgimento di un blocco tematico ben riconoscibile (riflessioni sul poeta e sulla poesia, esame di coscienza di una generazione che ha fatto un viaggio più o meno lungo attraverso il fascismo, pensieri fulminei ed epigrammatici sull'attualità, che so, Gagarin, la questione meridionale, il Telegiornale, ecc.); vale a dire che riconosciamo la sindrome consueta ad un gruppo di poeti intorno alla quarantina che, in un'epoca altamente differenziata, mira (difficile dire se intenzionalmente) ad un livellamento delle pronunce, che rende difficoltosa la distinzione fra le singole voci.

È forte la tentazione dei Völlaro, dei Fratini, dei Giudici, dei Soavi per le canzonette satiriche cantate da Laura Betti, per le battute al vetriolo lanciate negli spettacoli dei teatrini e dei *cabarets* ormai moltiplicantisi; ma, a parte la violenza e l'inventi-

vità degli individui, i temi e il linguaggio diventano sempre più intercambiabili, troppo spesso si sa in anticipo dove andiamo a parare. Per questo forse col passare del tempo assistiamo a due fenomeni di segno contrario: da una parte ciascuna personalità cerca la propria specializzazione in una maniera il più possibile « firmata », dall'altra tende ad annettersi al proprio repertorio iniziative fortunate degli altri compagni di strada. Per quanto riguarda Nelo Risi, la specializzazione può essere additata senz'ombra di dubbio nella sua emergente passione per il fatto civile, sempre inquadrato nella coscienza della dimensione storica, al limite del permanente rimorso per vederla oscurata negli altri; mentre la sintonizzazione con altri poeti potrebbe essere ravvisata nell'uso di certi linguaggi tecnologici, come il gergo della pubblicità, per effetti poetici, satirici, gnomici.

Valgano le prove: ecco il *Segno dei tempi* n. 5:

*Socrate che amava la città piena di gente
disse un volta che le piante
non gli insegnavano più niente
decretando la morte della filosofia naturale.*

*Così nacque l'etica e a giudicare
da come abbattono da come estirpano
con zelo il verde nelle città italiane
non c'è paese più morale.*

Così per la natura; per la storia, invece ecco la clausola di *Nel sesto decennio del secolo*:

*Ma viaggiando ci facciamo
più tolleranti e il senso
della storia non è più
nella violenza.*

Ma c'è di più: la passione storica, retrospettiva, di Risi frutta nell'ultima sezione del libro la *suite Dai geroglifici*, che il poeta con ormai consumata finzione immagina tradotta da segni a lui solo noti. Come avviene nei proverbiali archetipi del genere, mettiamo in *Spoon River* e nel *Ponte di San Luis Rey*, le « voci » dei trapassati sono bivalenti, riflettono cioè preoccupazioni dei loro tempi coniugate con quelle dell'autore. Alcuni umori che sottostanno a *La polemica sul realismo* non hanno certo come destinatari gli Aristarchi egizi delle

ere faraoniche, ma interlocutori più a portata di mano:

*— La nostra arte non è sotto tutela
le nostre opere non stanno nei musei ma bene in vista
nella storia. Da buoni artigiani attaccati alla materia
disdegnamo il mito. Noi siamo i primi realisti.*

Sì, l'impressione di esercizio letterario si cancella a fatica, dopo la lettura di queste composizioni, finemente cesellate, talvolta inaspettate nei movimenti, ma così stridenti con la progettazione di linguaggio tecnologico (cui il più convinto assertore italiano, Lamberto Pignotti, ha dedicato nell'ultimo numero di *La battana* uno studio-manifesto molto esteso), quale è dato ritrovare in *Tecnica dell'annuncio economico*:

*AAAffarone coltivando
rose mistiche in verso
e anche in prosa.*

Infine, l'ultimo aspetto di *Dentro la sostanza* di Risi è rappresentato dalla riflessione sul proprio mezzo portata in primo piano, con un insidioso sottinteso: la poesia della poesia che ad un certo punto scopre le sue carte rovesciandosi nel « ricatto della poesia » che costa appena una vita. Ma noi non ci sottostiamo e diciamo che questa eccellente raccolta di Risi richiede un seguito, con incrementi di violenza, di originalità, di coerenza, costi quel che costi, perché il poeta vero ha sempre detto la verità « intuita con ritmo », pagando fino all'ultimo centesimo, senza rinfacciarlo mai.

Poesia visiva

Nella « collana di letteratura » *Il dissenso* dell'editore Sampietro, Pignotti presenta una serie di poesie visive distribuite in quattro buste, dovute a quindici firme per lo più note per altre esperienze d'avanguardia. Ormai si tratta di un fenomeno su scala mondiale (specialmente tedesco, brasiliano, francese, svizzero, ecc.): esistono fra l'altro studi critici che fanno il punto sulla genesi, le varie specificazioni ed i diversi generi di questa novità, come quelli di Heissenbüttel, della Stegagno Picchio; non mancano dibattiti, tavole rotonde, ecc.

Una prima distinzione da fare è quella fra « poesia visiva » e « poesia grafica », anche se Pignotti afferma nella presentazione dell'antologia che « il confine fra i due tipi di esperienza non sempre è visibile a occhio nudo ». Fatto sta che mentre la prima nasce dalla sovrapposizione di un messaggio linguistico ad uno iconico, la seconda fonde nella fisicità dei segni grafici una portata iconica (mediante opportune manipolazioni dei caratteri tipografici, dattilografici, a mano, in dislocazioni simmetriche o asimmetriche, ordinate o sparpagliate, ecc.).

Parte di queste poesie si pongono decisamente oltre il *collage*, per nascere spesso dalla collaborazione di un poeta con un pittore: l'esito di ogni tentativo dipende dal grado di fusione che si riesce a raggiungere mediante l'aggregazione di materiali così disparati. Ciascun operatore, poi, presenta sue personali elaborazioni del canone comune: ma direi che l'eccessivo teorizzare rischia di sfaldare quel progetto di comunicazione indifferenziata che sta alla base dell'impresa.

Siamo in presenza di un fenomeno decisamente extraletterario e forse antiletterario: non si attinge più a moduli ed istituzioni della poesia, ma si desume il materiale linguistico dai *mass-media*. In sostanza si tende a intensificare la cosiddetta « funzione poetica » del messaggio linguistico, vale a dire ad assumere il segno non solo nella sua portata funzionale, ma anche in quella ideologica, ritmica, ecc., in riferimento ad alcuni sintagmi grammaticalizzati. In un certo senso questi linguaggi di massa tendono a prendere il posto ricoperto in altre epoche dalla mitologia, dallo stile rituale, formulare, ecc.

Certo i problemi da risolvere per una pratica intensa e verificabile con strumenti adatti sono ancora infiniti, soprattutto sono di natura così radicalmente opposta a quelli tradizionali, che i termini da prendere in considerazione sono pressoché stravolti. Intanto: una poesia visiva ha una memoria, una durata, si legge o si guarda? Ebbene ci sembra di poter rispondere che, per quanto riguarda la memoria, essa ne ha una diversa da quella tradizionale, consistente in un perpetuo

« estraniamento » dei messaggi che quotidianamente bombardano la nostra attenzione; ma non ha una durata, perché la narratività si esaurisce nell'immagine segmentata e statica, vale a dire non vi è cinetica (altrimenti sarebbe cinematografo); quindi va letta e vista con un sol colpo d'occhio.

Se detiene una dose di attendibilità la faceta battuta che la poesia visiva rappresenta una specie di merce respinta al destinatario (poesia-contropubblicità, controfumetto, ecc.), si rischia di rendere automatico l'estraniamento, vale a dire di percepire immediatamente in traduzione poetica il messaggio pubblicitario e viceversa. Svincolatasi dalla rappresentazione e dalla contemplazione di una volta, la poesia dovrebbe trasformarsi in prassi. Si tratterà dunque di elaborare all'interno dell'indistinguibile prassi vari gradi di funzioni: ma per ora ci muoviamo sul piano dell'esperimento, che deve riannodarsi in qualche modo all'offesa sensibilità tradizionale. Se insomma si vuol giustiziare la « poesia » poco rileva chiamarla *in articulo mortis* « visiva »; se invece si vuole trasmettere un'emozione complessa, unica e indimenticabile (quello che faceva la vecchia « poesia ») bisogna rassegnarsi a compiere un'educazione intellettuale e sentimentale non priva di sacrifici. Queste imprese, dunque, anche se non riescono a convincere molto di primo acchito, hanno il potere di rendere estremamente remote le migliori riuscite soltanto di ieri. Il che equivale a riconoscere all'antologia di Pignotti l'onore più ambito, quello di sperimentalismo avanguardistico.

ALDO ROSSI

Narrativa

Le Cosmicomiche di Italo Calvino

Contributi vari concorrono a collocare in un provvisorio genere « misto » i dodici racconti di Calvino *Le Cosmicomiche*, editi da Einaudi. Fonti diverse, narrative, saggistiche, scientifiche, offrono particolari curiosi e questi danno l'avvio all'invensione scaricando la loro origine frammentaria

in una fragile serie d'immagini e di fantasie liriche il cui tessuto narrativo è tutto letterario e si giova dei contributi indiretti cui s'è accennato: dai classici del Sei-Settecento fino a saggisti e narratori moderni, a Beerbohm, a Mann, al nostro Cecchi. Per un sentiero, dunque, di affinità letterarie più dirette che nei precedenti racconti di fantasia, a partire dal *Visconte dimezzato*. Più ancora che con i racconti di tale specie, e sui quali torneremo più avanti, l'autore parrebbe disposto a suggerire un raccordo, di queste *Cosmicomiche*, con tutta la precedente sua produzione, così da sollevarle a un ufficio di risposta — sia pure in fase di strutturazione — alle recise riserve, già sostanzialmente da lui stesso accettate, contro quella narrativa neorealista dell'immediato dopoguerra da cui dapprima egli mosse e nella quale riconosce la propria origine. E se avverte che, in parte, queste *Cosmicomiche* sono mutate da come le avevamo lette su quotidiani e riviste, osserveremo che ci sembra abbia attenuato il riferimento, tuttavia costante, a minuzie d'una cronaca d'oggi, ora astrattamente anonima e dispersiva, e ora regionalisticamente familiare, quasi recupero degli orientamenti da cui mosse la sua narrativa.

Nelle nuove invenzioni fantascientifiche, proiettate, se pur solo nelle premesse favolose, in età remote, una materia prossima e casalinga si affaccia attraverso i pettegolezzi e le memorie del protagonista Qfwfq, preesistente al nascere della nostra galassia, e testimone di trasformazioni e mutazioni della materia dell'universo e poi delle prime forme di vita sulla Terra. Grottesco, e comicità, che han voce soprattutto sul filo cronachistico delle memorie di Qfwfq, non trasfigurano la nuova materia narrativa, così come nemmeno, precedentemente, avevano segnato d'un dato stilistico risolutivo i racconti sia fantastici che realistici di Calvino. Ma giochi di combinazioni, stranezze, curiosità liricamente decantate acquistano, nelle *Cosmicomiche*, una violenza che nasce da una specie di sovversione ottica per cui le inserzioni di cronaca attuale, frammentatissime, sono aggiustate come effetti, di strumenti fotografici, o ottici, già acquisiti a tecniche stilistiche nella narrativa: isolato nel suo pulsare, un

minimo elemento vien come sospeso in un ingranaggio di rapporti astratti, fuori dello spazio e del tempo e della materia stessa. Il particolare prende un alone lirico, ma il risultato è fatalmente, a lungo andare, dispersivo, divagante, con qualcosa di meccanico piuttosto che di liberamente automatico. Ciò rende ragione, infine, d'una povertà psicologica, o di scavo, di queste invenzioni né effettivamente filosofiche, né fiabesche. Sono esperimenti diretti a cercare un raccordo tra due registri: una comunicazione, con la cronaca e il reale, che ormai le tendenze del recente passato non sembrano più consentire ma che valga, insieme, di risposta alla minaccia, per servirci di una sua espressione in sede critica, del «mare dell'oggettività»; e la fiducia, d'altra parte, in una letteratura, generosa, capace d'espressioni stranamente limpide e energiche ma tutta razionale, con radici nei contributi delle scienze e del pensiero. A scapito, però, d'uno scavo nel mondo psicologico e morale e nel pensiero stesso come responsabilità diretta: allontanato, anzi, strumentalmente, a elemento d'avventura, a materia sperimentale.

Il dato narrativo, pur scarso, s'adatta meno a queste invenzioni che non la pura combinazione concettuale, le astratte ipotesi fantastiche. Né v'è stacco, tra le due soluzioni, che variamente prevalgono, di racconto in racconto. È stato osservato un residuo di sfiducia pur nelle invenzioni più sciolte da riferimenti al mondo umano: in *Un segno nello spazio*, Qfwfq — racconta — fece un segno nello spazio per ritrovarlo dopo duecento milioni d'anni al ripassare da quel punto nella rivoluzione della galassia: non lo ritroverà perché sarà stato lacerato e sostituito con altri, né potrà aver compenso tracciando nuovi segni perché privi ormai di quell'inedito e originale ch'era necessariamente solo del primo. Ne *Gli anni-luce*, un cartello su una galassia ha la scritta: «Ti ho visto»: una cattiva azione si diffonde per l'universo senza che successive buone azioni riescano a incontrar di nuovo interesse e curiosità d'osservatori: una ingiusta infinita sventura. Ne *I dinosauri*, Qfwfq, qui ultimo superstite di quella nobile razza scomparsa, non è riconosciuto dai

«Nuovi». Ha un figlio: un piccolo, perfetto dinosauro. Lo incontra un giorno e lo riconosce subito, gli chiede chi sia: e il piccolo, orgoglioso: «“O bello! Lo sanno tutti: sono un Nuovo!” disse. Era proprio quello che attendevo di sentirmi dire. Lo carezzai sul capo, gli dissi “Bravo” e me ne andai. Percorsi valli e pianure. Raggiunsi una stazione, presi il treno, mi confusi con la folla». Il racconto ha fine così: chiude su questo sopravvissuto orgoglio, più esule in una umana e tutta attuale condizione. Ne *La spirale*, il mollusco sprema ciò che prenderà forma di conchiglia, emette vibrazioni portatrici di richiami che stimoleranno, in altre forme viventi, organi di comunicazione, ma liberi: la vista. Alla conchiglia rispondono forme che son conchiglie ma viventi come immagini, sulla retina. Tra oggetto, e immagine, corre un rapporto, che è conoscenza: e v'è implicito un riferimento, presente anche in altri racconti di questo volume, alle difficoltà connesse con l'ufficio dello scrittore, col concetto dell'arte. È un riferimento, anche questo, tutto attuale, non però nel campo d'interessi generali, o sociali, ma dell'arte come conoscenza, dei procedimenti dell'operare artistico. Con *La Spirale*, altra esemplare riuscita è *Senza colori*: una divagazione sul momento in cui la Terra, grigia e incolore, al formarsi dell'atmosfera prese un volto multicolore. E qui il risultato è concreto perché ha completa autonomia in sede stilistica. Spunti narrativi e interessi vari diventano un piano indistinto di materiali per se stessi destituiti di realtà, al pari degli assaggi, a livelli diversi, nell'attualità cronachistica. Raccordi e fusione nascono dal gusto razionale d'una durata, da cercare dentro le fortuite obietive macchine inventive, nella fase sia pure auroreale rispetto ai programmi del libro (e come in un rapporto ravvicinato e diretto) di concreti risultati stilistici.

Vi è pervenuto per un corso di difficoltà e incertezze, di cui in parte tracciò gli estremi l'autore nell'introduzione al volume *I nostri antenati* (Einaudi, 1960) che raccoglieva i tre racconti fantastici o fiabeschi *Il visconte dimezzato*, del '52, *Il barone rampante*, del '57, e *Il cavaliere inesistente*, del '60, ma in atto dagli inizi della sua carriera:

i racconti di Calvino sembravano nascere nel segno di una libertà inventiva ma per lasciar poi trasparire vuoti o cadute rappresentati da esiti realistici equivalenti a una « morale » per quanto ben calibrata e condotta con discrezione. Nel '52, Vittorini a proposito del *Visconte dimezzato* notava una equivalenza di interessi fiabeschi, e realistici, e il vantaggio di questi ultimi risultante dalla fusione dei due elementi, per cui pur sogni e fumi della memoria finivano col parlare in termini d'una esperienza e d'interessi realistici. Invece Pavese parlando nel '47 del primo racconto di Calvino: *Il sentiero dei nidi di ragno* indicava i due fatti positivi di quell'esordio: il rifiuto dei personaggi per accentrar tutto nei fatti, e il risolvere e calare i fatti stessi in parole: « trasformare dei fatti in parole non vuol dire cedere alla retorica dei fatti, né cantare il bel canto. Vuol dire mettere nelle parole tutta la vita che si respira a questo mondo, comprimerla e martellarla. La pagina non dev'essere un doppione della vita, sarebbe per lo meno inutile; deve valerla, questo sì. Dev'essere un fatto tra i fatti, una creatura in mezzo alle altre ». Né potrebbe mai, questo, identificarsi in un personaggio, se non come un fatto o un significato vivente in mezzo ad altri, creatura in una sua compattezza sorgiva, la cui vita è, lirica e fiabesca, nelle parole, e autentica in quanto tale. E osservava: « Guai se Calvino avesse fatto personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure, non diremo a macchiette che suona offensivo, ma a maschere, a incontri, a burattini »: nei due ultimi termini ecco il valore intimo, lirico, del fiabesco (negli « incontri » di cui si fa scopritore), e la vena intellettualistica, scherzosa, della riduzione in stilizzazioni comiche. È un'osservazione dettata da simpatia, e che pur risulta opposta al riconoscimento altrettanto prevaricante, tendenzioso, di Vittorini. Sviluppi e, del pari, crisi successive sembrano portar conferma alle indicazioni di Pavese, che, a tanta distanza, ormai, di anni, possono attagliarsi anche a Qfwfq.

Le *Cosmicomiche* confermano un'indole intellettualistica, razionale, della narrativa di Calvino, il cui equilibrio tra fiaba, e controllo e nettezza logica, razionale, Pavese chiamava « astuzia », e, l'autore

di quel racconto di lotta partigiana, del '47, «scoiattolo della penna», che osserva: «la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta». Una narrativa d'indole sostanzialmente culturale, che Pavese richiama al carattere tipico di partecipazione che, nella narrativa moderna, sceglie protagonisti fanciulli: da Kipling e Dickens al Nievo. Era, un tempo, peculiarità dei poemi, come il *Furioso*, l'incalzare di catastrofi ed eventi quale, invece: «può ritrovarsi ai giorni nostri solamente dentro un cuore di fanciullo»: cioè, in un vedere incantato, lievitante: «leggendo il *Sentiero* par di guardare certi fianchi di collina a gran distanza, dopo un giorno di vento, che si scorgono precisi e innumerevoli i tronchi, gli alberelli, i cubi netti delle case». Narrativa d'origine e natura culturale, il cui effettivo terreno è la struttura stilistica, al limite, sia pure, del virtuosismo stilistico.

È un dato sicuramente positivo la scelta più coerente, libera da convenzioni di diversi contenuti narrativi così che l'interesse saggistico nella sua stessa curiosità coincide con i vari temi narrativi, che caratterizza le *Cosmicomiche*; tra le quali, han vantaggio le prove che non esorbitano da soluzioni d'ordine stilistico, piuttosto d'altre nelle quali dalla bizzarria fantastica, dall'ipotesi astratta, i fatti piegano verso sviluppi aneddotici riducendosi e cristallizzandosi nei contorni d'un personaggio (lo zio acquatico, o le diverse avventure d'amore). Anche nelle invenzioni più libere resta imminente il riferimento a problemi attuali (un punto di «attrito»: così si esprimeva l'autore a proposito del *Cavaliere inesistente*; ma da riferire al piano stilistico, che è proprio agli interessi, all'esperienza, di Calvino: «dall'uomo primitivo, che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva esser detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale, che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non ha più attrito con nulla»; non, dunque, una pura strumentalità, da usare per sostituirla come combinazione meccanica a una ormai a tutti i gradi inscrivibile esperienza storica, come di recente è stata interpretata, la sua vena fantastica, in funzione di

atteggiamento critico verso il realismo: la carica fiabesca e satirica o, comunque, partecipe, di ordine letterario e culturale, rilevata agli inizi dello scrittore da Pavese, ha una precisa tradizione già nella narrativa del secolo nostro). Pur con il riferimento a problemi attuali la libertà di ipotesi fantastiche e invenzioni è nella ambiguità affidata alle analogie, ai richiami, a una armonia di rapporti che è governo razionale ma solo in campo espressivo, armonia di soluzioni espressive originali. In tale discreto controllo è un acquisto di coscienza della propria indole di narratore, che può metter capo a una fase più complessa della sua arte.

La nuova stagione di Firenze di Alessandro Bonsanti

La nuova stagione di Firenze di Alessandro Bonsanti acquisterà rilievo nel quadro della edizione completa delle Opere a cui viene attendendo la Casa Mondadori da tre anni: sono usciti *Racconti lontani* nel '62 (che raccoglie i racconti dei volumi: *La serva amorosa* e *I capricci dell'Adriana*, comparsi nelle edizioni di «Solaria» nel '30 e nel '34), *La buca di San Colombano*, nel '64, e questo nuovo, che ha lo stesso protagonista, Giovanni Borghini, de *La vipera e il toro* e de *I cavalli di bronzo* (editi da Sansoni nel '55 e '56), ma dai quali *La nuova stagione di Firenze* è sostanzialmente indipendente. Le date hanno un valore relativo: i romanzi di Bonsanti son come fabbriche d'un organismo architettonico che si viene strutturando secondo un piano capace d'innovazioni e modifiche ma, in complesso, preordinato e unitario. Piano, o nucleo di idee, e programmi, che risale a vari decenni fa, quando cominciò a sottoporre a un diretto controllo del presente dello scrittore, a trasferire in questo e controllarvi l'ironia dei primi racconti (ora ristampati in *Racconti lontani*) che nel presente già mordevano ma indirettamente o per la via mediata d'invenzioni collocate, o allontanate, in un non troppo remoto passato. E *La buca di San Colombano*, del '64, risale però agli anni tra il '34 e il '45. In Bonsanti,

il lavoro del narratore ci è reso in blocco ogni volta nelle larghe e autonome sezioni costituite dai romanzi che mano a mano dà alle stampe, e che, se rappresentano una componente di un particolare clima letterario del momento, rispondono a una condizione artistica e culturale del genere solo se la si consideri distribuita entro uno sfondo di vari decenni e quindi con un distacco che la investe della responsabilità di dar forma e senso a una particolare società in un tempo o in una dimensione storica. Di qui la larghezza di linee e la semplicità del disegno generale di romanzi pur d'ampia struttura, e l'intenso, fitto uso d'un linguaggio da indagine di natura critica, ma che, tuttavia, si muove in un terreno in cui memoria e coscienza rendono inesauribile ogni menomo recupero di atti transeunti ma portati a un salire, nei più rotti elementi, dalla memoria, alla luce d'un inquieto loro senso, da fermare, sebbene non separabile del tutto da un confuso amalgama del tempo.

Un lavoro così sorretto da interessi culturali, e di diretta indagine critica, può apparire o chiuso nel clima letterario in cui dapprima lo scrittore si venne formando, e che resta l'oggetto da cui muove ogni inchiesta, e esame, o, al contrario, tempestivamente in regola (come s'è detto) col momento letterario. È evidente che una certa attualità debba sempre trovar risposta in un lavoro culturalmente caratterizzato, ma come un fatto che, al pari d'ogni altro elemento della sua esperienza, rientra in un arricchimento d'acquisti costanti, da riferire alla ricerca stessa al pari dei romanzi che d'essa son come parziali figure. Una semplice, chiara struttura distingue *La nuova stazione di Firenze*: architettura e romanzo, cioè progetti e elementi teorici relativi alle due arti, rendono nella sua parte di più razionale schematico recupero il clima degli anni, intorno al '35, della nuova stazione, e della rivista «Solaria», al cui centro fu anche Bonsanti, e che ebbe orientamento spiccatamente europeo, e problematico, in arte, e implicitamente di fronda in politica. Il romanzo, che vuol restituire quanto d'imponderabile si raccoglie «in quel nome», è dedicato «ai compagni di «Solaria»».

Giovanni Borghini, scrittore, incontra, salendo

su un treno per Roma, nei primi tempi del dopoguerra, a Firenze, l'architetto Baldasseroni, il progettista della nuova stazione; salgono nello stesso scompartimento, e ai discorsi professionali dell'architetto mentalmente Borghini accompagna un rotto recupero di frammenti dell'ambiente culturale e delle esperienze proprie di più d'un decennio prima: trentenne allora, e oggi è passata la quarantina. I ricordi, ricomposti nel corso d'una giornata, occupano la seconda parte del romanzo, chiusa tra la prima e la terza parte dal viaggio a Roma, e divisa in tre capitoli: *Il tirassegno*, *La torre*, *La fronda*. Addentellato prestano più agevolmente episodi d'amore, ma perché utili a scoriare umori e conflitti che dalle parole del compagno di viaggio il protagonista fissa e inserisce in schemi d'una traduzione in romanzo delle ombre di quel passato. Un incontro in casa di amici, un duplice appuntamento amoroso e, a chiudere il mattino, altri incontri al tirassegno; nel pomeriggio, il protagonista sale con una amica in cima a una torre, ove essa ha uno studio; una serata in casa di amici, in cui tutti i personaggi si ritrovano, in un momento in cui sembra appesantirsi un'oppressiva forza ricattatoria del regime politico: la materia di questi tre capitoli sembra ogni volta comporsi, verso la fine, in una linea più ferma. Più che a una rivincita, della memoria, si sarebbe indotti a pensare a un allentarsi del suo stimolo, della sua capacità d'inchiesta: ma, in effetti, un imponderabile sottrae realtà a quelle più stabili immagini (le sorelle del tirassegno; l'uscire alla vista esterna e al sole, che chiude la salita nella torre; la sfuriata del pittore Lupaccioli in favore del regime in un ambiente e in un momento carichi di tensione) e ne fa, piuttosto, come una eco insistita per riannodarvi un senso. Il quale, è in un particolare tessuto che si compone di prestazione relative, sentimenti e opinioni in rapporto reciproco e nel cui perenne insistere s'esprime una inquietudine, la sensazione di un ambiente rotto da incertezze, disponibile anche, tuttavia arroccato in una propria dignità. Com'è di momenti di transizione, di violenza. E il tempo del romanzo è stretto infatti tra due violenze diverse, la dittatura e la guerra.

Certi limiti di quell'ambiente, e di quel momento, sono resi con consapevolezza di saggista. Ma ai giudizi obiettivi, pur documentati, non è concessa fiducia maggiore o diversa che alle passioni, e alle convinzioni o artistiche o politiche: lo interessa far sentire su che fondo si muovano, e quanto già fosse materia friabile, decomposta (« La torre era stata eretta entro la prima cerchia di mura dove ogni famiglia, appena contasse qualcosa, ne tirava su una; uomini con abiti di foggia simile a quella che si scorge negli affreschi di Giotto vi si erano rifugiati; vi aveva eletto domicilio l'umanità di cui brulica il Sacchetti. Ed ora, questi due figli sperduti dei tempi moderni, questa coppia con addosso abiti inadatti, un vero e proprio pugno nell'occhio, a riflettervi un po', e fornita d'animi altrettali; ora questo vivente anacronismo stava appollaiato sugli scalini medioevali nella scarsa luce di un crepuscolo artificiale, come animali da cortile sui loro trespolti nell'oscurità dei rinchiusi... Esisteva un modo per evitare che il mondo esibisse la sua fatuità? Una montagna di perplessità rendeva tarde e opache le coscienze »): un amalgama, in cui è il tono del romanzo. Ma l'amalgama non si limita all'ingrandimento e fissazione d'un particolare il più minuto, né alla divisione del mondo umano del romanzo in pochi elementi massicci. Queste sono forme culturalmente presenti come parte d'un linguaggio che è nostro ormai ma genericamente. Qui è il pericolo del fissar paralleli con autori, stranieri in specie, degli ultimi anni: la loro presenza è ovvia, e perciò resta marginale; come ovvia e marginale è la radice solariana di un'esperienza che appunto stacca o parte di là. Soltanto sua è l'insistenza nel render il fondo in cui più che aver radici muovono labilmente presenze che sono, innanzi tutto, idee, coscienza, realtà, fatte monche da una assillante sospensione. L'autore cerca di riannodare da capo a distanza d'anni il filo, di portarvi la luce d'un modo d'intendere, e guardare, della coscienza, che è frutto anche di quelle lontane esperienze; e la coscienza ne fa un oggetto, di giudizio magari ma non del tutto penetrabile, e imponderabile e proteiforme bensì: com'è dell'esercizio dell'arte nel suo accostarsi estremo a una vocazione di

verità. Struttura semplice, pur proteiforme, e linguaggio ricco, disponibile, ma fortemente omogeneo, distinguono come esiti positivi nel quadro della sua opera questo nuovo romanzo.

Per cause imprecisate di Carlo Bernari

Carlo Bernari raccoglie nel volume *Per cause imprecisate*, edito da Mondadori, dodici racconti scritti negli ultimi venti anni e per lo più inediti: ristampa presso lo stesso editore il romanzo *Tre operai*, che uscì nel '34 e sembrò indicare orientamenti diversi da quelli della narrativa del tempo, in senso, vale a dire, politicamente anticonformista. Una *Nota*, con cui oggi accompagna la ristampa di *Tre operai*, ci dà una interpretazione, dell'esperienza e delle ricerche che v'eran depositate, che vien fatto d'accostare al recente *Era l'anno del sole quieto*, del '64, un romanzo condotto con prevalente riguardo a effetti tecnici ed espressivi. Infatti, oggi tende a riportare su una linea essenzialmente letteraria la nascita pur di *Tre operai*, e tale proposito può rispondere alla convinzione d'una propria indipendenza dalle fortune della narrativa meridionale del dopoguerra, in particolare di scrittori, come lui, napoletani, ma più giovani, e diversi: scrittori a « macchia », essi pure sotto certi aspetti tesi a distinguersi da qualche precisa tradizione locale. Evidente invece, in Bernari, il voler sottrarre all'aneddotica e alla cronaca d'ambiente, e alle punte polemiche verso uno od altro particolare momento storico la propria materia narrativa per reinserirla in un quadro culturale e letterario più aperto, e in più stabili tradizioni. Ha avvertito che qualcosa di precario logorava le fiduciose vie del realismo del dopoguerra. E ai temi dei suoi romanzi e racconti, pur tutti della vita italiana tra fascismo e dopoguerra, spesso ambientati nel Meridione, ha cercato basi psicologiche varie e complesse, così da sottrarsi, sul piano degli affetti e del linguaggio come su quello degli inquadramenti razionali e ideologici del recente passato, alle ambiziose linee d'interpretazione della narrativa realista. Si è sot-

tratto ad una attualità delle tendenze narrative. È un atto, quindi, di consapevolezza critica. E ha svincolato il mondo operaio e i problemi popolari o populistici della sua arte e in particolare delle origini di questa dai vantaggi delle possibili coincidenze con il realismo del dopoguerra. Ci si presenta qui il nodo, in parte ancora irrisolto, della sua esperienza.

Bernari esclude ogni fiducia razionale, come chi abbia sperimentato l'inutilità d'ogni forma di partecipazione o di scelta. Tristezza, sconcerto, sfiducia: è quanto raccogliamo dai protagonisti, dalle storie sue. Non lo illuse il fascismo né lo illudono le apparenti fortune del dopoguerra. Nulla fin qui di singolare. Ma una condizione senza respiro di possibili soluzioni o ribellioni, una visione della vita non inerte ma sfiduciata o certa dell'impossibilità d'un qualunque spunto d'intervento attivo, non sembrano accordarsi all'impianto strutturale del recente *Era l'anno del sole quieto*, la cui risolutezza inventiva e stilistica e favolosa visionarietà stridono con il senso umano, piano e umile, e di diretta confessione e rinuncia, del libro stesso. Che è il mondo anche di questi dodici racconti. Nei quali, è un fatto pur dello stile e del linguaggio la disponibilità inerente ai protagonisti e ai loro casi: mira, lo scrittore, a dar testimonianza d'un patrimonio di dolori, che non risolvono. E ha bisogno, per esprimere un mondo d'affetti che sente aperto e ansioso quanto incapace di salvezza, di poter disporre dei più diversi strumenti di scavo e di tradizioni espressive diverse quanto, volta a volta, occasionali. Un linguaggio, dunque, incerto. Ma l'angoscia che s'avvale ora d'affabulazioni liriche ora di violenze o d'estenuazioni intime, svaganti, che a volte come da un oblio della coscienza o del dolore si riscuotono a notazioni secche della realtà esterna, questo mescolarsi di toni diversi e diverse forme d'aggressione d'una realtà ora oggettiva ora persa in labirinti interiori, meglio s'accorda ai racconti che sanno rinunciare ad una finitezza esterna, ma che con maggior vantaggio restano significanti in ordine al caso, alla avventura, o alle pene, in cui scavano: come *Per cause imprecisate*, che dà il titolo al volume, e

Una bracciata di paglia, e come, in parte, *Gli allievi*, *Amore amaro*, *Lo straniero*, *Crumiro*.

In alcuni di questi racconti prevale l'interesse per condizioni generali, attinenti al Meridione cioè a popolani o piccolo-borghesi meridionali degli ultimi trent'anni: come in *Crumiro*, triste sezione nella vita d'un napoletano che, a Bari, arrangiandosi, si scava a stento una qualche sistemazione, alza alla famiglia con le proprie mani, in un cortile, una casetta, che una piena gli porterà via. Una caduta inesorabile, un inganno, come in *Amore amaro* e in *Per cause imprecisate*. Più vivi e compatti son quei racconti nei quali ogni dato anedddotico è riassorbito in un commento che si motiva coralmemente in un desolato constatare origini e ragioni di mali. Come nel suicidio, fortuito, d'un viaggiatore di commercio, col gas, forse aperto dalla moglie per uccidersi, per una macchia di rossetto sulla camicia del marito: un gobbo, cameriere, e ruffiano in un albergo ove costui aveva dormito, sa che la donna occasionale da lui offerta aveva scambiato solo generiche parole con quell'uomo, al quale essa, acrobata disoccupata, aveva dato qualche grossolano saggio della sua professione; nessuna avventura, dunque: nelle indiscrezioni del cameriere tutto si viene avvilendo e confondendo: resta, quella morte, «per cause imprecisate». Il commento è, a volte, dell'autore; ora, d'un testimone; o è ribaltato in un correre del racconto tra toni e soluzioni espressive diverse. Un'arte, alla quale sembra opportuna la misura del racconto, e che risulta tuttavia in fase di ricerca. Sproporzionate restano le interpretazioni del lontano *Tre operai* come d'un romanzo che s'opponesse a una narrativa tutta conformista, e lirica, di idillio; tale non era che appena in parte la narrativa d'allora. Né realismo era veramente quello di Bernari. E l'autore, nella *Nota* con cui ha accompagnato il romanzo, ripubblicandolo, ha cercato di situarlo in una dimensione letteraria e stilistica. In quegli stessi anni si veniva formando una narrativa chiaramente di protesta, fuori dal caso o dal precedente di Bernari. È rendergli giustizia reinserirlo in un quadro culturale più riposato, e stabile. E meglio consente di valutare i nuovi sviluppi del suo lavoro. ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Ancora su Dante

Può riuscire opportuna una modesta integrazione ad un nostro precedente notiziario dantesco (*Omaggio discreto ai «vecchi» dantisti*, in «L'Approdo letterario», 30, aprile-giugno 1965, pp. 94-96), se non altro per segnalare alcuni utili strumenti di lavoro (non dunque per tentare, come si dice, un «consuntivo» dell'anno centenario, che è impresa che di troppo sormonta la fioca voce del cronista...).

E innanzi tutto qualche parola per il *monstrum* che ci viene da Pisa: testo, concordanze, lessici, rimario, indici particolari della *Commedia*, il tutto realizzato a tempo di primato dal calcolatore elettronico IBM per interessamento dell'Università di Pisa, e sotto la guida scientifica di Carlo Tagliavini e il controllo tecnico di Giorgio Caldara. Si tratta di un grosso tomo, stampato in un numero limitato di copie e assolutamente non venale, onde occorre che chi lo ambisce si affidi ad amicizie potenti presso l'Ateneo pisano o, meglio ancora, presso la direzione dell'IBM Italia (ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, IBM Italia, 1965). E intanto ci si accontenti di una rapida descrizione dell'opera, del suo rilevante contenuto: testo del poema (pp. 1-205), riportato integralmente per comodità del lettore che non abbia sotto mano l'edizione 1960 della Società Dantesca; le *Concordanze* vere e proprie (pp. 207-725); il *Lessico in ordine alfabetico* (pp. 727-756), che raccoglie tutte le forme italiane usate nel poema con l'indicazione della frequenza; il *Lessico in ordine decrescente di frequenza* (pp. 757-797), che accanto alla frequenza assoluta, per l'intero poema, dà anche quella relativa per ciascuna cantica, e viene così ad integrare il lessico alfabetico; il *Lessico latino* e il *Lessico provenzale* (pp. 799-801), sempre ad integrazione del lessico alfabetico; l'*Indice dei nomi propri* (pp. 803-809); il *Rimario* (pp. 811-877), che non differisce sostanzialmente dai consueti rimari e ha soltanto il vantaggio di essere condotto sul testo critico della Dantesca; l'*Indice dei capoversi* (pp. 879-938); il *Lessico inverso* (pp. 939-

968), che registra tutte le parole usate nella *Commedia*, e non solo quelle in rima, ordinate dall'ultima lettera alla prima, e che sarà quindi sommamente utile per studi sulla morfologia e sulla formazione delle parole dantesche; e infine l'*Indice degli omografi* (pp. 969-979), che serve a raccogliere tutte le parole omografe, siano esse omofone o meno, con l'aggiunta, per ciascuna di esse, di una sobria indicazione grammaticale, di un'equivalenza o di un sinonimo, in modo che ne risulti la diversa funzione grammaticale o il diverso significato. Un insieme, dunque, abbastanza impressionante di «strumenti», di cui alcuni surrogabili con equivalenti strumenti già in esercizio, oppure usufruibili per semplice funzione mnemonica (testo, indice dei nomi propri, rimario, indice dei capoversi), e altri invece di più peregrina utilità (concordanze, lessici vari, indice degli omografi). Un giudizio tuttavia sulla sicurezza dello strumento si potrà avere soltanto dopo assidua e precisa consultazione. Per ora gioverà una esigua rettifica, anzi appena una chiosa aggiuntiva a quanto scrive il prefatore dell'opera, Carlo Tagliavini: «Il volume di Edward Allen Fay (*Concordance of the Divina Commedia*, Cambridge Mass. 1888) è ormai vecchio di quasi ottant'anni ed è da molto tempo rarissimo sul mercato librario, né si prevede la pubblicazione di un'edizione anastatica neppure in quest'anno del Centenario... Mi parve quindi che anche la semplice elaborazione delle concordanze della Divina Commedia, basate sul testo della Società Dantesca Italiana, poteva essere un lavoro meritorio, senza contare che non si era sicuri se tutti gli altri che lavoravano contemporaneamente alle nuove Concordanze Dantesche, sia in Europa sia in America, avrebbero usato questa edizione». La verità è che E. H. Wilkins e Th. Bergin lavoravano dal 1957 al rifacimento dell'opera del Fay, rendendone così superflua una qualsiasi riproduzione meccanica, e che l'impresa è stata regolarmente condotta a termine, da queste volonterose braccia umane, proprio sulla scorta del testo 1960 della Dantesca e giusto in tempo per celebrare degnamente l'anno centenario (*A concordance the «Divine Comedy» of Dante Alighieri*, a cura di E. H. Wil-

kins e Th. Goddard Bergin, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1965). Aggiungeremo che, a diversità del volume pisano, il libro dei nostri amici americani ha il pregio non indifferente di essere acquistabile da chiunque e ad un prezzo del tutto accessibile: diciassette dollari e mezzo! Braccia umane e prezzo ragionevole, dunque, e libro molto sicuro perché controllato passo per passo, senza possibilità di scarti automatici: è ancora, tutto sommato, un fatto che impressiona a petto del colosso elettronico, e che costituisce forse una delle ultime generose «sfide» in questo genere di lavori dove è facile profetizzare l'uso sempre più diffuso delle pianificazioni meccaniche (ma per Wilkins, ormai approdato al gran cerchio d'ombra, ha significato anche una sorta di magnanimo congedo dal mondo delle umane lettere, dopo tanta paziente fatica di occhi e di polso sul suo e nostro Dante, sul suo e nostro Petrarca!).

Si cominciano a vedere i volumi del vario ed esteso *corpus* dantesco (una specie di «opera aperta»...), pubblicati via via da editori diversi, ma con sempre eguale veste tipografica, sotto l'egida del «Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante». Per ora si segnalano: il primo tomo degli *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, tenuto a Firenze nella primavera del 1965 all'insegna della Società Dantesca e dell'Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana (Firenze, Sansoni, 1965), con relazioni di Folena, Nardi, Meersseman, Gilson, Rubinstein, Buck, Singleton, Renucci, Dionisotti e Bezzola (il secondo tomo, che deve ancora uscire, raccoglierà le relazioni pervenute tardivamente, gli interventi e i contributi della discussione); la grossa silloge *Dante nel mondo*, a cura di Vittore Branca ed Ettore Caccia, con contributi di Rizzitano (*D. e il mondo arabo*), Van Nuffel (*D. in Belgio*), Castro (*D. in Brasile*), Petkanov (*D. in Bulgaria*), Cronia (*D. in Cecoslovacchia*), Sorensen (*D. in Danimarca*), Nurmela (*D. in Finlandia*), Renucci (*Dantismo francese*), Ostermann (*D. in Germania*), Nogami (*D. in Giappone*), Grayson (*Gli studi danteschi in Gran Bretagna*), Pontani (*D. nella letteratura neogreca*), Skerlj-Rakar

(*Pubblicazioni dantesche in lingua slovena*), Terlingen (*D. nei Paesi Bassi*), Brahmmer (*D. in Polonia*), Castro (*D. in Portogallo*), Del Conte (*D. in Romania*), Arce (*La bibliografia hispanica sobre D. y España*), Marraro (*D. negli Stati Uniti*), Lombard (*D. in Svezia*), Kardos (*D. in Ungheria*), Goloniscsev-Kutuzov (*D. nella cultura sovietica*), e con un indice dei «più importanti riferimenti tratti dai saggi e dalle bibliografie del volume» che è stato pazientemente compilato da Ettore Caccia e che offre un'ampia testimonianza della presenza dantesca nella cultura mondiale; e infine (per ora) il Catalogo della *Mostra di codici ed edizioni dantesche* che s'è tenuta dall'aprile all'ottobre 1965 nella Biblioteca Nazionale di Firenze (Firenze, Sandron, 1965), con una presentazione di Gianfranco Contini, che ha diretto il lavoro, e una serie di rigorose schede bibliografiche relative a tutto il materiale esposto: dai codici della *Commedia* a quelli dei suoi commenti antichi, dai codici delle opere dette minori a quelli dei classici, filosofi, autori volgari, non solo d'Italia, che dovettero essere familiari a Dante, dalle testimonianze originali della presenza di Dante presso i grandi della nostra cultura (dal Boccaccio a Gramsci) alle stampe dantesche, tra cui la serie completa delle «edizioni principi», dalle opere critiche principali alle traduzioni (un *Catalogo*, dunque, nato da esperte mani «fiorentine», e come tale veramente prezioso nel suo asciutto ed efficiente impianto).

Sembra nel complesso ben riuscito anche il volume di studi danteschi promosso e pubblicato dalla rivista «Cultura e scuola», diretta da Umberto Bosco («Cultura e scuola», IV, 13-14, 1965). Questa raccolta di saggi, in parte già editi e in parte del tutto nuovi, dovuti a diversi studiosi (Angelini, Baldelli, Battaglia, Bigi, Binni, Bonora, Branca, Contini, Figurelli, Fubini, Gabrieli, Getto, Grabher, Martellotti, Marti, Mazzoni, Migliorini, Padoan, Pagliaro, Paratore, Pernicone, Petrocchi, Petronio, Puppo, Quaglio, Ramat, Ricci, Ronconi, Vallone, Varese, Vasoli ecc.), si propone di fornire soprattutto agli insegnanti, con larghissima distribuzione divulgativa, un quadro organico delle opere dantesche esaminate da specialisti o cultori qualificati nei loro vari aspetti: storici e

politici, filosofici e morali, linguistici e letterari. Accanto a pagine semplicemente illustrative, figurano nel volume anche contributi essenziali di primo piano: da quello di Mario Fubini sul noto saggio crociano a quello di Gianfranco Contini sulla questione attributiva del *Fiore*, tanto per citare due casi esemplari che rispettivamente, e con autorità, aprono e suggellano il libro.

Non andrà da ultimo dimenticata la bibliografia dantesca di Enzo Esposito, relativa al periodo 1950-1964, che aggiorna il catalogo degli studi danteschi tra i due centenari (1921-1965), completando così l'opera già portata innanzi dall'Evola e dalla Wieruszowski per gli anni 1920-1939 e dal Vallone per gli anni 1940-1949 (E. ESPOSITO, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Centro Editoriale Internazionale, Roma, 1965).

I classici italiani e il 1965

L'editore Mondadori ha mandato innanzi la sua collana di «Classici» con un nuovo e veramente ottimo volume boccaccesco (BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan) ed ha anticipato una sezione del quinto ed ultimo volume delle opere ariostesche, vale a dire la raccolta completa delle lettere di messer Ludovico, non più divulgate da quasi un secolo a questa parte ed ora restituite alla loro migliore lezione ed illustrate con rara perizia da un giovane studioso di scuola pavese, Angelo Stella (ARIOSTO, *Lettere*). La collana degli «Scrittori d'Italia» di Laterza ha presentato, a sua volta, due volumi, entrambi rigorosamente allestiti: un florilegio di «cantari» religiosi senesi, con testi di Neri Pagliarresi, Fra Felice Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia (*Cantari religiosi senesi del Trecento*, a cura di Giorgio Varanini), e un nuovo tomo dell'edizione delle opere complete di Paolo Sarpi (SARPI, *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi).

La collana dei «Classici Utet» s'è arricchita di una pregevole edizione di poemi cavallereschi del Trecento, con introduzione critica e filologica di

Giuseppe Guido Ferrero e pagine dalla *Entrée d'Espagne*, dalla *Prise de Pampelune*, dalla *Spagna*, da *Li fatti de Spagna*, dall'*Orlando* e dal *Rinaldo di Montalbano* (*Poemi cavallereschi del Trecento*). Proseguendo poi in una sua ormai quasi decennale iniziativa, l'Utet ha anche quest'anno fatto liberale dono agli studiosi e agli amici di una preziosa strenna: le fedeli riproduzioni e trascrizioni delle prime relazioni di navigatori italiani sulla scoperta dell'America, per le cure attentissime di Luigi Firpo (COLOMBO-VESPUCCI-VERAZZANO, *Prime relazioni sulla scoperta dell'America*, Strenna Utet 1966). La collana Ricciardi ha presentato due nuove opere: una ricca scelta di scritti del Boccaccio «minore», dalle *Rime* al *Ninfale Fiesolano*, dalla *Caccia di Diana* al *Filostrato*, dal *Teseida* all'*Amorosa visione*, dal *Corbaccio* al *Trattatello in laude di Dante*, non senza una folta sezione di pagine latine (dal *Bucolicum carmen* al *De mulieribus claris*, dal *De casibus virorum illustrium* alla *Genealogia deorum gentilium*) e un cospicuo manipolo di *Epistole* (BOCCACCIO, *Opere in versi - Corbaccio - Trattatello in laude di Dante - Prose latine - Epistole*, a cura di Pier Giorgio Ricci); e una raccolta di illuministi italiani, tra i meno noti perché operanti fuori dei grandi centri culturali di Milano, Firenze e Napoli (*Illuministi italiani: Riformatori delle antiche repubbliche, dei Ducati, dello Stato Pontificio e delle isole*, a cura di Giuseppe Giarrizzo, Gianfranco Torcellan e Franco Venturi). La collana dei «Classici Rizzoli» ha presentato l'ultimo volume delle opere del Tasso, sempre a cura di Bruno Maier (TASSO, *Dialoghi-Apologia in difesa della «Gerusalemme Liberata» - Lettere*) e il primo volume dell'intera opera poetica dialettale di Giovanni Meli, con i testi della *Bucolica*, della *Lirica* e delle *Poesie diverse*, annotati e tradotti da Giorgio Santangelo (MELI, *Opere*, vol. I). Einaudi ha pubblicato nella «Collana di poesia» i *Sonetti* di Folgore da San Gimignano, a cura di Giovanni Caravaggi, i *Sonetti della scuola siciliana*, a cura di Edoardo Sanguineti, e le *Rime per Lucrezia Bendidio* del Tasso, a cura di Luigi de Vendittis; e nella «Collezione di teatro», diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri: l'*Anconitana* del Ruzzante, a cura di Ludovico Zorzi. La sezione dei classici italiani

della « Universale Feltrinelli » ha accolto quattro tomi contenenti tutti i *Sonetti* di Gioacchino Belli, con note di commento e indici a cura di Maria Teresa Lanza e introduzione di Carlo Muscetta; nella stessa collana andrà almeno ricordato il prezioso libretto dedicato al *Bertoldo e Bertoldino* di Giulio Cesare Croce, con l'aggiunta del *Cacasenno* di Adriano Banchieri, a cura di Giampaolo Dosena, che in questa occasione ha anche utilmente ristampato l'autobiografia di Giulio Cesare Croce e ha corredato il volume di varie appendici destinate a testimoniare le principali fonti e derivazioni bertoldiane. La Sansoni, dal canto suo, ha presentato una delle più cospicue opere della trascorsa annata filologica, e precisamente il primo volume dell'edizione critica dell'epistolario di Michelangelo (MICHELANGELO, *Lettere*, vol. I, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori), e poi una eccezionale raccolta di dialoghi inediti di Leon Battista Alberti (L. B. ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di Eugenio Garin) e un nuovo volume dell'edizione nazionale delle opere del Tommaseo (TOMMASEO, *Salmi e inni sacri tradotti*, a cura di Raffaele Ciampini). La Sansoni ha inoltre mandato innanzi la serie delle ristampe fedeli, con nuove presenta-

zioni, dei volumi della « carducciana ». La « seconda serie » di queste ristampe, ormai prossima a completarsi, s'è infatti arricchita di un nuovo volume: ALFIERI, *Rime*, a cura di R. Guastalla e con nuova presentazione di C. Bozzetti. La « Commissione per i testi di lingua » di Bologna ha stampato un nuovo volumetto della sua « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX »: le rime del *Ben divino* di Giambattista Pigna, sinora inedite, a cura di Neuro Bonifazi; e il tomo 126 della sua « Collezione di opere inedite o rare » ovvero le *Rime* di Chiaro Davanzati, a cura di Aldo Menichetti. E intanto s'è inaugurata in Roma, per le Edizioni dell'Ateneo, una nuova collezione di « Poeti e prosatori italiani », il cui primo volume ci offre un'accurata ristampa del *Viaggio in Grecia* di Saverio Scrofani, a cura di Claudio Mutini.

Ultimo frutto, ma non certo « postremo », dell'annata filologica: il nuovo testo della *Mandragola*, ricostituito con discrezione e perizia, di sopra al ritrovato manoscritto, da Roberto Ridolfi per l'editore Olschki, volume ottantaduesimo della Biblioteca dell'« Archivum Romanicum ».

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Char e L'età che spezza

Ci tocca oggi parlare di un piccolo, prezioso libro di aforismi di René Char, di un poeta cioè la cui opera, secondo quanto ebbe a scrivere Albert Camus, è quanto di più sorprendente ci abbia dato la poesia francese dopo le *Illuminations* di Rimbaud e gli *Alcools* di Apollinaire. Char, nato a L'Isle-sur-la-Sorgue, in Vaucluse, nella petrarchesca Valchiusa, nel circondario di Avignone, il 14 giugno 1907, ebbe a partecipare al movimento surrealista: nel 1930 usciva quel lavoro a tre mani, centrale del surrealismo maturo, che è *Ralentir travaux*, autori, insieme al giovane Char, il padre del surrealismo, André Breton, e il suo poeta più rappresentativo, Paul Eluard. Suc-

cessivamente Char, allontanandosi dal surrealismo, dopo che ne *Le marteau sans maître* aveva dato un testo basilare, è come si allontanasse, è stato detto, dal diluirsi del linguaggio, dal suo sperdimento. Ha fatto opposto cammino: si è rivolto al centro, ha compresso la propria forza espressiva fino al punto di rottura, fino a farne sprigionare una poesia che ha fatto pensare a una reazione atomica a catena. La poesia infine si è avvicinata a un modo d'azione. E durante la guerra e la Resistenza, Char, col nome di battaglia di capitano Alexandre, ha preso parte al *maquis* con un'azione che egli ricavava dall'interno stesso della propria poesia per divenire l'azione di tutti gli uomini liberi di Francia contro l'invasore. *Seuls demeurent* fu in questo senso una bandiera. E i *Feuillets d'Hypnos*,

stupenda raccolta di aforismi, sono uno dei più straordinari diari di lotta che mai combattente clandestino per la libertà, che è prima di tutto libertà morale, abbia scritto. La parola si fa azione: l'azione scappa dalla parola; ed ecco la ragione della loro superiore laconicità. Quasi radici, così ferite, di un'azione, che emettano linfa dopo averla succhiata dal terreno impervio e minaccioso della morte. Qui allora questo poeta ricerca nella libertà le ragioni stesse del proprio libero arbitrio. E la parola è arbitraria e corrusca, seppur come sonnolenta, con qualcosa dell'« envirement somnambulique » rimbaudiano provocato dalla visione interna a cui è ancora attaccata, e dunque come chiusa in sé proprio nell'atto dello schiudersi; e l'atto è straziante, drammatico, un soliloquio in pubblico. Parola, ridestandosi da un sonno primevo, davvero ipnotica in una sintassi che le resiste con la sua laconicità; fino a uscire dall'individuale come una parola d'ordine: coperta per quanto è una parola da scoprire, segreta per quanto è di tutti, solitaria per quanto muove a un'azione comune, anzi mette in comune un'azione. E non per nulla i *Fogli d'Ipnos* hanno trovato in Vittorio Sereni un traduttore d'eccezione. Un poeta, il traduttore italiano, che doveva sentirsi inserito in una vicenda, dopo che la forza della vicenda, e la forza del rifiuto di una vicenda coatta, lo aveva rigettato ai margini — « gli immediati dintorni », con quel senso di gorgo lento e complesso che essi hanno in Sereni —, dopo che una dittatura aveva già costretto alla macchia la sua generazione, a scoprire il valore di centro che ha questa marginalità umana, questa perpetua marginalità (e quel senso di addensamento ai margini, per centrifugazione, quel senso di frontiera e di festa col cuore pesante), e a tentare di riportarla al centro, in un centro, intanto, e non poteva non essere che così, mutato. Non dico irricognoscibile; perché intanto, quasi irricognoscibile si è fatto chi è al centro con tutta la sua marginalità addosso, col senso dei margini che colludono con la propria *privacy*. Proprio chi più è immerso nella storia, che non è mai centrale — anche l'occhio del tifone è un centro di calma —, può constatare, direi cronometrare, l'entità del necessario disguido, o meglio l'entità necessaria del disguido.

In Italia René Char è stato consulente per la parte francese della rivista internazionale « Botteghe oscure » che usciva negli anni del dopoguerra a Roma, patrocinata da Marguerite Caetani e redatta per la parte italiana da Giorgio Bassani. Ma qui da noi la poesia di Char, dopo un cenno fugace di Carlo Bo nel '47, una breve nota di Macri accompagnante la versione de *Le tre sorelle* nella « Libera Voce » di Lecce del 28 giugno 1947, e un successivo articolo parigino di Montale sul « Corriere », e dopo la traduzione di *Nous avons*, per opera mia, sul leccese « Critone » dell'agosto-ottobre 1958 (ora ne *Il vento d'ottobre*) e di sei poesie, per opera di Bassani, nell'antologia *Poesia straniera del Novecento* curata da Bertolucci presso Garzanti sempre nel 1958, è conosciuta soprattutto, sia pure non quanto merita, attraverso l'opera amorosa di traduzione di Giorgio Caproni che nel 1962 pubblicava, presso Feltrinelli, una vasta antologia, che ricalcava fin dal titolo, *Poesia e prosa*, la scelta fatta dallo stesso Char nel '57: il poeta ama tornare sulla propria opera, metterne a contatto i fili segreti, quasi a constatare l'effetto del rapporto più intimo e impreveduto tra parti lontane nel tempo ma vicine nelle correnti che ne rigano la sotterranea intensità. In più il volume feltrinelliano contiene la già citata traduzione completa dei *Feuillets d'Hypnos* a cura di Sereni, ed è preceduto da una prefazione, una acuta presentazione, quale solo Caproni sa fare, con una penna che sembra divagare, ed è sempre lì a frugare nel cuore della questione. Infine, sempre nel '62, io stesso, in un lungo saggio uscito l'anno dopo sulla rivista milanese « Questo e altro », cercavo di dare una quanto più possibile compiuta visione d'insieme dell'opera del poeta, facendone il punto: un'opera difficile a definire, ma indubbiamente fondamentale nella poesia francese dell'ultimo trentennio, in cui rappresenta la forza della protesta e insieme la fede catacombale nell'esistenza decisiva dell'uomo in un universo minacciato.

Quando, ne *La bibliothèque est en feu* (1955) Char dichiara: « Le poète ne retient pas ce qu'il découvre; l'ayant transcrit le perd bientôt. En cela réside sa nouveauté, son infini et son péril », e subito dopo: « Mon métier est un métier de

pointe», viene a riconoscere che la «pointe» del mestiere di poeta è sempre più avanti dello stesso poeta che l'adopera, il quale ne è l'energia propulsiva ma non la costituita memoria, non il tranquillo deposito di quanto quella «pointe» incide, scopre, separa e insieme unisce. Il poeta ne è semmai la coscienza; ma se diamo alla coscienza questo carattere propulsivo, o almeno di transito avvertito della propulsione esistenziale; se la coscienza è la parte che si può reggere (o non reggere; c'è chi non resiste alla coscienza), insomma il manico che sostiene tale «pointe»: il manico e la mano divenuti tutt'uno, quando l'occhio non può che seguire la coscienza meravigliato, mentre la coscienza segue la ferita e contribuisce a ferire, mentre la coscienza è coscienza di separazione e di unione, coscienza di unità del diverso; mentre insomma la coscienza è assimilazione, per l'energia disperata di dissimilazione che da essa si sprigiona.

Una tale «pointe» infatti mentre separa, incidendola, una materia che è quella stessa dell'esistenza, la unisce facendola divenire forma. Questa, la forma dico, non è dunque, dal punto di vista dinamico e costitutivo, che la possibilità della materia di essere un tutto unico al di là della mera legge dell'aggregazione e disaggregazione che la teneva unita prima che la «pointe» del poeta la penetrasse. E allora che cosa è, di conseguenza, una tale «pointe» se non la possibilità di immergersi, in maniera determinante, nella *querelle* naturale della materia, tesa nella sua perpetua antitesi tra forza di aggregazione (forza al centro) e forza di disaggregazione (o forza dal centro)? Che cos'è la forma, dal punto di vista di una tale materia, se non il farle superare questa sua fase meramente deterministica, il farle ricordare qualcosa che il poeta, subito dopo, dimentica, nel senso che è costretto a dimenticare dalla possibilità della memoria che egli ha ceduto. Ha ceduto il possibile all'impossibile. La forma — e anche il linguaggio d'un poeta — è dunque la memoria, compiuta memoria, autonoma memoria, di qualcosa che ha unito e diviso, unito perché diviso e nello stesso istante che ha diviso, e viceversa. «La grande alliée de la mort, celle où elle dissimule

le mieux ses mouchérons: la mémoire» (XVI)¹, dirà ne *L'âge cassant*. Alleata della morte, la memoria, ma proprio ad assumervi l'energia vitale che le occorre, proprio a verificarvi il proprio carattere estremistico, quel suo essere di confine anche dove è più centrale e normale. E se i lucignoli della morte sono dissimulati nella memoria, è perché qui essi riacquistano il lampo vitale, la vitalità del lampo.

Quando Char dichiara: «L'éclair me dure», che altro infine attesta se non questo perpetuo atto di contraddizione implicito al fare poetico, per cui chi riversa la possibilità stessa della memoria nell'esistente è costretto all'oblio? «L'éclair» che dura è questa apertura, questa folata urgente della memoria che è l'oblio. Il poeta può strutturare il lampo proprio in questa accettazione assidua e crescente del buio (in questo governarsi ronzante, come d'uno sciame dietro l'ape regina della notte: *Dehors la nuit est gouvernée*), dell'oblio, proprio perché la loro incalcolabilità è necessaria e preliminare a ogni calcolo; insomma nell'accettazione stessa della morte, nell'accettazione, come vedremo, del «froid vivant» per liberarsene. «Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel». «Le cœur de l'éternel» può battere come un eterno spartisangue: riceve e distribuisce fino alle più lontane arterie dell'eterno. Cioè l'eterno è in un lampo che tutto insieme acceca il buio e lo attesta: lo attesta nell'accecarlo, per accecarlo. Non eternità dell'istante, ma istantaneità dell'eterno che il creato, e l'uomo, paziente, rallenta nelle sue vene ultime, ai limiti dell'impossibile, vene dove scorre il sangue lento e pieno di scorie, il sangue già asfittico che attende il contatto rigeneratore con l'aria ozonizzata dell'impossibile: donde, capovolgendo il proprio percorso, il sangue restituito fa vivo «le cœur de l'éternel», eterno distributore. Ma che cos'è «le cœur de l'éternel», questo palpito ambiguo eppure unico, se non la parola, la parola che fonda l'esistenza, secondo Hölderlin, e in conseguenza, la poesia che fonda il mondo attraverso la parola, secondo Heidegger? Sì, «l'intensità è silenziosa», ma che cosa riassume cotesto silenzio, che cosa conseguentemente può misurare il valore di cotesta intensità, o quanto meno

scatenarla al suo diapason, se non la parola (« La poésie est à la fois parole et provocation silencieuse... », *A une sérénité crispée*): la parola intendo come il frutto ultimo del silenzio, il punto in cui il silenzio riscatta il valore positivo della propria interna progressività?

Ora, ne *L'âge cassant* il poeta ritorna da altri punti di vista su tali considerazioni, ne verifica la forza inalterata di *choc*: « Sur la poésie la nuit accourt, l'éveil se brise, quand on s'exalte à l'exprimer. Quelle que soit la longueur de sa longe, la poésie se blesse à nous, et nous à ses fuyants » (X). Ma in tale verifica, nella verifica delle leggi, Char qui pare constatarne la forza di esplosione stellare, il senso di provocazione, persino il dolore, divenuto immagine, che un tale *choc* provoca. *L'âge cassant* provoca, in questo spezzare e spezzarsi in una annosità di immagini pensanti, una loro responsabilità diretta; ma anche, come si dice di chi prova il dolore improvviso di una contusione, queste immagini « vedono le stelle ». E Char arriva a un vero dolore dell'immagine che non è più, o non è tanto, l'immagine d'un dolore provato, d'una dolorosa e doverosa scoperta, quanto l'elargizione stessa dell'immagine, la sua controllata esplosione etica: quell'« éclair » che « dure » se ha la forza, se il poeta può dargli la forza, di durare. Se « La douleur est le dernier fruit, lui immortel, de la jeunesse » (XLII), *L'âge cassant* spezza anche cotesta immortalità, ma proprio per immedesimarne il frutto — non si dimentichi: quella « douleur » — fuori della « jeunesse », perché riversi la sua immortalità nell'« âge » stesso che ha mangiato, dopo averlo spezzato, questo « dernier fruit ». È quasi una forma eucaristica. La « fureur » provoca, proprio essa e in quanto tale, ad antipodo, il necessario « mystère ». Ne *Le nu perdu*, che farà parte dell'inedito *Retour amont*, ma che intanto può trovarsi in *Commune présence*, il poeta ha scritto: « Porteront rameaux ceux dont l'endurance sait user la nuit noueuse qui précède et suit l'éclair. Leur parole reçoit existence du fruit intermittent qui la propage en se dilacérant »; e in una « correzione » autografa di queste parole Char nel '64 mi trascriveva chiaramente: « La parole du poème reçoit existence,

ecc. ». Ecco che la lacerazione è momento necessario di questa forza di propagazione: se dunque l'età spezza, essa è momento necessario perché « l'éclair » « dure ». La parola, come il lampo, riceve esistenza proprio dal « fruit intermittent qui la propage en se dilacérant », ed è chiaro come questa dynamis vitale sia « la douleur », quando se ne cerchi la traccia sulla buccia del frutto spezzata dalla maturità. Il dolore ha questo aspetto retrospettivo, ma non retroattivo; dinanzi al dolore la diaspora del seme non ha finito il suo volo: che è un allontanarsi dal dolore e un propagare la sua ferita, un farla più grande e aerea.

Un tale dolore dell'immagine è dunque implicito alla sua espansività, insomma alla sua forza di constatazione, alla sua ultima assertività: appena al di là, un po' più in là, appena, è la parola d'ordine. Qui la verità che una tale prosa, prosa pensante, delimita è la legittimità di legiferare propria della poesia, insomma la sua violenza legislatrice. Sempre quella lontana « fureur » (« quand on s'exalte... ») che ha bisogno del suo « mystère » come della sua atmosfera di accensione. Non è sottintesa la « consolazione » della poesia: fa parte di un concetto divagatorio che non è di Char; ma anzi quanto la poesia stringe al centro: quanto, al centro, fa quadrato persino *contro* la poesia: questa sua dizione assoluta, questa sua assoluta contraddizione (« Au centre de la poésie, un contradicteur t'attend. C'est ton souverain. Lutte loyalement contre lui », *A une sérénité crispée*): questo insomma capovolgimento dialettico del *factum in verum*.

Verum et ipsum factum, vichianamente, anche per questo poeta, pel *factum* stratificato nel giacimento della coscienza: per quanto di *factum* è nel *poiein*, nel fare poetico. Né si dimentichi il propellente: « Les actions du poète ne sont que la conséquence des énigmes de la poésie » (*A une sérénité crispée*). La dizione, il linguaggio come dizione, non fa che verificare questo ritorno come *verum* di quell'andata incontrollabilmente umana che è il *factum*. Il *verum* insomma non è che una forma di controllo di quella forza esistenziale insieme incatenata (*factum* nella coscienza) e scatenata (coscienza del *factum*); la poesia un uso

controllato stabilito a limitare l'abuso proprio dell'uomo.

La poesia di Char ha polarizzato, nei due sensi, una direzione unica già denunciata chiaramente nella *Recherche de la base et du sommet*. Al di là « L'impossible, nous ne l'atteignons pas, mais il nous sert de lanterne. Nous éviterons l'abeille et le serpent, nous dédaignerons le venin et le miel » (XII). L'impossible dunque veglia sui limiti stessi dell'umano possibile, anzi la sua luce « nous sert de lanterne »: entra, voglio dire, nel campo del possibile. Ed ecco pertanto il dicibile promosso e rischiarato dall'indicibile. Anzi il dicibile è tale nel rimbalzo contro l'indicibile, nello stesso modo che il possibile è nel contraccolpo stesso dell'impossibile. Vedete dunque come questo poeta, mentre il linguaggio stringe al centro, prepara l'esplosione, un'espansività non altrimenti contenibile che dalla sua stessa incontenibilità. Questo vuol dire, a un certo punto, cambiare di registro: alzare la lanterna dell'impossibile sul mondo delle cose chiuse, sui sentimenti sigillati. « Confort est crime, m'a dit la source en son rocher » (XIV): ecco la roccia emanare per compressione la forza stessa purificatrice dell'antiteticità, dell'espansività nella « source »: scorrere, fuggir via, verso le frontiere dell'impossibile che piegheranno il nuovo cammino, quanto più espanso, tanto più prossimo alle origini, tanto più prossimo a raccogliersi. Quello che importa è la forza inesaurita di una tale circolazione: compressione e decompressione come un respiro. Fuggire l'asfissia è allora mettere in moto il meccanismo della contraddizione, provocare la contraddittorietà implicita all'esistente. « Sois consolé. En mourant, tu rends tout ce qui t'a été prêté, ton amour, tes amis. Jusqu'à ce froid vivant tant de fois recueilli » (XV). « Ce froid vivant »: ecco nel freddo della morte, nel restituire quel freddo vivente, la vita liberarsi del suo freddo, ma la morte catalizzarlo nella sua restituzione suprema: la morte, voglio dire l'impossibile ai limiti, torno torno, del possibile. Si tratta di opporre a cotesto freddo vivente un altro calore, quello che il poeta sa raccogliere persino dove l'ultimo freddo della morte vorrebbe imporre il suo dominio: dove il

vivente svolta, dove l'uomo vive la sua ultima contraddizione, la più insanabile. « Il existe un printemps inoui, éparpillé parmi les saisons et jusque sous les aisselles de la mort. Devenons sa chaleur: nous porterons ses yeux » (*Recherche de la base et du sommet*)². È qui che la parola, in questo *devenir*, si fa gesto, un'azione incalcolabile. La parola sfugge al proprio calcolo, proprio dove essa è più calcolata: dalla voce del poeta; là nasce un'azione, non che può andare pel mondo, ma che è il mondo: gesto, e ultimatività del gesto. Come, la primavera, non: *va* per il mondo, ma: è il mondo. La *dynamis* poetica non consiste nel fatto che muove qualcosa, ma è l'esistere stesso, cioè il moto, dell'esistente: il suo localizzarsi, per l'energia « locale » della parola, più che il suo dislocarsi. Perché la vita si localizza in un'entità sempre più vasta. E dunque, veramente, il dislocarsi della poesia è un « essere un luogo » sempre più vasto, in obbedienza alla legge dell'incontenibilità, all'accensione dell'« éclair ».

Né possiamo dimenticare la lanterna che l'impossibile agita; e che serve alla vita; ma nemmeno possiamo dimenticare che « Quoi que j'esquisse et j'entreprene, ce n'est pas de la mort limitrophe, ou d'une liberté hasardeuse et haussée qui s'y précipite, que je me sens solidaire, mais des moissons et des miroirs de notre monde brûlant » (XXVII). Il poeta sente la propria solidarietà con quanto quella lanterna illumina, fino a divenirne lo specchio ustorio, solidale con quanto va verso l'asfissia e la fiamma, ma vi va per pienezza vitale, per raggiungere il peso, quasi il tocco, della gemma (« *Va vers ton risque* », *Rougeur des matinaux*), vi va per rivoltarsi (« *L'homme fuit l'asphyxie* »³), per acquistarvi le armi della rivolta: « ' Je me révolte, donc je me ramifie '. Ainsi devraient parler les hommes au bûcher qui élève leur rébellion » (XXXIV). La solidarietà del linguaggio poetico è nella direzione di quella coesione, di quella aggregazione che attende il proprio peso formale per intendere il valore, la necessità e insomma la finalità decisiva del proprio sforzo di *revirement*. Perché la contraddizione va vissuta nell'interno stesso del linguaggio: la sua forza di dilatazione si esprime come vitalità tanto maggiore quanto più grande

è stata la sua forza di contrazione. La luce è il fondo stesso della notte, nasce dalla coesione dell'essere che porti, per estremo esplosivo, o meglio per maturazione rallentata nel « poème », alla *pol-verizzazione*, alla seminagione. « La finitude du poème », come ipotesi contraddittoria, sta proprio nella sua infinita possibilità di dilatazione, di crescita, fino a confondersi con quanto non è più il « poème » ma la vita stessa, la cui verità per Char è sempre personale (« La vérité est personnelle »⁴), o comunque personalizzata. Lì la parola, cadendo dalla propria luce, ritorna dentro l'uomo, a ritrovarvi quella « obscurité pré-natale » da cui era partita. Insomma questa poesia si confonde, in arrivo, con la vita, in quanto la sua « finitude » si confonde con la propria infinità. « Pourquoi poème pulvérisé? Parce qu'au terme de son voyage vers le Pays, après l'obscurité pré-natale et la dureté terrestre, la finitude du poème est lumière, apport de l'être à la vie » (*La bibliothèque est en feu*).

Non per nulla « Supprimer l'éloignement tue. Les dieux ne meurent que d'être parmi nous » (XXIX): è proprio nell'allontanarsi che la vita dura, in un senso o nell'altro, compresa quella « dureté terrestre »; volerla fermare, attraverso una forma che non segua il moto stesso della materia ma lo neghi, significa volerne sopprimere la carica vitale: persino il suo ritorno, nella memoria, dall'ipotesi dell'impossibile. Ed ecco dove questo poeta del « large » (e del « maquis » come « large », direi *large du dedans*) attende la vita al largo, dove essa non subisce la costrizione dell'approdo (« L'inclémence lointaine est filante et fixe. Telle, un regard fier la voit » (XXXVIII), o almeno là dove l'approdo è sentito nel suo angolo di incidenza, come

« sommet » e dunque nel suo *revirement* (« L'essaim, l'éclair et l'anathème, trois obliques d'un même sommet »⁵): ecco dove per esempio questo poeta ha amato così a fondo de Staël. E se « Les dieux ne meurent que d'être parmi nous », ma, anche, se Dio ha bisogno dell'uomo, dell'uomo più debole e più sprovveduto e più lontano dal suo regno come da qualsiasi regno, per questo l'uomo è in cammino, in una terra rigata di strani segni, l'uomo che ha lasciato la terra desolata perché ha trovato il *maquis* dove nascondere il suo avanzare cauto, perfino il suo dormire « hors du sommeil ». « Se mettre en chemin sur ses deux pieds, et, jusqu'au soir, le bien traiter ce chemin qui, en dépit de ses relais haineux, nous montre les fétus des souhaits exaucés et la terre croisée des oiseaux » (XLIII). Per questo l'uomo è qui e insieme lontano.

PIERO BIGONGIARI

1) Le citazioni seguite da un numero romano in parentesi si riferiscono a *L'âge cassant*, Paris, Corti, 1965.

2) È la prima delle *Trois respirations* comprese in *Pauvreté et privilège*, a pag. 32 della *Recherche de la base et du sommet*, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1965.

3) Nell'*Argument* (1938) che precede *L'avant-monde*, prima parte di *Seuls demeurent* (1938-1944). Vedilo in *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1948, pag. 13.

4) *Rougeur des matinaux*, ne *Les matinaux*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1964, pag. 77.

5) *Rougeur des matinaux*, ne *Les matinaux*, cit., pag. 84.

LETTERATURA ISPANICA

Una traduzione dell'*Amadigi di Gaula*

Novità di grande rilievo, nella Collana dei « Millenni » di Einaudi è apparsa la versione completa dell'*Amadigi di Gaula* a cura di Antonio

Gasparetti: un bel volume strenna di circa 1.600 pagine, adorno di varie incisioni di squisita eleganza rinascimentale, tratte da edizioni francesi del Cinquecento. La versione è introdotta da uno studio che orienta il lettore sulle diverse e complesse questioni circa le edizioni, l'autore e la cronologia,

non senza alcuni contributi personali; il tomo si conclude con l'albero genealogico di Amadigi e con un ricchissimo e utilissimo indice dei nomi e delle cose notevoli, il quale potrà servire anche agli investigatori delle fonti.

Il Gasparetti non è nuovo in lavori del genere, se da circa 40 anni, con sacrificio del suo ispanismo critico e erudito, va conducendo opera altamente meritoria di divulgazione dei classici spagnoli nel solco della nostra migliore tradizione, dal Franciosini al Giannini, da Pietro Monti al Carlesi; mi piace ricordare la sua prima versione, della *Vita e sogno* di Calderón, e il suo primo articolo, sul Rinaldo di Montalbano in Lope, che era materia cavalleresca! Tale attività si è intensificata in questi ultimi anni in vari volumetti della Biblioteca Universale Rizzoli, tra i quali si segnala la traduzione dei *Sogni* di Quevedo.

Ma il massimo impegno è segnato da questa versione dell'*Amadigi*, data la grande difficoltà di simile e sciogliere in un discorso fluido e unitario un romanzo prolisso, estenuante e stratificato nei secoli. I recenti studi linguistici di Rodríguez Moñino e del Place confermano sostanzialmente le conclusioni cui giunse Menéndez Pelayo 70 anni fa nel suo memorabile capitolo in *Orígenes de la novela*. Verso la metà del Duecento, intorno alle Corti di Alfonso III di Portogallo e di Alfonso X di Castiglia, si dovette formare un testo fluttuante primitivo e fortemente occidentalizzato dei primi due libri, di invenzione fantastica puramente ispanica quale liberissima ed estrosa variazione dei *lays* e dei racconti in prosa del ciclo arturiano di recente importati per via turistica ed erudita. Gli studi del Williams e del Lebesgue, e il confronto con la silloge arturiana del Loomis, hanno confermato i fitti agganci e affinità dell'*Amadigi* con il Tristano, il Lancillotto, la leggenda del Graal, senza nulla togliere alla originalità del romanzo ispanico. La redazione di tali due libri fu fissata nel Trecento, secolo ricco di opere mescolate di leonese e di castigliano. Ai primi del Quattrocento e forse prima, altro compilatore di frontiera leonese rifuse i due libri e aggiunse un terzo.

Il Place ha notato lo spirito fortemente conservatore dei vari compilatori, i quali via via correg-

gevano e innovavano senza troppo alterare le forme e i contenuti degli episodi e personaggi, entrati ormai nel cuore e nella memoria di un vasto pubblico di lettori fedelissimi e profondamente entusiasti del loro eroe di vita ideale e sentimentale. Insomma, un libro tradizionale e aperto, un romanzo a grandi puntate, di generazione in generazione. Non diversamente agli Rodríguez de Montalvo, il cui nome l'editore Einaudi e il curatore Gasparetti non hanno esitato, credo per primi, ad apporre nel titolo di copertina quale effettivo autore dell'opera. Giusta decisione, giacché al Montalvo dobbiamo l'unico testo conservato, elaborato in una sintesi organica e personale, soprattutto unitaria storicamente ed esteticamente nell'intenzione morale ed artistica. Dalle poche notizie di lui stesso e di Alonso Cortés, fu il Montalvo reggitore di Medina del Campo nella Vecchia Castiglia ai tempi di Enrico IV; lieve governo pei suoi sudditi, giacché badava più alla caccia e alle imprese dei cavalieri erranti nonostante la tarda età, che all'economia del suo paese e del suo patrimonio personale. Morì nel 1505, un anno dopo Isabella la Cattolica, e la prima edizione del suo *Amadigi* uscì postuma a Saragozza nel 1508.

La compilazione del romanzo durò molti anni, se vi sono accenni ai tempi disgraziati e anarchici di Enrico IV morto nel 1474, sì che l'*Amadigi* dei primi tre libri giustifica il suo spirito di sogno e di evasione in controluce con quell'età ferrigna e ribelle, sulla quale s'innalza purissimo il modello del fiore della cavalleria nell'onestà dei costumi, nella assoluta fedeltà alla dama e al monarca, nella solidarietà degli affetti e dell'amicizia, nell'ausilio ai deboli e perseguitati. Il senso di speranza e profezia, non diverso da quello del *Labirinto* di Juan de Mena, si accentua gloriosamente nel quarto libro, che è per intero opera del Montalvo nell'aura esultante e trionfale dei Re Cattolici. Ben visibile è l'impegno dell'autore nel voler dare un unico significato umano e universale alla straordinaria e complicatissima vicenda fantastica: l'intenzione didattica nell'abbondanza dei discorsi messaggi e sentenze si fonde con il fervore dell'immaginazione nella soluzione finale dell'intervento

di Urganda la Sconosciuta, come un classico *deus-ex-machina* in fastosa scenografia prebarocca: qui il figlio di Amadigi, Splandiano, invenzione di Montalvo, è armato cavaliere e si disegna la profezia dei suoi gloriosi destini e delle imprese della sua progenie; i matrimoni clandestini, cominciando da quello di Amadigi e Oriana, sono risanati sacramentalmente. È l'apoteosi di Amadigi che, quale monarca giustiziere, sembra, su un ingenuo palcoscenico di cartapesta, controfigura di Isabella la Cattolica, la quale poi era con le sue dame lettrice appassionata di tal genere romanzesco.

In effetti, il segreto dell'*animus* del compilatore sta nel *Prologo*. Il Montalvo, sull'autorità di Salustio, dice chiaramente che l'epica e l'oratoria esaltanti le grandi imprese è una pura invenzione degli scrittori « su un certo fondamento di verità », piuttosto scarso e misero circa quel che « realmente avvenne ». Ben più « solido e veritiero » il « fondamento » della cattolica impresa della conquista di Granada e del re don Fernando, sì che possiamo immaginarci la carica fantastica cui avrebbero potuto pervenire storici e oratori nella narrazione di fatti sì strepitosi. L'assoluta preminenza del valore e dei meriti della fantasia sulla realtà si riconferma nel confronto tra il procedimento di Tito Livio, che bada alla sola « prodezza del cuore », e le storie di Troia o di Goffredo di Buglione, ben più spaventose e stupefacenti; quindi, « colpi di spada e fendenti... attribuiamoli piuttosto agli scrittori... che non alla realtà degli avvenimenti ». Ed ecco che il povero Montalvo (che segue l'esempio degli scrittori « di più bassa lega », edificanti la loro opera su quasi nessun fondamento di verità) sente la grave responsabilità della sua scrittura e la necessità di giustificarsi delle sue « frottole ». La soluzione, naturalmente, è moralistica, essendo « i... cinque libri... pieni di tanti buoni esempi e ammaestramenti che a buon diritto potranno essere paragonati a quelle leggere e fragili saliere di sughero che si circondano e si guarniscono con nastri d'oro e d'argento », che è squisita immagine della propria arte futile e inconsistente, eppure significativa dell'uomo. Questi i termini in Montalvo tra materia

fantastica precostituita (dalla tradizione e da lui stesso nei primi entusiasmi creativi e ricreativi) e approfondita variazione storicistica e moralistica nell'età matura al livello dei tempi eroici dei Re Cattolici. Comunque, il suggello della personalità dell'autore è indiscusso.

In tal guisa, l'*Amadigi* di Montalvo, senza violenza su una stratificazione secolare, conserva e umanizza l'ideale cavalleresco e cortese nell'età degli ultimi canzonieri, della novella sentimentale e della *Questione d'Amore*, già risentendo dell'imitazione degli antichi storici e moralisti e, come ha notato Menéndez Pelayo, dello spirito filantropico rinascimentale.

In questa stessa storicizzazione sta la unicità del libro e la crisi immediata nel genere e nella maniera, cominciando dal libro quinto, dedicato dallo stesso Montalvo a Splandiano, cui seguirono altri sette libri. Dell'originale si contano più di trenta edizioni, segno di enorme successo, fino all'ottavo decennio del Cinquecento. Si estinse di colpo ogni interesse per il sopravvenire di altri gusti e spassi nella commedia e nelle feste di corte, come giustamente annota il Gasparetti; l'astro di Amadigi brillò a scoppio ritardato ma di luce fulgidissima nella serissima parodia di Don Chisciotte.

Non meno rapido e sorprendente fu l'esito del romanzo in Europa. In Italia fino al terzo decennio del Seicento per decine e decine di edizioni e traduzioni: influì sull'Ariosto, fu altamente elogiato da Torquato Tasso, messo in versi da Bernardo, ampliato di un libro in varie parti e supplementi da Mambriano Roseo di Fabriano, cui attinsero i francesi dopo avere esaurito i 12 libri spagnoli (la prima versione fu ordinata da Francesco I, prigioniero a Madrid nel 1526-7). La serie francese penetrò più tardi in Germania, Olanda e Inghilterra. Rinacque l'interesse durante il romanticismo archeologico e folcloristico, che gettò le premesse per una lunga indagine bibliografica-erudita che dura tuttora.

Questo in sintesi il libro, diciamo, prodigioso nelle sue vicende e nella sua fortuna, che il Gasparetti ha cercato di fondere in un dettato ossequioso della lettera testuale e dignitoso di semplice e asciutta eleganza. Né si poteva fare diversamente

nello stato demistificato e democratico di coine in cui vive o non vive oggi la lingua italiana nello stesso contrasto con insorgenze dialettali e gergali; ci basta certa aura di contrappunto classico-romantico in giusti limiti di ipotassi e lessico dotto in cui è immersa la sterminata avventura del Donzello del Mare. Trascorsi o immaturi i tempi per rendere la frondosità gotico-plateresca, la mescolanza arcaico-manierista, l'impasto popolare-umanistico dell'immortale romanzo di Montalvo.

Infine, il Gasparetti avverte di aver condotto la versione sull'edizione Gayangos, che riproduce la veneziana del 1533. Sarebbe stato bene, invece, attenersi sempre e strettamente alla *princeps* del 1508, sulla quale si va esemplando l'edizione citata di Edwin B. Place (C. S. I. C., Madrid; in questi giorni è uscito il Tomo III, dedicato al Libro III).

Il romanzo di Ernesto Sábato

L'edizione italiana del romanzo di Ernesto Sábato, *Sopra eroi e tombe*, nella traduzione di Fausta Leoni presso Feltrinelli giova a riequilibrare il nostro mercato dei valori letterari argentini, polarizzato in questi ultimi anni nella formula del *racconto fantastico* grazie al lancio del poeta-saggista José Luis Borges nelle versioni di Tentori.

Si dà il caso che un personaggio, pur marginale, del romanzo di Sábato sia proprio Borges, ma immesso nella cerchia di « Alessandra », di cui è « amico » (pag. 133); vedremo che Alessandra è simbolo della patria ambigua, del travaglio di sostituzione e redenzione... Cinque pagine sono dedicate all'autore dell'*Aleph*, per bocca di Bruno (lo scrittore) e di Rinaldini. È un lacerto sanguinante di storia letteraria e, in particolare, di stima della « letteratura fantastica » traditrice ed evasiva. Giudizio severo, qua e là molto duro (« Giuda finisce sempre con l'impiccarsi... ») sul caposcuola che appare arrogante elusivo sofisticato, con qualche concessione e tremore di remota simpatia nella antica parte *criolla* delle poesie: « Ma non tutto è bizantino in lui, non creda. C'è qualcosa di molto argentino nelle sue cose migliori: una certa nostal-

gia, una certa tristezza metafisica... », « lo commovevano quelle poesie che ricordavano l'infanzia, la Buenos Aires di altri tempi, i vecchi cortili, il passare del tempo ». In tal guisa il giudizio è drammatizzato *come sentimento letterario dentro il romanzo*, e così dev'essere per risultare significativo d'una lotta intestina di persone e correnti letterarie argentine verso l'autenticità poetica.

Del fenomeno Borges ci siamo occupati anche noi in questa rubrica e non ci ripeteremo sulle stregoniche e civilissime doti immaginative e stilistiche di questo mirabile sofista del nostro tempo, nel miglior senso di acutissimo indagatore e modellatore delle residuali aporie speculative e sentimentali dell'Occidente. Ci preme ora ricordare la linea del racconto fantastico argentino. Essa discende dal naturalista Holmberg, dall'uruguayo Horacio Quiroga, da Chiappori e Bunge, da *Le forze strane* di Lugones; quindi eccelle e si fissa nel circolo poetico di Silvina Ocampo e di Borges, che hanno loro discepolo e collaboratore Bioy Casares; senza dimenticare l'*Oltremondo* di José Bianco, i racconti di Leumann e di Pérez Zelaschi.

Il genere s'è ancora rinfocolato nel più giovane Julio Cortázar, traduttore di Poe e professore a Parigi, seconda patria anche di Borges. Di Cortázar sono usciti presso Einaudi tutti i racconti, nella traduzione della Rossini e di Cesco Vian, sotto il titolo della prima raccolta, *Bestiario*. La filiazione da Borges è evidente in Cortázar, il quale perviene, con straordinario ingegno e invenzione, alla maniera dell'intellettualismo magico e metafisico, con personale tentativo di reviviscenza del paesaggio e del costume bonaerensi, obliati e, dicono gli avversari, traditi da Borges. Il nostro non è propriamente un giudizio limitativo, ma un'inquietudine critica su tale categoria narrativa del tutto livellata alla media europea, ormai immotivata e giunta all'asfissia. Cortázar, peraltro, si è accennato, è molto ingegnoso e dilettevole; tra noi ha destato varia curiosità; ne ha parlato Elena Croce; ne è entusiasta il nostro Pòlito, geniale esploratore del regno infraumano nel suo *Microcosmo* di Vallecchi.

E così si è alquanto oscurata la fortuna del romanzo argentino, la cui linea è ben diversa e quasi

contraria, fino al libro citato di Ernesto Sábato, tre anni più anziano di Cortázar, di remota origine calabrese, biograficamente molto accidentato: comunista, dottore in fisica, collaboratore di Irene Curie, surrealista, impiegato all'Unesco, esordiente a 37 anni con *Il tunnel*, tradotto presso Gallimard per segnalazione di Camus, laddove la fortuna di Borges e amici è dovuta al neoclassicista Caillois; *Il tunnel* è incorporato nel nuovo romanzo, e quindi Sábato è autore *unius libri*!

La tradizione romanzesca, che l'autore di *Sopra eroi e tombe* ha fuso e sintetizzato nell'essenziale del suo messaggio patrio ed umano, è quanto mai mescolata, concorrendo in varia misura elementi realistici e ambientali-sociali, storicistici e mistico-rivoluzionari. Il genere comincia con la protesta comune contro la tirannia di Rosas, che è l'ossessione del totale non-essere argentino, ritornante e definitiva nel romanzo di Sábato. Rammentiamo alcuni nomi di fondatori: Echeverría del *Mattatoio* e Mármol di *Amelia*; il naturalismo europeo affluito nella Generazione dell'80 con Cambaceres e Podestá; la nuova protesta e denuncia al tempo della «febbre del progresso» della prima borghesia capitalistica bonaerense: *La borsa* di Martel e *Quiloto* di Ocantos, il proletariato portegno descritto da Sicardi e la picaresca di Payró; la storia di una famiglia argentina in *La casa* di Láinez, il dostoevskismo di Roberto Arlt, oltre ai temi del regionalismo e dell'emigrazione, in particolare di quella italiana, donde Buenos Aires, dice Sábato, «è la più grande città italiana del mondo». E siamo al tema maggiore della metropoli argentina, che è la «testa di Golia» del sociologo Martínez Estrada e la «Babilonia» dello stesso Sábato, drammaticamente descritta in *La città dell'uomo* di Barletta, in *Il grande villaggio* di López, in *È difficile cominciare a vivere* di Verlitsky, nella storia secolare, *Il vento sul fiume*, di Josefina Cruz.

Per questo aspetto centrale e urbano il romanzo di Sábato è più vicino a *Le tenebre* di Castelnuovo e all'ideologismo schiettamente rioplatense e insieme europeizzato di Eduardo Mallea, annoso scrutatore, pur con diverso spirito, dell'essenza della patria presente e futura, autore della *Città*

vicino al fiume immobile. E, in effetti, il personaggio fondamentale e abbracciante del romanzo *Sopra eroi e tombe* è la patria, detta *matria* in un luogo, che è fusione di madre carnale ed essenza metafisica della storia nazionale e del paese naturale.

Il protagonista esterno è il giovane ed umile Martino del Castillo, una specie di Ivan Ivanovič o yankee argentino, occulto e futuro salvatore della patria. Le fitte 350 pagine per labirinti e andirivieni descrivono l'avventura del piccolo eroe alla conquista di Alessandra Vidal Olmos. È Alessandra il personaggio, diciamo, più ambizioso dell'autore, della razza di Nastasja e Grušenka, intreccio complesso e contraddittorio di due sangui familiari, della innocenza e generosità degli Olmos, che nel secolo scorso parteciparono all'epica lotta del generale Lavalle contro il dittatore federalista, e della follia e veleno dei Vidal, residuo anarcoide e antisociale della gloriosa età *criolla*, impersonato nel sadico e ascetico, scassinatore di banche e alchimista Fernando Vidal Olmos. Due famiglie sopravvissute, imbalsamate o eslege, spettrali testimoni di una storia nazionale tradita e fallita. («Eserciti dell'Inca, carovane di prigionieri, colonne di conquistatori spagnoli... che quattrocento anni più tardi avrebbero vissuto segretamente nel sangue di Alessandra», pag. 342).

Fernando, di cui si racconta in un lungo capitolo l'allucinante e visionaria avventura alla ricerca della setta dei ciechi dominatrice del mondo, è il vero padre di Alessandra, frutto stupendo di un quasi-incesto, un corpo-anima epilettico e intimamente lacerato, soprattutto cosciente dell'immondo miscuglio faraonico della propria natura, con radi sussulti di speranza e abbandono in Martino, il semplice di cuore ch'ella ha scelto per tentare di salvarsi. A Martino «sembrava che fosse lei la patria... infanzia e madre... casa e tenerezza... territorio oscuro e tumultuoso», donde ella gli appare a volta a volta principessa e drago, rosa e fango, bambina e pipistrello, donna celeste e mantenuta dei grandi nemici di Martino, il losco e profittatore Bordenave, il poderoso magnate Signor Molinari.

Abbiamo troppo schematizzato questa figura muliebre, la quale è invece creatura che si pre-

senta e si sviluppa per gradi e spirali di consumatissima arte romanzesca, in tutta la facile e impenetrabile densità del suo strazio psichico e della sua mostruosa simbolicità. Se tale figura, come le innumerevoli di contorno, resta parziale e astratta, gli è perché è subordinata come le altre all'insieme epico e corale del romanzo, al suo fine ultimo di catarsi *dopo e fuori del libro*, la quale si simbolizza nel motivo ricorrente del fuoco purificatore: Alessandra perisce coi suoi nell'incendio della mitica villa degli Olmos. Insomma, non esiste, in questo non manierato discepolo di Dostoevskij, imitazione esterna della conversione e salvezza cristiana o umanistica degli individui, in quanto un'umanità superiore e futura è da fondarsi interamente *ab imis*. Nella ricognizione appassionata e angosciata, talora agghiacciante, degli elementi leggendari e storici, attuali e profetici, sociali e singolari, del corpo vero e reale della nazione, in questa demonica e impietosa resa dei conti di una storia perduta e soprattutto inutilizzabile, ancorché intima e sacra, Ernesto Sábato non lascia una sola fessura a speranze minori, a recuperi casuali e raccoglittici. Anche il momento proustiano dello scrittore, impersonato in Bruno, non è sote-

riologico, giacché Bruno, innamorato della madre di Alessandra, non può salvare Martino, del quale ripete ed amplifica il fato crudele. In questo insieme di catastrofe senza salvezza e di furore di assoluto sta la tragicità del marxismo arcaico e negativo, quasi scitico-argentino, di Ernesto Sábato, marxismo temprato al fuoco della rivolta dei nominati Strindberg e Rimbaud, Artaud e Leautréamont.

Mentre nella memoria la sparuta schiera dei resti di quello che fu l'eroico esercito di Lavalle corre al Nord con la cassetta del cadavere scarnito del generale (pagine sublimi del libro!), Martino, nel presente, abbandona con l'amico camionista la metropoli e corre alle terse e gelide terre del Sud, della favolosa Patagonia; si disintossica lungo il viaggio dell'assurdo e dell'impossibile che hanno schiantato il suo essere miserabile e innocente. Come ha vomitato dopo la Concezione Generale del Mondo espostagli dal possente Signor Molinari, così, alla fine, si scarica (diremo) « verso i cieli alti e lontani, con l'inclinazione dei grandi eliotropi », ricordando il semplice atto fisiologico eternato nei celebri versi di Rimbaud.

ORESTE MACRÍ

LETTERATURA AMERICANA

Due classici dissepolti: Wieland e Clarel

Negli anni dell'ultimo dopoguerra fu Pavese a scrivere che la letteratura americana non offriva più alcun margine alla scoperta: « ... per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica », dichiarava risolutamente nel '47, e a ripensarci sussisteva un fondo di ragione nelle sue parole. Ma nello stesso periodo Pavese si rendeva conto — e basta un rimando alle sue pagine su Matthiessen per accertarsene — che un altro giro d'orizzonte si imponeva necessariamente: l'esplorazione del passato. Esaurita la ventata delle « scoperte » spesso

indiscriminate, valeva la pena di tornare indietro, per investigare temi e filoni di una cultura singolarmente compatta e coerente. Tale, mi sembra, rimaneva e rimane il compito della generazione successiva a quella di Pavese, e in questi ultimi anni non sono mancate le conferme. Proprio in tempi recenti il lettore italiano ha potuto avvicinarsi a qualche grande classico; ora assistiamo addirittura, per così dire, al disseppellimento di due opere che non sono neppure troppo familiari al lettore americano. Nella collana « Tradizione americana », pubblicata da Neri Pozza e diretta da Agostino Lombardo, come decimo volume ci viene proposto *Wieland* di Charles Brockden Brown, il capostipite del romanzo americano; quasi contemporaneamente Elémire Zolla presenta

da Einaudi una scelta del *Clarel* di Herman Melville, ove la traduzione italiana è opportunamente accompagnata dal testo originale a fronte.

Wieland ovvero *la Trasformazione*, che appare con una persuasiva e limpida traduzione di Marisa Bulgheroni e in una traduzione eccellente e misuratissima — un vero modello del genere — di Luciana Bulgheroni, risale al 1798. Non è forse il risultato più articolato e complesso di Brown (qui sta il nostro unico punto di dissenso con la prefatrice) giacché *Arthur Mervyn* sembra per molti versi più avanzato e più disteso, ma si presenta in compenso come un vero e proprio esempio di iniziazione, come una miniera di temi che andarono rafforzandosi ed arricchendosi nelle mani di scrittori meglio dotati. Rileggendolo si ricava quasi l'impressione di trovarsi dinanzi ad uno di quei castelli scozzesi che, come accade in uno scherzoso film di René Clair, vennero trasportati, pezzo per pezzo in America, onde fornire archetipi mancanti, ed entrarono poi quasi per una forza naturale a far parte del paesaggio. Difatti, come osserva la Bulgheroni, « il romanzo americano nasce sotto la costellazione dell'orrore », e *Wieland* costituisce una delle tante variazioni della narrativa « nera », la quale, intrecciandosi con la non meno vivace e popolare tradizione del *romance*, fornì le costanti fondamentali del romanzo americano (si dovrebbe naturalmente menzionare anche l'incidenza del gusto picaresco, ma anche questo elemento finisce per fondersi con gli altri).

In Brown si assiste con straordinaria chiarezza alla fase iniziale del trapianto, e magari della sovrapposizione, si coglie il riverbero che il *medium* americano proietta su quello originario, e, ancor più, alla progressiva revitalizzazione che una diversa e ancora aperta disponibilità sul piano della problematica e del disegno dei caratteri — e più tardi, s'intende, del linguaggio — promuovono rispetto a generi ormai stanchi e risaputi, o persino di ideologie consacrate. (Si pensi alla straordinaria forza attiva che il recupero di premesse rousseauviane promuove nella narrativa di Cooper). Un rilievo del genere vale in particolare per il « gotico » che dal punto di vista strettamente letterario possedeva allora una maggior carica di novità e un

più ampio campo di manovra del *romance*: non a torto William F. Axton ha parlato di avanguardia riferendosi alla narrativa « nera », la quale, del resto, quando Brown scriveva pareva ben lungi dall'esaurirsi. *Melmoth* di Maturin, tanto per riferirsi ad uno degli esempi canonici in materia, venne pubblicato ventidue anni dopo *Wieland*, mentre *The Monk* di Lewis lo precede di soli due anni.

Ma un'altra osservazione occorre quasi istintivamente qui, e cioè il chiaro e in parte consapevole predeterminarsi di una tematica, per cui, lasciando da parte il fin troppo facile e magari elusivo riferimento alla persistenza del « gotico » in Henry James, Brown tende la mano a Poe e a Hawthorne, offrendo loro indicazioni e materiali largamente riutilizzabili. Nello stesso modo, in *Edgar Huntly* si getta un ponte in direzione di Bird o di Cooper, a conferma della persistenza, all'interno della narrativa americana, di una problematica complessa ma unitaria e costantemente ricorrente, per cui Marius Bewley ha osservato che l'ideologia negativa di personaggi come lo Hurry Harry o il Tom Hutter del *Deerslayer* di Cooper risulta in definitiva la stessa di tutta una sezione della società americana sino ad oggi (e, analogamente, quella di Natty Bumppo, o, se si vuole, del melvilliano *Benito Cereno*, con gli angosciosi interrogativi sulla necessità della violenza o della prevaricazione politica e razziale).

Sarebbe forse il caso di aggiungere che *in nuce* anche l'ambiguità di determinati esiti o talune soluzioni compromissorie ed elusive si affacciano in *Wieland*, come in altre opere di Brown; da un lato, infatti, nessun personaggio fondamentale appare caratteriologicamente o comportamentisticamente in pieno rilievo, mentre dall'altro sussiste una definitiva esitazione a spingersi fino alle estreme conseguenze; la stessa che serpeggia al termine di *Huck Finn*. Brown si rifugia o nel finale terapeutico e superficialmente risolutore del *romance* inteso in senso stretto come in *Arthur Mervyn*, o in un autentico smontaggio dell'orrore nelle sue motivazioni irrazionali, in un didattico ritorno all'ordine che getta acqua sul fuoco acceso in precedenza, qui in *Wieland*, a conferma della influenza determinante su di lui di un certo tipo

di narrativa «nera», soprattutto quella che si identifica nel *Caleb Williams* di William Godwin, il suo maestro ideale. La verità è che Brown rifugge da ogni esplorazione escatologica, com'era invece nella tradizione del puritanesimo americano e come ritornerà ad essere in Hawthorne e in Melville; egli si sforza di continuo di scoraggiare il lettore che intendesse per avventura avviarsi in quella direzione. Per questo gli sono precluse le altezze appunto di Hawthorne o di Melville, ma anche i più modesti eppure significativi risultati di Maturin.

Va da sé che Brown fosse inevitabilmente condizionato dai limiti stessi del genere di cui si serviva, soprattutto in termini di linguaggio. Anche nei suoi momenti più tipici, il romanzo «gotico» soffre, infatti, e non solo in America, della rigidità di stilemi ben determinati, i quali riflettono i dettami di una convenzione da accettarsi, se lo scrittore vuol stare alle regole del gioco. Ciò significa che le strutture portanti della narrativa «nera» acquistano una loro meccanica fissità; inoltre, e secondo un interscambio che si spiega abbastanza naturalmente, risultano spesso essere le stesse del *romance* sentimentale. Si pensi al passo di Lewis che il Praz cita in *La carne, la morte e il diavolo* come tipico della tecnica dell'orrore:

«Talvolta io sentivo il gonfio rospo, orrido e pingue dei velenosi vapori della segreta, trarre il suo schifoso corpo lungo il mio seno: talvolta il freddo ramarro guizzante mi risvegliava, lasciando la sua viscosa traccia sul mio volto e impigliandosi nelle ciocche dei miei arruffati capelli. Spesso al mio risveglio mi son trovata le dita inanellate dei lunghi vermi che si generavano nelle mani corrotte del mio bambino...».

Lo si confronti con il Richardson della lettera XI di *Pamela*:

«Ora, come potrete comprendere, tutta la sua malvagità apparve in piena luce. Io mi dibattevo e tremavo, ed ero così paralizzata dal terrore, che non mi ressi più... e mi trovai nelle sue braccia, ormai priva di forza, ed egli mi baciò due o tre volte con spaventevole ardore...».

Come si vede, nel secondo caso le dimensioni

stesse del terrore appaiono sproporzionate rispetto alla portata reale delle circostanze, eppure la narratrice protagonista, ossia l'io narrativo di Richardson, insiste nel creare una atmosfera ossessiva che si affida alla parola assai più che al comportamento. Nel primo caso gli oggetti contribuiscono a giustificare l'orrore; nel secondo l'effetto vien raggiunto soltanto grazie al segno, ma la correlazione esiste. Difatti, anche Lewis gioca assai più sull'aggettivo — e quindi su una qualificazione connotante — che non sulla forza autonoma degli oggetti, con il loro valore denotante: «gonfio», «velenosi», «schifoso», «guizzante», «viscosa», così via. Altrettanto (o in misura ancora maggiore e in termini più espliciti) fa Richardson: l'ardore del bacio non risulterebbe di per sé tanto orribile, e di conseguenza egli deve precondizionarlo e definirlo «spaventevole» («frightful»). Lo stesso tipo di sintassi obbligata si incontra in Brown. Nell'*Avvertenza*, egli spiegherà che «gli avvenimenti narrati sono rari e prodigiosi». La catastrofe che coinvolgerà il padre di Wieland viene da lui stesso presentita come «terribile»; nel tempio che si è costruito per celebrare i suoi riti egli prega con pensieri «colmi di confusione e angoscia». Lo scrittore si preoccupa di convincere il lettore, di offrirgli una rilevante misura di terribilità e di mistero («Tale fu la fine di mio padre: certo nessun trapasso fu più misterioso») proprio perché, al termine del libro, molta parte di quel mistero verrà dissipata per far posto a una spiegazione per così dire scientifica degli avvenimenti. È vero che la strage della moglie e dei figli compiuta da Wieland rimarrà a confermare l'atmosfera preparata e perseguita in altre parti del romanzo, ma su di essa Brown non si sofferma, visto che la utilizza come necessario accessorio, come indispensabile corollario del suo discorso e delle sue tesi: sappiamo in qual modo e in tempi più vicini a noi un episodio non molto dissimile possa assumere una ben diversa configurazione, ad esempio nello Hardy di *Jude the Obscure*.

Eppure, non ci sentiremo certo di negare che l'imitatore Brown sia già in *Wieland* uno scrittore autenticamente americano. Lo è nel tentativo,

anche se ancora cautiissimo, di andare oltre le superstrutture e di servirsi di un genere narrativo in funzione di una più complessa e ambigua visione dell'uomo e della natura. Lo è — anticipando a suo modo Cooper — nella rivendicazione della superiorità morale del *vir americanus* e della sua concezione sociale dei rapporti umani (quando Wieland viene invitato a trasferirsi in Germania per raccogliere una ricca eredità si fa leva sull'argomento che egli recherebbe laggiù una nuova nozione del rapporto padrone-dipendente, e soprattutto liquiderebbe i forti residui feudali ancora presenti in quella parte d'Europa). Ancora tale si conferma nei pregiudizi, specie religiosi, per cui scriverà di un personaggio (pagina 82 della edizione italiana): «Non era facile conciliare la sua improvvisa conversione alla chiesa cattolica con le prove di cultura e di intelligenza da lui date in varie occasioni, cosicché nasceva talvolta il sospetto che simulasse tale fede a scopi politici». E tipico della tradizione narrativa americana sin quasi ai giorni nostri appare il cosciente trasferimento dell'occorrenza anche quotidiana sul piano non dell'indagine psicologica o delle passioni quanto su quello dei grandi problemi del peccato o della morte, al servizio dei quali si fa ricorso al mistero.

Già in Brown una simile disposizione comporta una precisa sottolineatura ideologica o, se si preferisce, persino teologica. Così, da un lato egli tuona contro il nefasto prevalere del danaro concepito come strumento diabolico, e contro il compiaciuto abbandono alla gioia del potere; dall'altro, i suoi personaggi sono percorsi costantemente anche se impercettibilmente da fremiti sensuali che vengono rigidamente repressi. Interrogativi del genere di quelli che citiamo — e che riecheggiano non soltanto la retorica del romanzo del tempo, ma l'oratoria religiosa ed omilistica tanto popolare in America — posseggono un valore centrale in *Wieland*: «...era lodevole appropriarsi di ricchezza e potere anche quando fossero a portata di mano? Non erano queste le due grandi fonti della corruzione? Quale certezza poteva avere che, in seguito a questo mutamento di patria e di condizione, non si

sarebbe trasformato in un tiranno e in un libertino?» (pagg. 44-5). La disponibilità di Brown non ci sembra contestabile. Qui davvero serpeggia un presentimento hawthorniano, il singolare incontro di faustismo e di puritanesimo tipico dell'autore della *Lettera Scarlatta*, accanto al non meno hawthorniano risolvere gli occulti tormenti sessuali in termine di conoscenza. (Negli ultimi anni la critica americana, in ispecie il Crews, è tornata ad insistere su questo che pare assai più che un risvolto). Sempre a Hawthorne — e ancor più esplicitamente — sembra rimandare il tormento e il catastrofico annientarsi del padre di Wieland, il quale rifiuta la tranquilla consolazione dei riti e delle credenze religiose tradizionali e ufficiali per ricercare iniziazioni diverse, tali da consentirgli un balzo metafisico o persino cosmico, ma il cui prezzo comporta l'annientamento. La catastrofe del padre di Wieland si ripercuoterà fatalmente sul figlio: entrambi — e ancora una volta siamo alla prefigurazione di un personaggio hawthorniano — sono pervasi dalla ansia blasfema di raggiungere le ragioni supreme della divinità attraverso un rituale deformato e perverso, secondo quel che avverrà allo Ethan Brand appunto di Hawthorne o, con diversa articolazione e complessità, oltre che ambiguità, al melvillian *capitano Ahab*.

Legato com'è alla dinamica ancora largamente condizionante del satanismo e del diabolismo caratteristico della casistica «nera», e di conseguenza anche agli schemi largamente didattici della sua morale interna, Brown rimane alle soglie della visione tragica della vita e del destino umano che altri scrittori, pochi decenni più tardi, riprenderanno con diversa coerenza: «Tutti devono morire... Presto o tardi dobbiamo scomparire dalla faccia della terra. Quali che siano i vincoli che ci legano alla vita, devono essere spezzati. Lo spettacolo dell'esistenza, dovunque lo si osservi, non offre che sventura» (pag. 65). Spetta peraltro agli individui combattere il male, attenendosi a paradigmi alquanto risaputi. In altri termini, Brown non sa e non vuole spingersi alle estreme conseguenze, e cercare una autentica catarsi. I «se» della conclusione risultano quindi

alquanto indicativi: « Se la signora avesse soffocato sul nascere la sua infelice passione, e allontanato il seduttore dopo aver appreso lo scopo delle sue arti; se Stuart non avesse albergato in cuore un assurdo spirito di vendetta, non avremmo dovuto deplorare questa catastrofe. Se Wieland avesse nutrito un'idea più giusta del dovere morale e degli attributi divini, o se io fossi stata dotata di un normale senso di equanimità e preveggenza, l'ingannatore dalla bifida lingua sarebbe stato frustrato e respinto » (307).

Brown limita dunque il senso di mistero e le dimensioni plurivalenti del male escogitando un meccanismo meschino e abnorme per spiegarne il procedere (l'uso della ventriloquia da parte di Corwin), ed offre una soluzione perché, giunti alle soglie dell'abisso, le vertigini non ci colgano e rendano inevitabile il balzo nel vuoto. *Wieland* è un capitolo importante della narrativa americana, ma un capitolo transitorio, ove il narratore-Dio manovra ancora con ostentazione i suoi personaggi e non li lascia liberi di salvarsi o di distruggersi.

* * *

Se i romanzi del Brown erano sconosciuti da noi e rimangono poco popolari in America, il caso di *Clarel*, e cioè di una delle opere più ambiziose e più affascinanti di Melville, sembra davvero paradossale. Che *Clarel* rimanesse pressoché ignorato quando apparve si può ancora comprendere; sorprende che ancor oggi costituisca una lettura riservata a pochi. Pensiamo al caso di una nostra allieva americana che, dovendo scrivere su *Clarel* una dissertazione, non riuscì a rintracciarne una copia e si rassegnò a lavorarci in biblioteca, giacché neppure chi la guidava nella sua ricerca ne possedeva una. Elémire Zolla ha affrontato un compito di estrema difficoltà quando, dalla selva dei centocinquanta canti e dei diciottomila versi del poema melvilliano, ha dovuto estrarre una dozzina di canti per la piccola scelta einaudiana senza creare fratture troppo stridenti per il lettore. Va detto che nella impresa disperata è riuscito molto brillantemente, mettendo poi a fuoco con straordinaria efficacia la tematica e

le ambivalenze del libro nella breve e densissima prefazione. Il pregio maggiore della presentazione di Zolla sta innanzitutto nella sua straordinaria capacità di guidare il lettore attraverso la *ingens sylva* di *Clarel* con estrema chiarezza ed agio; inoltre, nel non avvicinare l'opera da erudito, ma enucleandone i temi fondamentali ed osservandoli in una prospettiva creativa, aperta sul futuro — non di rado addirittura profetica — che è propria dell'intimo spirito del poema. Naturalmente curatore e autore si incontrano felicemente su un terreno comune, il che fa del libretto un dialogo a distanza straordinariamente stimolante, un testo, si sarebbe tentati di dire, contemporaneo, ciò che accade molto di rado.

Un criterio largamente invalso nella critica americana degli ultimi lustri sembra supporre non l'indagine oggettiva del testo, ma una sorta di processo al testo stesso: una volta localizzate le strutture, non si resiste alla tentazione spesso paternalistica di tentare una serie di verifiche per provare in che misura esse siano coerenti e resistano. Ecco perché si è giunti frettolosamente alla conclusione che poche opere di Melville, con l'eccezione di *Moby Dick* e di *Bartleby*, resistano a queste operazioni di smontaggio: il processo raramente si conclude con una assoluzione. In *Clarel* le obiezioni si appuntano soprattutto al linguaggio e alle soluzioni metriche, dimenticando invece, come ha giustamente osservato Robert Penn Warren, che qui Melville sta tentando una poesia con nuovi rapporti, nuovo respiro e diversa ricchezza di altre prove, anche se in queste — e particolarmente nella raccolta sulla guerra civile, *Battle-Pieces* — si coglievano significativi presentimenti. A sua volta il Sedgwick ha fatto notare che lo strumento formale in *Clarel* corrisponde a un diverso atteggiamento dell'autore nei confronti della struttura narrativa, quando ormai l'io-narratore rinuncia a una più netta rivendicazione di priorità rispetto ad altre opere. Ciò non significa, va precisato, che Melville si ritiri nelle quinte, ma piuttosto che la sua crescente inquietudine, i suoi dubbi comportano una diversa orchestrazione dei personaggi, cui non corrisponde, nonostante lo si sia affermato dopo una lettura

forse approssimativa, una frammentazione e una perdita di unità. Del resto, come dice Zolla, «... la facoltà di veggenza Melville l'aveva acquistata a un prezzo glorioso: rinunciando del tutto a parteggiare, ad agire... Egli lascia che risuonino tutte le voci, e le estreme di preferenza, quelle che negano ogni senso (mondano) alla vita, permette a ogni germe di crescere e di offrire alla mente il suo frutto: nulla reprime. È un eroe gnostico».

Le considerazioni che abbiamo citato riassumono, a nostro avviso, meglio di quanto la critica abbia mai fatto, la portata e il significato di *Clarel*. Se il tormento di Melville riproduce spesso l'angosciosa perplessità e le ambiguità di Hawthorne nei confronti del puritanesimo, ridotto a forma ossificata e vuota ma da questi inevitabilmente accettato in tante delle sue implicazioni fondamentali, e magari ironicamente assunto, incomparabilmente più ampio risulta il suo fronte di azione, la sua capacità di avvicinarsi ad altre esperienze ad altri misteri e di porre nuovi, brulicanti interrogativi; in definitiva, la sua virtù insieme problematica e profetica. La purificazione che Clarel cerca nel suo pellegrinaggio in Terrasanta non giunge come un dato definitivo e immutabile, ma si configura invece nel senso di un impegno a interrogarsi, a soffrire giorno dopo giorno. Per questo *Clarel* non si conclude catastroficamente a somiglianza di *Moby Dick*, di *Bartleby*, più tardi di *Billy Budd* (ove per altro la catastrofe ha un valore rituale e dunque purificante) e neppure come *Pierre*, un'opera per molti versi ricollegabile allo sterminato poema. Stabilito che esiste una necessità alla quale l'uomo non riesce a sottrarsi, contano i termini dell'accettazione.

Il Bezanson, e cioè l'unico studioso che abbia dedicato a *Clarel* un'indagine di vasto respiro, ha il merito di aver mostrato l'importanza dell'influsso dello Spinoza visto da Matthew Arnold nella definizione del concetto di necessità in *Clarel*. Si vorrebbe aggiungere che non di rado la presenza di Arnold in *Clarel* coinvolge persino la versificazione (abbiamo in mente tanto per fare il caso più vistoso, la struttura metrica dell'arnol-

diana *Destiny*). Ma sappiamo bene quanto Melville fosse in grado di assorbire apporti disparati e di servirsene quasi con voracità. *Clarel* rivela una tastiera vastissima da questo punto di vista: i tasselli più vari prendono il loro posto l'uno accanto all'altro con singolare coerenza e naturalezza, armonizzandosi e fondendosi:

... E disse: « *Qui s'aggirano tali ombre
Che si stima vero il cavaliere sognato da Scott
Almeno quanto gli uomini di cui la storia si fa garante.
L'Armida del Tasso con dolce sguardo
Di soave tenerezza presso la marina di Lot
Avvolse su Rinaldo una tal rete
Che l'eroe ogni cosa abbandonò,
Perduto nelle perfidie dell'amore.
Armida si desta al comando della fantasia
Non meno di Rahab, la giovinetta che nascose
In questa Gerico le spie* ».

(II, xvi; p. 47).

Così il riporto non è mai meccanico, ma si inserisce per una sua forza diretta, come questo ingegnoso e diremmo giansenista Silvio Pellico:

*Così Silvio Pellico fuor della cella
Barcollando, dopo anni incarcerati,
Storpio e sbiancato, morti i suoi pari,
« Riconoscente ringrazio l'Imperatore ».*

(I, xxxvii; p. 37).

Melville si rese conto fin dall'inizio che per *Clarel* egli doveva servirsi di una misura espressiva diversa, magari tale da suonare abnorme; non ci si meraviglierà mai abbastanza che una tale cifra regga allo sforzo immane incrinandosi occasionalmente, ma non crollando mai, e invece variando, adattandosi ora alla rappresentazione realistica ora alla variazione riflessiva per giungere — siamo ancora debitori a Warren per la notazione — al livello di *vers de société* del finale. Si pensi alla violenta scansione e alla rugosa, drammatica resa visiva oltre che verbale dell'attacco del trentacinquesimo canto, nella seconda parte:

*Nelle più rare incisioni di Piranesi
Gl'interni sconfinatamente strani,
Dove il sospettoso pensiero
Può spaziare con cupi, continui presentimenti,*

*A che cosa fanno accenno? Scale
 Su scale foscamente salgono
 In successione dalle infossate cupe Bastiglie
 Pozzo sopra pozzo; ordini su ordini
 Di gallerie ombrose, sospese
 Su loggiati, loggiati senza fine:
 Altezza e profondità - il prossimo il remoto;
 Cerchi di ferro ai pilastri in camminamenti
 Coperti, e, infisse in essi, catene
 Di Radamanto; e tutto ciò è meno stregato
 Di certe allusive camere chiuse.*

Qui l'oggetto viene assunto e scosso fino a perdere le sue connotazioni dirette ma non il suo peso, la sua drammatica urgenza, in una composizione che permette il balzo alle dimensioni supreme del tempo, dello spazio, cui si inchina nel suo valore quotidiano ed episodico la storia umana. Le fonti di questo linguaggio finiscono per interessare sino a un certo punto, siano esse la ballata popolare o Ben Jonson; per rifarci a Zolla, si segue qui il corso tragico di un genere alle soglie dell'estinzione, e sembra del tutto conseguente che al disastro dell'eroe corrisponda quello di una forma formante. In Pound e in Crane — rileva ancora Zolla — si assiste quasi ormai ad una operazione blasfema, quando invano si tenta di richiamare in vita una presenza ormai perduta.

Difatti un filo conduttore esiste in *Clarel*, e si esprime esplicitamente in Ungar (pur se Rolfe rimane il personaggio-pilota), quando Melville stesso, come aveva già fatto in altre opere, appare in scena per sanzionare la condanna della ragione eretta a canone, e per pronunciare un'aspra condanna del mito del progresso e della tecnologia:

*« Sappi dunque
 Qualunque cosa in ultimo accada,
 Ci sarà senza dubbio una conferma nuova
 Della caduta di Adamo. Un seguito forse
 Ci sarà, ed ora possiamo vederne i germi:
 Miriadi in ruoli di pigmei,
 Degradati fino all'uguaglianza:
 Nell'ingorgo di ogni tecnica
 Può esserci una civica barbarie:*

*L'uomo senza nobiltà, abbruttito
 Dalla scienza divulgata, reso ateo
 E saccente ».*

(IV, XXI; p. 105).

Nel disprezzo per il « Medioevo della democrazia », per « l'ideologia ottimista della patria », si riflette il nodo tragico proprio della tradizione culturale americana dell'Ottocento: Melville tende la mano a Cooper quando mostra di aborrire una democrazia puramente egualitaria, e naturalmente a Thoreau, del quale sembra condividere l'avversione per la schiavitù dell'uomo, diventato strumento dei propri strumenti, oltre che la critica a una nozione ormai sclerotizzata della religione tradizionale. La negazione che chiude il ventunesimo canto della quarta parte è soltanto apparente: i templi eretti al Dio Termine non precludono la presa di coscienza in una direzione diversa e forse angosciata, ma suggeriscono imperiosamente la decadenza della ragione come idolo e il valore primario della dialettica tra fede e dubbio. Cosicché *Clarel* possiede un suo modo ambiguo di lezione, che si differenzia naturalmente da quello tradizionale del poema epico religioso secondo coordinate tipologiche e definite come accadeva per Milton o, in prosa, per il *Pilgrim's Progress*. Dal caos l'uomo non esce distrutto, salvo che non scelga esso stesso l'autodistruzione; lo attraversa come una fornace. Gli ultimi grandi dottori puritani, fino a Edwards, avevano teorizzato il Grande Risveglio; Melville riutilizza e paradossalmente capovolge un tropo del genere, additando un nuovo itinerario che parte dall'uomo, il quale deve innanzitutto riconoscere il proprio fallimento e la propria vecchiaia prima di accettare una sorta di negativo riscatto. *Clarel*, grazie alle asprezze e magari alle durezza, ma anche alle fiammate di un linguaggio tanto corposo e pregnante in quanto vi si consuma una catastrofe rigeneratrice, introduce la nuova stagione con le sue violenze (« Esultanti novità erompono nascendo / Attraverso la rovina dell'antico / Come trapassando morte guaine... ») e i suoi inquietanti interrogativi.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

L'editoria italiana e la prima guerra mondiale

Ricorrendo il 50° anniversario dell'entrata dell'Italia nella prima guerra mondiale, il 1965 è stato, e non poteva non essere, un anno durante il quale è comparso un numero rilevante di libri, di saggi e di articoli a ricordo dell'avvenimento. Giustizia vuole si dica che, salvo qualche episodio francamente sgradevole, la retorica più vieta ed il falso patriottismo non hanno trovato molta indulgenza. La distanza nel tempo, la sovrapposizione nella memoria e nella riflessione critica di successivi ed ugualmente tragici eventi, un atteggiamento ideale ispirato a valori di civiltà e di umanità, la grave situazione internazionale, hanno notevolmente pesato in tal senso. Questo non vuole certo dire che i giudizi provenienti da diversi settori ideali si siano ravvicinati nella sostanza o che la polemica non abbia avuto toni anche accesi. Al contrario.

Sul piano editoriale l'anno si è aperto con la pubblicazione da parte dell'editore Einaudi di una preziosa operina di sintesi, *l'Italia nella prima guerra mondiale* del nostro più noto storico militare, Piero Pieri. Di tono francamente filo-interventista il libro racconta con proprietà e con semplicità le operazioni militari che in oltre quattro anni e mezzo di alterne vicende portarono l'esercito italiano dalla linea del Piave a Vittorio Veneto. Esso soddisfaceva solo in parte esigenze di informazione ed ampiezza di criteri valutativi che le più giovani generazioni, ma un po' tutto il nuovo pubblico conquistato dalla pagina stampata negli anni del «boom», mostravano per mille segni di desiderare. Non avevano essi inteso in un libro di uno storico indiano che quella che tra noi si definiva comunemente «prima guerra mondiale» era stata chiamata «guerra civile fra europei»? Non avevano essi visto ricostruiti, in un noto film di Monicelli, aspetti più tragici ed umani al tempo stesso, e comunque ben poco conosciuti rispetto a quelli che di solito si erano sentiti illu-

strare a scuola o altrove nelle ricorrenze celebrative? Nel corso del 1965 la editoria italiana sembra aver tenuto conto, da diversi e variabili punti di vista, di questa indiscutibile realtà.

Verso la fine dell'anno, quasi a segnare il momento della riconsiderazione complessiva, è comparsa una antologia edita da Sansoni, frutto di un grosso sforzo di pazienza di Mario Schettini, *La prima guerra mondiale*, primo di due volumi sull'argomento, centrato sugli aspetti italiani del conflitto. Ma il libro più importante ed «originale» da più d'un punto di vista era allora uscito già da qualche mese: intendiamo riferirci a *Isonzo 1917* (editore Einaudi), una puntuale e impietosa ricostruzione di quell'anno tormentato, che ebbe il suo momento più terribile nella rotta di Caporetto, al fronte italiano e nel paese. Ne è autore Mario Silvestri, un professore di impianti nucleari del Politecnico di Milano, che distrasse, come egli stesso ricorda nella prefazione, 5000 delle sue ore lavorative dalla normale attività per scrivere, come troppo modestamente afferma, non un libro di storia ma di rievocazione.

Abbiamo letto insieme queste due opere. Lo Schettini ha raccolto una serie interessantissima e ben tagliata di testimonianze e di ricordi, noti e meno noti, per raccontare «la guerra vissuta e le immediate trasfigurazioni che essa ha portato», dato che, a suo avviso, «le negazioni assolute e preconcepite che ci furono per la guerra, il dissenso ideologico che vi si inserì, non fanno parte dell'evento che "fu il più grande della storia contemporanea" e vide la partecipazione di tutta l'intelligenza europea». Che è rappresentata nelle pagine da lui scelte dai nomi di Bacchelli, Badoglio, Baldini, Baracca, Barrès, Barzini, Berrini, Bissolati, Borsi, Caviglia, Comisso, D'Annunzio, De Lollis, Folgore, Gadda, Gasparotto, Hemingway, Jahier, Kipling, Locchi, Lussu, Marinetti, Monelli, Musil, Mussolini, Ojetti, Omodeo, Orlando, Panzini, Puccini, Rilke, Salsa, Sbarbaro, Serra, Sighele, Slapater, Soffici, Stuparich, Tecchi ed altri ancora. Un fremito esistenziale corre per le pagine dell'an-

tologia: e difficilmente poteva accadere il contrario. L'acuta sensibilità di fronte ad un fatto grandioso come la guerra o ai suoi singoli momenti, di una generazione di intellettuali che si era formata in una temperie culturale durante la quale, per dirla con Eugenio Garin, « la ragione fu sospetta e si giunse alla fine ad intenterle un processo in debita forma », appare in effetti in evidenza tale non dico da sottintendere, ma da mostrare senza residui, l'adesione dello Schettini a quel mondo ed a quella mentalità, nonostante il *pastiche* storico-sociale-economico-letterario anteposto ai testi, con i quali è d'altronde scandito quasi all'unisono. Non sorprende perciò che nelle oltre 700 pagine non si odano le voci di Benedetto Croce o dell'operaio torinese Mario Montagnana, di chi, come il Papa, parlava di « inutile strage » o, come il colonnello Gatti, guardava dall'interno del comando supremo, con sgomento, alla impreparazione di capi più o meno elevati in grado, della severa e rattenuta valutazione da economista di Luigi Einaudi o del canto di nostalgia, di violenta o scherzosa protesta che si levava dalle trincee, dove era già atto di eroismo riuscire a vivere un giorno dopo l'altro. Né si avverte l'ansioso procedere della vita nel paese che nella guerra era stato piombato quasi di sorpresa e contro « la maggior parte della nazione che era per la neutralità », se è vero, come scrive il Silvestri, che « neutralisti erano i tre maggiori schieramenti parlamentari: il centro liberale di ispirazione giolittiana, i cattolici, i socialisti ».

Certo è criterio non sempre corretto valutare raccolte antologiche sulla base di lacune, per definizione inevitabili. Nel caso particolare tuttavia, non si può non osservare che se si ritiene che la prima guerra mondiale « fu il più grande evento della storia contemporanea » allora la scelta di testi limitati soltanto agli aspetti bellici non può non approdare che ad un secco ridimensionamento di tale impegnativa opinione. E che quella scelta, per come si presenta, mostra notevoli squilibri per le ricordate assenze e per altre ancora, facendo così emergere un quadro troppo univoco (con qualche pennellata di altro colore) di avvenimenti che furono ben più complessi ed ambigui in ogni senso.

Ben diversa è la tecnica narrativa ed assai più impegnativa risulta la sostanza del libro del Silvestri che, insomma, si ricorda che la guerra — o i suoi singoli episodi — volle in primo luogo dire, proprio al fronte e per centinaia di migliaia di uomini, paura, esistenza precaria, disagi e malattie, annichilimento fisico ed intellettuale, quando pur la vita era salva. E che essa non fu, o non fu solo, quella sulla quale scrissero letterati e corrispondenti di guerra (si leggano intorno alla attendibilità dei loro « pezzi » le lettere di un eroico combattente, poi caduto sul campo, utilizzate dal Silvestri e non riprese dallo Schettini). Perciò l'opera, per quanto frutto di ricostruzione, appare diretta e rappresentativa quanto e forse più dei ricordi di chi fu presente in prima persona in quei tristi momenti. È questo un giudizio che viene prendendo forma lentamente sotto gli occhi del lettore man mano che le pagine scorrono e gli episodi, del fronte e dell'interno, consentono al Silvestri di restituire un quadro ben più prosaico e dolente, con uno stile dimesso e quasi notarile, senza squilli di tromba letterari o interpolazioni e commenti dettati da velleitarie ambizioni di spiegazione onnicomprensiva, della guerra e di ciò che essa volle dire per gli italiani al fronte e per quelli che vivevano, in condizioni sempre più pesanti, nelle campagne e nelle città: nell'anno peggiore, il 1917, e per il futuro. Si ascoltino queste righe scarne ed i dati indicati dal Silvestri, e molti miti letterari ed illusionismi verbali non potranno non apparirne fortemente dimensionati, al di là di ogni retorica e di ogni antiretorica: « ...la lista dei defunti continuava ad allungarsi, e nel 1931, arrivati a contarne già 709.000, l'addizione non era ancora completa ... Rispetto al 1915, nel 1919 la popolazione era diminuita di un milione e mezzo di unità, cosa che non si ripeté affatto nella seconda guerra mondiale. Il costo della guerra fu immenso e non si è ancora smesso di pagarne le spese. Esse sono valutate, compresi gli oneri indiretti, a circa 62.500 miliardi di lire attuali, pari al reddito di cinque o sei anni nella Italia di allora. È quindi facile comprendere perché l'Italia di Vittorio Veneto fosse in realtà ferita a morte ».

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Mattia Moreni a Bologna

Una mostra come quella di Mattia Moreni, organizzata a Bologna dal direttore della Galleria d'Arte Moderna Francesco Arcangeli, nel proporre il lavoro svolto in vent'anni da un artista italiano della generazione di mezzo, ha fissato un punto fermo, in questo momento confuso, per la meditazione di alcuni fatti che sono stati tra i più vivi della recente situazione italiana: premesse, esperienza e fine dell'informale.

Moreni è un artista pieno di passione, di rapporti col mondo da esprimere, rivolto al Nord, all'oscuro Nord, più che alla luce mediterranea, consapevole di trasmettere, con la sua pittura, «gli ultimi sussulti del romanticismo». Questa sensazione di essere «ultimi» è abbastanza comune agli artisti della sua generazione; l'aveva anche de Staël, per esempio; ed è, in loro, ciò che spinge alla lotta, alla resistenza e li fa così estremi, così gettati sull'opera, decisi a tutto. Si è visto alcuni giorni fa Moreni dire pubblicamente poche parole decise e commoventi, nelle quali era tutto il senso del suo lavoro e la tristezza profonda di questa situazione di limite, aperta sul buio del futuro. Parlava Moreni di un rapporto d'amore con la sua terra, quindi con la realtà della sua vita, e si capiva bene come da questo venisse tutta la furia, la violenza, diciamo pure l'aggressività della sua pittura; da questo e dal suo modo di conoscere le cose, che è ancora l'antico modo dei sentimenti e dell'angoscia di vivere.

È prodigioso vedere nella mostra di Bologna come questi elementi primi della sua persona il pittore li abbia rispettati e ne abbia fatto anzi la sostanza del suo lavoro, attraverso tutte le varie fasi di esso, dal periodo di Frascati fino ad oggi. Per cui il tentativo di Renato Barilli, che ha fatto uscire per l'occasione un volume su Moreni nel quale interpreta il suo percorso come una progressiva approssimazione a un oggettivismo simile di sostanza a quello che imperversa nella generazione più giovane, si risolve in una esercitazione astratta. Se ne è accorto Pietro Bonfiglioli, che

ha così commentato: «Resta da vedere se l'oggetto di Moreni appartenga a una nuova strutturazione della realtà o non sia piuttosto l'esibizione, coraggiosamente conservatrice, di un vecchio vitalismo naturale». Ora, per tornare più direttamente al pittore, a me sembra che proprio l'elemento cui si riferisce Bonfiglioli con le parole «vecchio vitalismo naturale» sia quello che determina la grandezza di Moreni e ne fa uno degli artisti più nuovi e interessanti della sua generazione. Infatti quel «vitalismo naturale» non è per niente vecchio, avrà se mai una radice antica, e solo lavora a estrarre dal mondo moderno, dalla vita che ci circonda, una immagine dell'uomo che trae la sua forza e la sua dignità dall'accumulo di tempo e di storia che vi è sedimentata, e che non è in alcun modo eliminabile. Scrive Arcangeli nel saggio che apre il catalogo: «Moreni lo sa. Non fa programmi e non ha rimedi; sa che l'uomo deve avere coraggio, che deve fare fino in fondo ciò che sta (stava?) nel suo cuore. E questa sarà la vera rivoluzione».

Se mettiamo a confronto un quadro del 1958, cioè del pieno periodo informale, intitolato «Un albero» ed esposto nel 1959 alla mostra di Basilea, con il grande «Melo» del 1964 che campeggia su una parete dell'ultima sala nella mostra bolognese, vedremo che il cambiamento avvenuto nella pittura di Moreni in questi cinque-sei anni non è di sostanza, non incide nel fondo della sua personalità e che la maggior definizione della seconda immagine non ha niente a che fare col nuovo oggettivismo, ma è anzi una risposta a questo, data da un uomo abituato a fare i conti con la propria anima e con la realtà naturale che lo circonda. L'immagine del '58, un amalgama di verde che invade anche il cielo, solo interrotta dalla macchia oscura del tronco, appare, nell'imprecisione diffusa della materia, solo più lirica e compromessa, più complicata da un'ambigua e dolorosa instabilità, questa del '64, nel netto limite dell'orizzonte sul prato, nell'ampia massa del fogliame fitto che veleggia come una nuvola sul

cielo, nella biforcazione precisa del tronco, è più semplice e definitiva, e forse con una sua nuova grandiosa epicità, ma ugualmente misteriosa, ugualmente tutta inventata dalla poesia.

Simile è soprattutto il rapporto vitale con la natura. Simile anche la parte che vi gioca l'intelletto; poiché caratteristica del fare pittorico di Moreni è proprio di mantenere sempre controllata l'immagine col lucido rigore dell'intelligenza, anche quando più dirompente, sfrangiata, occasionale essa potesse apparire. Immediatezza emotiva e meditazione sono due facce della personalità di Moreni; per questo il suo informale non è mai stato affidato, come spesso in altri artisti d'America e d'Europa, alla sola vita esterna della materia o alla violenza automatica del gesto. Ecco infatti che la sua immagine si forma come per crescita dal profondo, per necessario accumulo, ma mantiene nel suo apparire tutta la freschezza dell'emozione.

Violenza e delicatezza sono ancora due modi coesistenti del fare di Moreni: quando tra le smagliature deflagranti e orride di una nuvola maligna traluce la tenerezza di un rosa delicato; o sul taglio di una fetta d'anguria adagiata, misera e grandiosa, tra l'erba di un prato, trapassa la delicatezza velata di grigie efflorescenze. Ci si ricorda della frase di Hofmannstahl: « Solo chi crea le cose più delicate può creare le più forti ».

« Maestri dell'incisione » di Focillon

L'incisione è sempre stata negletta nel nostro paese, considerata un'arte minore, un'attività secondaria, offuscata dal fulgore della pittura, dall'incombenza della scultura, buona forse solo, un tempo, a diffondere le immagini dipinte dai grandi maestri, ora, ad affiancare il lavoro di un artista e a darne una figura ridotta, depauperata della grandezza dei colori e dei volumi. Mentre basterebbero gli esempi di Canaletto e di Morandi, i primi che vengono alla mente, per dimostrare a che culmini estremi di poesia possa giungere una immagine di luce e d'ombra contesta della trama fitta dei segni, delle incisive di una lastra.

È questa una delle ragioni per cui un libro appena pubblicato da una coraggiosa casa editrice di Bologna, l'« Alfa », e dedicato ai « Grandi Maestri dell'incisione », curato e illustrato con sensibilissima competenza da Andrea Emiliani, che vi ha anche premesso un'acuta prefazione, ottimamente tradotta da Giuseppe Guglielmi, si presenta subito come un episodio di vera azione culturale e desta tutto il nostro interesse. L'altra, e principale, sta nella sostanza stessa del libro, nell'essere cioè una delle opere più affascinanti di Henri Focillon.

Sembra che in Italia si stia risvegliando l'interesse per questo storico dell'arte che è anche un grande scrittore; Einaudi ha appena pubblicato l'« Arte d'Occidente » e già la sorprendente attualità di alcuni dei fondamenti del suo metodo esposti nella « Vita delle Forme » sta interessando qualche giovane studioso di estetica, dei più avanzati. Non c'è dubbio infatti che l'importanza data, in questo metodo, allo studio della materia e quindi della tecnica, per una conoscenza veramente approfondita e totale dell'opera d'arte, eserciti una grande suggestione sullo studioso di oggi. Scrive Focillon: « La forma, fintanto che non vive nella materia, è solo una visione dello spirito... Anche l'arte più ascetica, quella che mira a raggiungere con mezzi poveri e puri, le regioni più disinteressate del pensiero e del sentimento, non è soltanto portata dalla materia a cui tenta di sfuggire, ma nutrita di essa. Senza di lei non soltanto l'arte non esisterebbe, ma non sarebbe neppure quale aspira ad essere, e la sua vana rinuncia attesta ancora una volta la grandezza e la potenza della sua servitù ». E riguardo alla tecnica: « Ci è sempre sembrato che, in questi studi tanto difficili, l'osservazione dei fenomeni di ordine tecnico non solo ci garantisse una certa obiettività controllabile, ma ci portasse anche al centro dei problemi ponendoli per noi negli stessi termini e dallo stesso punto di vista dell'artista ». E ancora: « Ogni tecnica è un ambiente la cui influenza eguaglia o supera quella dell'ambiente storico ». In una cultura che ancora risente di forti influenze idealistiche, queste affermazioni possono creare un certo scandalo ed acquistare

una vera forza dirompente. Ma non meno originale e stimolante si rivela l'altro fondamento del metodo critico di Focillon, cioè la sua particolare concezione di come sia strutturato il tempo storico. Su questo fondamento tra l'altro è nato quel libro bellissimo che è « L'Anno Mille », nella cui prefazione appunto possiamo leggere: « Un periodo, anche corto, di tempo storico è costituito da un gran numero di piani o stratificazioni. La storia non è il divenire egheliano. Essa non si può paragonare a un fiume che trasporti alla stessa velocità e nella stessa direzione gli avvenimenti o i detriti degli avvenimenti. È proprio invece la diversità e la disuguaglianza delle correnti che costituiscono in realtà ciò che chiamiamo storia ». Da qui deriva l'affermazione della contemporaneità di fatti estetici di tipo diverso e dell'uguaglianza di fatti estetici temporalmente lontani. Focillon ne deduce anche il concetto di « famiglie spirituali » o « formali », cioè di artisti che posseggono una visione e una sostanza poetica simili, al di sopra del tempo e dello spazio e al di fuori di ogni influenza. Questi concetti esposti teoricamente nella « Vita delle Forme » e praticamente esemplati nei grandi saggi scritti dopo il 1934, sono già tutti contenuti in questo volume dedicato ai « Maestri dell'incisione », uscito per la prima volta nel 1932. (Saggi su Dürer, Elsheimer, Rembrandt, Castiglione, Goya, Piranesi, Daumier, Manet; nel saggio su Rembrandt è delineata anche la personalità del suo maestro, Hercules Seghers, incisore originalissimo, addirittura strabiliante, per la novità della tecnica, dello stile, della visione, e infine, del rapporto paesaggio-oggetti, di sostanza già romantica).

Focillon era figlio di un incisore e quindi fin da ragazzo aveva avuto familiari i fatti tecnici e artigianali della stampa. E proprio dall'osservazione di questi e dallo studio successivo dell'opera dei grandi incisori erano nate le sue teorie sulla materia. Il libro quindi rivela la freschezza delle idee che nascono nella mente dello scrittore e quasi lo stupore di scoprire quale novità di illuminazione esse gettano sulle opere degli artisti studiati. Ma Focillon, al di là del suo lavoro rigoroso sugli elementi della tecnica, della sua concezione razionalistica dell'arte, mantiene una ver-

ginità commovente nel suo incontro sentimentale con l'artista; « Tecnica e sentimento » è il titolo di un suo vecchio libro del 1919. Di fronte all'opera d'arte la sua fantasia si scatena; egli allora entra a far parte di quella, delle famiglie spirituali, che gli stava più a cuore, la famiglia dei visionari; coloro che « interpretano più che non imitano, e trasfigurano più che non interpretano ». È proprio in un capitolo bellissimo dei « Maestri dell'incisione » che egli ne fissa l'estetica. Ma il saggio più memorabile di tutto il libro è quello su Rembrandt: qui unendo indagini minute della tecnica, intuizioni geniali, moti profondi della fantasia, poetiche sensibilità, lo scrittore riesce a penetrare nel mondo umano e artistico di Rembrandt a una profondità cui nessuno era ancora arrivato. Ecco che il suo stile risplende di una luce tutta creata dall'interno; lo spessore della pagina si infittisce di immagini, di evocazioni, di echi, di memorie; gli elementi più vari concorrono a formare questa trama fitta che riempie di segni tutto lo spazio proprio come in un'acquaforte di Rembrandt: suggestioni letterarie o culturali, ricordi, immagini poetiche, mistero degli oggetti, inquietudine delle cose, fulgori della materia, trasposizioni metaforiche, invenzioni di atmosfera. Proviamo a leggere: « Rembrandt riunisce sotto lo stesso raggio, fiamma di un giorno inquietante, annunciatrice di prodigi, i principi di Oriente, i patriarchi, Dio fatto uomo, i poveri delle strade maestre, i nomadi della mendicizia, coloro che stazionano ai quadrivi e sotto le tettoie delle botteghe, Faust allucinato, la bellezza nuda della sposa e della servente, la configurazione della terra e del cielo. Egli è innanzi tutto il grande poeta del volto umano, dietro il quale fa muovere le ombre dei vivi e dei morti, gravitanti attorno a un barlume che è spirito in quanto è luce. Infine egli è l'ultimo dei testimoni d'Israele, e forse il più grande dei suoi profeti; egli ha visto rotolare nella notte il carro di fuoco di Elia, l'immenso sole delle sere apostoliche invadere l'arcata della Porta d'Oro. Alla Bibbia e ai Vangeli egli aggiunge un terzo libro, in cui vengono a mescolarsi le razze nemiche nel regno della luce ».

ROBERTO TASSI

TEATRO

Il gioco delle parti

Il gioco delle parti (1918) può essere definito una lucida requisitoria sulla società italiana, una chiara rappresentazione dei sentimenti, dei caratteri, dell'intellettualismo di quel particolare periodo del dopoguerra, denso di fermenti, di stati d'animo e di emozioni destinati a perdurare oltre quel momento storico. Il teatro di Pirandello esprime sempre la filosofia di un determinato ambiente sociale e, nel gioco astratto dei personaggi, rinviene i tratti salienti di una classe, di una umanità fortemente rappresentativa.

Con il passare degli anni ci si accorge come il teatro di Pirandello sia, in definitiva, una proposta di teatro epico, con le sue esasperazioni, con i tratti fortemente incisi nei caratteri e nella ricerca dei movimenti reiteranti che promuovono, disciolgono e concludono l'azione.

Fortemente storicizzato *Il gioco delle parti* si distende in un periodo preciso della storia italiana; l'ambiente riproposto dall'edizione diretta da Giorgio De Lullo è efficacemente sintetizzato dalle forme di Casorati, dalla presenza, nella stanza di Silia, degli elementi decorativi di quella stagione espressiva, le vetrate a colori scuri, l'enigmatica scultura femminile e, nella casa di Leone, *Le uova sul cassetto*, quadro inteso a rappresentare appunto la pura forma, la logica assoluta racchiusa nella figurazione di un uovo.

Da questa esemplare impostazione, le componenti espressive, che accompagnano criticamente la lettura del testo, danno spazio alla rarefazione dei sentimenti, esprimono attraverso i personaggi le sentenze, i filosofemi, quel senso di incomunicabilità alienante che spinge Silia all'angoscia, Leone alla compiuta impassibilità, Guido alla inconsapevole ricerca di un disordine da contrapporre a un «ordine» razionale. C'è già nella presentazione di Silia la definizione di un personaggio preciso, una donna irretita dal bisogno di essere viva e di essere al tempo stesso studiata,

imbalsamata come la classe e l'etichetta pretendono, in un formalismo che, se trasferito dalle convenzioni ai sentimenti, rivela tutta la sua inutile capacità di resistere. Alla domanda di Guido «Che vita vorresti?» Silia risponde «Non lo so... una qualunque non così... Ah Dio, un alito... almeno un alito di speranza, che mi schiudesse appena appena, nell'avvenire, uno spiraglio. Ti giuro che me ne resterei ferma, qua, a respirare soltanto il refrigerio di questa speranza, senza correre ad affacciarmi alla finestra a vedere che cosa c'è di là per me!». Il suo esaltarsi e umiliarsi, il suo tendersi in una ricerca dell'assoluto e il suo abbattersi, sono la rappresentazione in movimento di una ipocrisia, di una maschera per nascondere agli altri e a se stessa, la vera identità. Forse è vera quando si abbandona, esausta tra le braccia dell'amante; o quando tiene testa a quel gruppo di giovanotti capitati nella sua casa, per sbaglio. Ma è vera soprattutto quando architetta, più con sguardi, allusioni, gesti accennati alla possibilità di liberarsi del marito, crudele per la libertà che le dà, crudele per la sua intollerabile saggezza: «Io rimango per ore e ore schiacciata dal pensiero che un uomo come quello può esistere, quasi fuori della vita e come un incubo sulla vita degli altri... Guarda e capisce tutto, punto per punto, ogni mossa, ogni gesto facendoti prevedere con lo sguardo l'atto che or ora farai, così che tu, sapendolo, non provi più nessun gusto a farlo...».

Ma non è vero che Leone sia la saggezza: Pirandello lo fa parlare con i suoi filosofemi, gli fa esaltare «il gioco dell'intelletto che ti chiarifica tutto il torbido dei sentimenti, che ti fissa in linee placide e precise tutto ciò che ti si muove dentro tumultuosamente»; ma non è solo questo. Leone si è costruito su misura il cinismo, la ragione perfetta, le linee di un gioco geometrico: ma nella sua solitudine si gonfia di rimpianto al pensiero della donna che non ha saputo tenere, che non ha saputo arrestare nel tempo. Solo

Leone sa vedere, oltre le apparenze, Silia: « Forse tu non sai tutta la ricchezza che è in lei... certe cose che ha, che non parrebbero sue, non perché non siano, ma perché tu non vi badi, perché tu la vedi sempre e solamente a quel modo che per te è il vero suo. Ti pare impossibile, per esempio, che possa canticchiare qualche mattina... così... svagata. Eppure canticchia; sai? Con una cara vocina trillante, quasi di bimba. Un'altra... Una bimba che viene un minuto e canta, quando lei è assente da sé ». Leone è un personaggio complesso, guarda le cose con gli occhi della verità ma accetta anche lui di giocare la sua commedia, la sua parte.

Pirandello intreccia i casi con incredibile chiarezza. Il triangolo borghese trova rassegnato il marito. Sta al gioco in un apparente distacco. Ma tutto in lui recita. Recita quando si traveste da cuoco e con il cameriere prepara la sua maionese, recita lo sdegno quando la moglie vorrà fargli credere di essere stata offesa nel profondo dall'intrusione di quei quattro ragazzi, in una sera di festa. L'onore è stato offeso? Farà la sua parte di marito. Sfiderà in duello il marchese offensore ma la mattina all'alba sarà l'altro, l'amante, a fare la sua parte e morire. Il gioco delle parti è tutto qui. Ma l'amarezza resta. Giorgio De Lullo — nel finale — ne ha spento un po' i toni, ha fatto di Leone solo un calcolatore freddo, preso anche lui dalle linee architettoniche del pavimento a scacchiera, dall'esigenza anche figurativa di disegnare il gioco razionale dei sentimenti. E non ha messo in luce fino in fondo l'amarezza crudele del gioco, la fatica che quel sentimento nuovo, gli costa.

Un appunto alla regia, che, forse, per ricercare un effetto di pubblico ha perso, sul finale, di rigore. Ma che per il resto dello spettacolo resta esemplare, di una modernità asciutta, di una essenzialità encomiabile, di un valore espressivo raro. Romolo Valli è stato un Leone preciso, affabile, pieno di sfumature, di gesti sobri. Rossella Falk è stata Silia: precisa, scattante, languida e dura come una lama, elegante nei gesti, nel tratto espressivo, nella recitazione.

Il mercante di Venezia

Il mercante di Venezia di Shakespeare è una riproposta critica che il teatro italiano doveva fare: l'ultima grande interpretazione fattane da Benassi risale all'anteguerra e risente, nell'impostazione della figura dell'ebreo Shylock, di uno schematismo troppo abusato. La falsità, l'ipocrisia e soprattutto la mancanza di dignità erano i tratti costanti con i quali veniva rappresentato questo usuraio, visto in toni dimessi, strascicante e infido: in contrasto con il protagonista Antonio, mercante generoso e magnanimo.

È stata la interpretazione critica più moderna — anche se di chiaro rigore classicista — di Ralph Richardson a mostrare al nostro pubblico (lo scorso anno, in una breve tournée) l'altra faccia di questa commedia, il risvolto, amaro, doloroso, di un personaggio isolato, che si trova ad esistere (meglio a resistere) in una società composita come quella veneziana del '300, utile a sé e agli altri per la sua attività finanziaria, e disprezzato, odiato, malvisto per il tasso di sconto (usura) impiegato. La società mercantile, del resto, richiedeva continuamente l'impiego del denaro e i frequenti naufragi o la stessa malsicurezza nelle navigazioni (pirati ecc.) rendevano necessarie le cautele nei prestiti.

A questa più attendibile e realistica impostazione di Richardson si è rifatto, indubbiamente, Paolo Stoppa nella sua interpretazione di Shylock, al quale ha restituito una amara dignità, colmando il vuoto di umanità di questo personaggio che sopravanza di gran lunga quello del protagonista, Antonio ricco mercante, spirito malinconico e tenero amico, generoso e rassegnato alla sua solitudine.

Ettore Giannini — che da oltre tre lustri mancava dalle scene — ha diretto l'edizione allestita per il Teatro Stabile di Roma. Ma ha deluso quanti ricordavano altre sue prove (*Il volto*, a non parlar d'altro) per non aver saputo resistere alla tentazione di un puro gioco formale, approssimativo e goffo nella linea espressiva e nel tratto figurativo prescelti. Per Giannini *Il mercante di Venezia* non ha un taglio particolare e la sua pro-

posta è una povera cosa che non ne giustifica la scelta. Ambientata in un gusto da presepio napoletano, con coretti e madrigali che — se giustificati come scelta di musiche nel salotto di Porzia — restano invadenti e non amalgamati nel testo, l'opera di Shakespeare si spegne; la regia di Giannini non ha saputo nemmeno tenere in mano la commedia-tragedia, e definirne i personaggi, lasciati a se stessi in un *a solo* continuo. Così Porzia è apparsa monocorde cantilenante nella recitazione di Rina Morelli, mentre doveva essere — a fronte di Bassanio, di Shylock, e del Doge — il disegno intrepido di una donna volitiva, forse il preannuncio di un matriarcato, in quella società di uomini sostanzialmente deboli, di amicizie particolari, di tenere malinconie. Antonio ha trovato la giusta misura, nella recitazione di Tino Carraro, ma non l'approfondimento necessario a definire i contorni e i rapporti.

La trama è nota. Per il suo amico Bassanio, Antonio richiede un prestito a Shylock, l'usuraio. Ma gli ripugna avere contatti con l'ebreo e lo fa di malagrazia, offendendolo. Si sente di razza superiore: anche nel bisogno (sia pure indiretto e per soddisfare il capriccio di un amico) chiede arrogante; e Shylock, per sfida, concede il prestito, senza altra garanzia che una libbra di carne di Antonio. L'amico Bassanio spera, con il prestito ottenuto, di fare una buona figura presso la ricca Porzia, una giovane dama che con il gioco dei tre scrigni (mutuata da una novella di Giovanni Fiorentino) tiene lontani da sé gli innamorati importuni. Il suo cuore è di Bassanio e questi, infatti, riesce vincitore e la sposa. Nel frattempo la bella figlia di Shylock, Jessica, fugge con parte dei tesori del padre assieme al giovane Lorenzo. Il dolore di Shylock è deriso, confuso con la rabbia per il furto dell'oro. Intanto giunge notizia che le navi di Antonio hanno fatto naufragio e che il ricco mercante non ha modo di far fronte al suo debito. Shylock ha l'arma per vendicarsi di tutte le offese subite; far valere il suo buon diritto, pretendere — come del resto si usava — la libbra di carne. Per Antonio questa sfida significa la morte. Negli ozi della villa di Porzia, un messaggio raggiunge Bassanio. Bisogna far qualcosa

per salvare l'amico. Porzia dà tutto il denaro che sarà necessario. Ma ormai Shylock non vede che il modo di vendicarsi. Rinuncia al guadagno; è irremovibile dinanzi al Doge: reclama il suo diritto. Antonio è avvilito: tutti i suoi amici e il Doge e la corte partecipano del dolore impotente. Ma sotto le vesti di un avvocato, giovane e simpatico, di nome Baldassarre arriva Porzia, decisa a salvare Antonio, ridare la felicità a Bassanio. Invoca il buon diritto di Shylock, gli concede la libbra di carne: ma nel prenderla — lo avverte — non deve essere versata una sola goccia di sangue. Altrimenti sarà Shylock ad essere condannato, i suoi beni confiscati; per avere come straniero attentato alla vita di un veneziano è passibile della pena di morte. La tragedia si risolve: Antonio è salvo, e Shylock avrà risparmiato la vita se si farà cristiano. A questo punto la commedia degli equivoci si inserisce nella storia drammatica. Il travestimento di Porzia non viene capito neppure da Bassanio, Shakespeare ci gioca su, ama il travestimento, ironizza su tutti i personaggi; poi il gioco si ricompone tra gli abbracci delle coppie che si ritrovano. Antonio resterà in disparte, nella sua malinconica solitudine.

I motivi per uno spettacolo non mancavano: Dubech definisce il *Mercante* «un mélange di riso e di emozioni, di fantasia e di gravità, di grazia e di tragedia»; ma la regia di Giannini non ha saputo cogliere la verità dell'azione, l'amarezza e la gioia, l'eleganza e il fascino, insomma il sapore dei suoi personaggi.

Maria Stuarda

Il rigore raciniano della *Maria Stuarda* di Schiller sembra dominare la tensione drammatica con la quale Luigi Squarzina ha voluto mettere in scena il capolavoro del Teatro tedesco dell'800, la tragedia di questa eroina difficile, regina cattolica pretendente al trono d'Inghilterra.

L'età di Elisabetta, il conflitto con la Chiesa di Roma, l'ipocrisia della Corte con i suoi intrighi, i delitti, le luci e le ombre muovono, con classica simmetria, le azioni e le reazioni, i personaggi e gli antagonisti. Il testo di Schiller è riguardato

con attenzione critica, è ricomposto sulla scena nella sua unità drammatica e nella sua verità di un conflitto aspramente politico, accuratamente umano. Il romanticismo viene anticipato nella constatata impossibilità di risolvere la passione nella vita, di conciliare il potere con la tormentata ricerca di una felicità che si raggiunge e si perde in un continuo altalenare dei sentimenti; «l'inconciliabilità — come scrive Ladislao Mittner — dell'esistenza politica e di quella morale, salvo che al dilemma wallensteiniano *intrigo o virtù* sostituisce il binomio *intrigo e amore*».

Squarzina ha puntato soprattutto sulla rappresentazione del personaggio di Elisabetta scavato a fondo, in tutte le sue contraddizioni, di forza e debolezza. Maria Stuarda è restata in penombra. Nonostante nell'ultimo atto tutto sia richiamato per comporre attorno un sentimento profondo di pietà e di solennità, la sua rassegnazione regale, il suo anelito alla morte, alla riconciliazione con il suo vero essere, la rende sfuocata e, per essere troppo umana, disumana. La figura di Elisabetta più congenita al tempo presente è, invece, più facile a cogliere nella sua contemporaneità, aspra e piena di risvolti.

Contrariamente a quanto si proponeva, Squarzina ha finito con il rendere contemporaneo il dramma di Schiller anche se nelle note di regia scrive: «Per la *Maria Stuarda* non è possibile una "*contemporaneizzazione*" e neppure un inquadramento romantico che viaggierebbe sul filone di quello storicismo teatrale che all'epoca dell'argomento vuole sovrapporsi e sostituire l'epoca dell'autore». Il ritratto di Elisabetta è implacabile: prigioniera cosciente della scelta, alla fine resterà veramente solitaria ad attendere i suoi giorni di gloria senza amore, arida custode della regalità. Missione, misticismo, liberismo sono i sentimenti che dominano nell'animo della sovrana; ma nella realtà, il suo sentimento la porta a confessioni di opposto indirizzo. Pietà e orgoglio, sensualità e invidia gelano il suo pensiero, tessono trame, incoraggiano crimini; ma la sua decisione di scelta, sempre tesa alla ragione di Stato anche nella vittoria la trarrà nella solitudine, nella impossibilità effettiva di risolvere, anche lei, il binomio

«intrigo e amore». La morte della Stuarda non è il culmine della tragedia di Schiller, forse il prologo alla tragedia di Elisabetta. Irrisoluto, anche nell'odio, è sempre timorosa della reazione dei sudditi; scaccerà il Lord Cancelliere, e chiederà invano del conte di Leicester, partito per sempre. Elisabetta è la protagonista che resta a soffrire, Maria la vittima che esce di scena. Il carattere fragile della Stuarda si rompe di continuo in aspre punte di ribellione; il suo triste destino si accende di implacabili accenti, passa dalla pietà alla ribellione, convinta del suo buon diritto di regina spodestata e umiliata. Ma anche di donna decisa a vivere, nella dignità e nell'amore. Maria e Elisabetta sono innamorate dello stesso uomo, il conte di Leicester, e l'una e l'altra credono in lui perché nel perfetto gioco sarà veramente il cortigiano dell'una e dell'altra; a seconda del prevalere. Tutta la corte inglese è dominata da questo dualismo tra l'apparire e l'essere. Ma per gli altri il perno è unico e, nell'accendere inganni, giocano tra di loro una parte leale. Solo il giovane Mortimer — che pure finge nella sua maschera di scudiero fedele di Elisabetta — scopre i suoi sentimenti per la Stuarda e muore. Leicester nasconde il suo gioco a tutti; l'abilità dialettica è tale da ingannare prima di tutti la regina, di giocare continuamente con il suo amore e con il suo intento di apparire l'integra custode della regalità, ma alla morte della Stuarda il sentimento prevale e non tornerà alla *vincitrice*.

A questo punto la tragedia scopre ancora di più i suoi lamenti raciniani, Berenice si presenta come modello, i tratti si infittiscono e si sciolgono nella rappresentazione.

Come in un seguito di sequenze gli avvenimenti si scandiscono e si comprendono meglio; si accetta la presentazione del personaggio della Stuarda, nero in ambiente nero, come l'introduzione alla morte, mentre tutto il resto non è che un rituale di ipocrisia di rancori, di intrighi e ricatti.

Tragica, rigorosa la interpretazione di Lilla Brignone, efficacissima Elisabetta; dolente e altera la moderna lettura della Proclemer, nella parte di Maria Stuarda; ironico, lucido Albertazzi, nella parte del conte di Leicester.

EDUARDO BRUNO

MUSICA

«Novità» nel teatro lirico

La stagione che volge oramai dalle burrasche dell'inverno verso le notti serene dei Festival estivi non ha rivelato novità clamorose, né è possibile prevedere se le manifestazioni autunnali destinate alla musica contemporanea saranno apportatrici di speranze se non addirittura di realizzazioni. È stato come percorrere un itinerario solito, ché oramai nel teatro lirico gli oracoli non hanno da impegnarsi nell'anticipare il futuro: le «stagioni» che in anni lontani vivevano nell'attesa febbrile delle novità, oggi si attaccano disperatamente al repertorio tradizionale, e dalle novità, quando possono, rifuggono: perché il pubblico le evita, perché impegnano troppo danaro, perché, in definitiva, contengono poco di nuovo. Sono le dichiarazioni sussurrate a mezza voce dai direttori dei teatri, i quali, poveretti, pressati dalle necessità dei bilanci, non confortati dall'umore del pubblico guardano agli autori di opere nuove come all'incubo dei loro sonni riparatori. Gli autori obiettano che dai direttori si dovrebbe pretendere fiducia nella musica di oggi, maggiore coscienza educatrice, rinuncia al tentativo di rientrare nel mondo morto dei criteri impresariali. Dicono i maligni che le discussioni al di fuori del teatro si fanno quando nel teatro non c'è spettacolo; certo è che si fa sempre più difficile, per dirla col Manzoni, dividere con un taglio netto la ragione dal torto, le argomentazioni degli uni da quelle degli altri; e qualcuno può essere indotto a considerare il mondo lirico angosciato anch'esso, come quello politico, da una spietata guerra fredda: sorrisi, gentilezze, strette di mano tra autori e direttori, ma sotto sotto un armarsi segreto per il timore che la guerra abbia a scoppiare calda, questa volta, e con conseguenze micidiali. Senza addentrarci nel campo polemico, ma lo faremo altra volta se la guerra dovesse davvero diventare calda, ci sia permesso di guardare alla situazione, non già a quella che porta diritto ai problemi organizzativi, ma a quella che

ci porta a considerare il panorama della produzione. Dio ci scampi dal voler passare per nostalgici di tempi lontani, ma sta di fatto che gli accenni ad un nuovo teatro con musica appaiono tra il 1917 e il 1930 con «Erwartung» di Schönberg, «l'Histoire du Soldat» di Strawinsky, le «Sette canzoni» e «Torneo notturno» di Malipiero seguite poi dal «Retablo di Maese Pedro» di De Falla e molto più tardi da «Intolleranza» di Nono; ci riferiamo per quel che riguarda queste opere alla loro struttura teatrale, al loro impianto assai diverso da quello convenzionale, al nuovo rapporto stabilito tra l'azione e la musica, (ché Wozzeck di Berg è nei confini del teatro solito anche se la musica geniale e personalissima fa di questa opera uno dei più alti capolavori del nostro tempo). In ogni modo sono tutte opere, ad eccezione di «Intolleranza», nate circa quarant'anni or sono e si può dire che a parte il caso di Nono l'esempio di quegli anni non ha avuto seguito: gli stessi autori che sembravano aver aperto nuovi orizzonti al teatro lirico ripiegarono subito dopo, come peccatori pentiti, negli schemi usuali appesantendo una situazione già estremamente grave.

È assurdo fare profezie, ancora più assurdo indicare strade nuove, predisporre orientamenti: oggi lo spettacolo ha esteso enormemente i suoi confini e non staremo a parlare del cinema, della radio, della televisione, del disco, ché i problemi derivanti dalla loro affermazione sono ogni giorno affrontati e discussi: qui verrebbe fatto di invocare un miracolo, lo «spettacolo con musica» articolato in modo da avere l'esistenza assicurata solo se riprodotto nel teatro, intrasferibile cioè nel cinema, nella televisione, nella radio. Ricordiamo di avere assistito in anni lontani, subito dopo la prima guerra, a spettacoli che tentavano di evadere dal palcoscenico per straripare nella sala o finanche nella strada: oggi dovremmo forse riproporci l'itinerario inverso e tentare un contatto immediato con il pubblico, quel contatto che solo un teatro può assicurare. Gli spettacoli all'aperto

per i dieci o ventimila spettatori, rivolti a un pubblico così numeroso da sfuggire a qualsiasi qualificazione, se hanno aperto orizzonti inattesi a molti che non avrebbero mai pensato di diventare spettatori, hanno anche distrutto la possibilità di una confidenza con l'opera, di un rapporto affettivo con l'attore, di un interesse per la vicenda che è base di conoscenza. Ebbene le opere nate intorno al 1917-1930, si rivolgevano a pubblici ristretti, presentavano lo spettacolo musicale nelle sintesi liriche e drammatiche, sgombravano il campo dagli antefatti fumosi ed equivoci, dai passaggi inutili, dai macchinismi dialettici, e furono anche per queste realizzazioni felici, esempi che avrebbero dovuto proiettarsi verso il futuro, indicazioni precise per un teatro profondamente diverso da quello solito. Oggi a tanti anni di distanza, invece, siamo tutti « spettatori in cerca di autore », di un autore che finora ha fatto qualche volta capolino per scomparire immediatamente nel nulla.

A questo punto una domanda può nascere in molti: il nuovo non è forse da cercare nella musica piuttosto che nella struttura scenica dell'opera? E invece a noi sembra di avvertire, proprio nelle poche musiche originali o personali di questi ultimi anni il disagio dell'adattamento agli schemi convenzionali dello spettacolo, allo stesso modo che in certe trovate sceniche apparse anche recentemente in alcune opere, è evidente la impossibilità di affermazione perché prive di una musica adatta.

Questa stasi nella vita del teatro lirico non deve essere, tuttavia, un incitamento alla rinuncia, ma anzi un incitamento ad allargare il posto, tanto ristretto oggi, che viene offerto alle opere contemporanee: occorre cioè che i direttori artistici dei teatri vengano investiti non solo della responsabilità della conservazione del patrimonio lirico, ma soprattutto del suo rinnovamento e del suo

aggiornamento alla sensibilità contemporanea. Si guardino in giro, ascoltino quanto si svolge in altri campi, entrino senza preconcezioni là dove si svolgono alcuni spettacoli oggi in grande voga: chissà che la chiave della risoluzione non sia proprio in certe commedie musicali, in certe riviste, in certi varietà o in certi drammi gialli che godono oggi di tanta fortuna. E qui comprendiamo l'importanza delle opere rivoluzionarie e geniali di Kurt Weill; anche esse un fatto isolato e senza seguito. Il pubblico non vuol sbadigliare, ed oggi sbadiglia anche dove la cosiddetta musica leggera imperversa inesorabile.

Ecco, a questo punto, che i direttori dei teatri si abbandonano stanchi sulle poltrone della delusione. Coraggio, cerchiamo ancora, cerchiamo sempre! Eccoci ad una illuminazione: forse il male esiste perché non c'è nessuno che si dà la pena di cercare; tutti sono in attesa soltanto di quanto offre il mercato, passivi, malcontenti, sfiduciati. Si muovano, osservino, studino, ché la ricerca proprio questo richiede. È faticoso, è vero, eppure l'esempio può venire da molto lontano, da quegli impresari e da quegli editori che dal principio alla fine dell'Ottocento osavano sussurrare ai loro autori qualche consiglio, con timoroso rispetto, ben inteso. Si facciano responsabili: dirigere un teatro lirico non è soltanto scegliere i cantanti, è qualcosa di molto più importante: cerchino di comprendere le esigenze dei musicisti e quelle del pubblico. È difficile, naturalmente, e non è da tutti: mentre quasi tutti, purtroppo, sono convinti che questa difficoltà non esista; soprattutto ne sono convinti coloro cui sembra che tutto possa essere risolto con l'attenersi alla tradizione, dopo aver accettato, senza beneficio d'inventario, l'eredità dei predecessori.

MARIO LABROCA

CINEMA

Demy e Bolognini

Pressappoco negli stessi anni che ci arrivava dall'America il primo Rapporto Kinsley, usciva in Francia, a cura di Françoise Giroux, allora redattrice dell'«*Express*», un volume-inchiesta sul comportamento e le idee dei «teen-agers» e ventenni, maschi e femmine. Vi mancava, per la verità, il referto delle classi popolari e operaie (omissione significativa), mentre vi abbondavano le risposte della media e piccola borghesia. Ma colpiva l'uniformità con cui ragazzi e ragazze esprimevano le proprie inclinazioni e aspirazioni. Tutti dichiaravano, infatti, di considerare la soluzione dei loro problemi in un quadro strettamente personale e familiare: trovare cioè una compagna o un compagno congeniale per mentalità e gusti e fondare al più presto un «foyer». Nessun accenno, nessuna preoccupazione di carattere sociale a largo raggio li interessava e turbava, né spendevano parole sul genere di lavoro che preferivano e sul modo come si proponessero di compierlo. Analogamente, nessuna traccia di quelle che erano state le conseguenze dell'ultima guerra, lotta partigiana, reduci dai campi di concentramento: che, in quegli anni Cinquanta non erano poi fatti esauriti e lontanissimi. Soddisfacenti rapporti sessuali, possibilità di viaggi, sports. E, soprattutto, una casa, un ménage e figli numerosi.

Pensavamo a questa inchiesta assistendo, giorni fa, al film «*Les parapluies de Cherbourg*» di Demy, premiato a Cannes, salvo errore, nel '64: e davvero eravamo lontani le mille miglia da riflessioni così melanconiche, prevenuti come eravamo dai commenti e dalle lodi con cui questa pellicola era stata accolta. Ci era di scorta, invece, il fatto che Demy è il marito della bravissima Agnès Varda, autrice di «*Cléo de cinq à sept*» e di documentari coraggiosi e pungenti. Da cui la nostra attesa.

Purtroppo «*Les parapluies*» non ha nulla di comune con il cinema della Varda, essendo al contrario il ritratto e la elegiaca apoteosi di quel

mondo depresso, sotto specie di placido disinteresse, che i ventenni di dieci anni fa assumevano per proprio, scoprendo l'egoistico benessere del «pot-au-feu», e la sicurezza del conformismo neo-borghese. Costumi provinciali, amoretti di adolescenti subito rassegnati a una ragionevole rinuncia, il rifiuto della protesta e dell'avventura rischiosa, anche se, nel frattempo, si hanno sotto gli occhi crudeltà di ogni maniera, stragi. Il protagonista di «*Les parapluies*» si trova appunto in questa situazione: ha amato una sedicenne, l'ha messa incinta e parte per il servizio militare, in Algeria. Ma l'esperienza di una guerra cruenta e ingiusta non incide su di lui, come è partito ritorna e il suo primo pensiero è correre dalla ragazza per combinare le giuste nozze. Senonché costei, consigliata da una madre ex bella donna e bottegaia, si è lasciata indurre a un vantaggioso matrimonio con un gioielliere ricco e di larghe vedute. Disilluso e di pessimo umore, il giovinotto ha appena il tempo di raccogliere l'ultimo respiro di una vecchia zia (che pare uscita dalle pagine di Madame de Segur) e smaltisce i suoi dispiaceri amorosi con qualche settimana di ozio e di bevute che allarmano le anime timorate, in ispecie una brava ragazzina sua compagna d'infanzia e, si capisce, innamorata di lui. Ma niente paura, egli non diventa un «mauvais garçon», non si ribella alla borghesia delle guerre coloniali e dei paras, corruttrice delle fanciulle dal cuore instabile: bensì rientra anche lui nell'ordine sposando il suo angelo custode che è un pezzo di figliola da non buttar via. I due fondano il sacrosanto «foyer», mettono al mondo un maschietto e quando, com'era prevedibile, gli antichi innamorati s'incontrano, lui padrone di una stazione di rifornimento, lei provvista di fuoriserie e di visone, tutto si svolge secondo le norme del più stretto moralismo e la bella riparte sulla sua Jaguar colle pive nel sacco, mentre dall'angolo spunta l'angelo custode che era andata a far le compere di Natale. Un abbraccio a lei e al pargoletto, e tutti contenti.

Anime sante del romanzo rosa! Soppiantate,

anzi stese al suolo dai fumetti, avevano pur qualcosa di più mordente da dire in fatto di dattilografe in camera ammobiata concupite dal principale: e non si rassegnavano con tanta mansuetudine alle virtù casalinghe. Per non dire dei primi films piccolo-borghesi di Camerini e di De Sica che, almeno, erano più spiritosi.

Ebbene, « *Les parapluies* » ha avuto, come si diceva, il consenso dei più difficili palati cinematografici. Si è parlato di neo intimismo, di felici richiami all'«art nouveau», di poesia. Bisogna convincersi che certi intellettuali raffinati, per fama severissimi, hanno un cuore tenero e innocente se trame così consunte e dolciastre riescono ad incantarli. E poi, essi obbietano dove mettiamo la trovata del dialogo cantabile? Per la verità ce ne cravamo dimenticati: capita talvolta che quel che dispiace e annoia la memoria lo espella, meccanicamente. Ahimè, è vero, Demy ha affibbiato ai suoi personaggi il compito di esprimere i loro elementari pensierini e sentimenti sul filo di un mormorio musicale che dovrebbe rinverdire le glorie del recitativo settecentesco. C'è però da osservare che quel recitativo s'inseriva, testo e musica, in espressioni artistiche di alta qualità, e in trasposizioni fantastiche storicamente giustificate. In altri termini, necessarie. In mancanza di idee più sostanziose Demy ha giocato e speriamo che si sia divertito: non così lo spettatore del suo film. Il gioco, insomma, non valeva la candela e se sfondiamo queste porte aperte è soltanto perché qualcuno si ostina a crederle chiuse.

Per interessanti che sieno — o possano essere — le ideologie e le tecniche dei vari cinema-verità o del cinema problematico Resnais-Antonioni, il film storico avrà sempre la sua non dispregevole funzione popolare e paraculturale: quando poi ci mette le mani un regista avveduto e di talento, esso può raggiungere effetti gradevoli, anche per un pubblico esigente. Inutile ricordare, ancora una volta, l'«unicum» del prestigioso « *Enrico V* »: basta pensare al non troppo lontano « *Tom Jones* », così superbamente pittorico da esser godibile

come una commemorazione dei più smaglianti artisti dixhuitième.

Oggi, nel clima delle ristampe di « *I tre moschettieri* » e di altre meno nobili romanzerie ottocentesche, non sorprende che il cinema abbia recuperato un testo ben altrimenti significativo e pungente come quel « *Mademoiselle de Maupin* » che nel 1835 fece scandalo a Parigi, quando il suo autore, Théophile Gautier, contava appena ventiquattro anni e scriveva con tutto il fuoco del suo temperamento. E non è il caso di sottolineare quanto un romanzo di tal carattere convenga ai gusti di un cineasta dolcemente smaliziato come Mauro Bolognini.

Piacerebbe supporre che il libro, sbocciato in flagrante romanticismo, tumultuoso e squisito, ma anche polemico, sia noto ai lettori italiani di media cultura. Temiamo che l'ipotesi sia gratuita, sebbene la precipitosa traduzione che, proprio in questi giorni, viene esposta nelle edicole, non sia affatto la prima curata dalla nostra editoria. A giustificazione dei meno provveduti, va osservato che esso non è opera di spensierata evasione come un « *Conte di Montecristo* » qualunque, ma presenta ancor oggi, nell'abbondanza intemperante del dettato, qualità saggistiche e liriche di non facile assimilazione. Valga dunque il film a sollecitare i disattenti che, dopo averlo visto, consumeranno il tascabile, favorendo gli interessi di frettolosi editori.

Com'era naturale — e come del resto il produttore avverte — la pellicola non segue il romanzo ma soltanto se ne ispira. Non era infatti pensabile che in un paese e in un tempo come i nostri gli spinosi motivi di « *Mademoiselle de Maupin* » fossero integralmente illustrati. Questa ambigua amazzonia, realmente vissuta sulla fine del secolo XVII, suggeriva a Gautier audaci «excursus» sul terreno della omosessualità e del lesbismo (e va ricordato, all'incirca negli stessi anni, il Balzac di « *La fille aux yeux d'or* »). Ma quel che per Gautier era scintillante e trasparente allusione (il travestimento maschile della damigella) nel film fa centro, scaturendone immagini di grazia giovanile e una serie di «gags» giocosi e persino umoristici che solo qualche volta adombrano situazioni psico-

logicamente scabrose. Così la languida Rosette del romanzo, innamorata di una donna senza saperlo, diviene una autoritaria e un po' ridicola dama spagnola che tenta di violentare il supposto Teodoro; e, a evitare complicazioni, il personaggio D'Albert si sdoppia nell'onesto capitano Alcibiade e nel poeta invano spasimante per la fanciulla-cavaliere. La quale non è affatto avida sperimentatrice di sensazioni come la Maupin di Gautier, non passa dal letto di D'Albert a quello di Rosette, anzi non le parrà vero di rientrare nelle vesti e nelle prerogative del suo sesso per confessare al caro capitano un amore di educanda. E tutto fa presagire che la storia si concluderà con la morale delle favole.

Su questa linea purgata il regista si diverte a ricamare episodi di cappa e spada, da un lato tenendo d'occhio Gautier, dall'altro — si direbbe — lo Shakespeare di « *Come vi piace* », così ricco di suggerimenti mistificatori, di scambio dei sessi,

di travestimenti. I costumi, gli ambienti, gli stupendi paesaggi, il colore sapientemente discreto mostrano che « *Tom Jones* » è molto piaciuto al Bolognini. Ma del tutto inedite sono le invenzioni della parata militare austriaca, con i plotoncini di cartapesta, e il finale della casa di piacere, di un gusto hogarthiano forse un po' troppo carico e beffardo. Eppure, malgrado tanti accorgimenti, omissioni e abili ripieghi, l'ambiguità della protagonista, mirabilmente servita dalla grazia androgina di Catherine Spaak, resiste e trionfa della censura: certi silenzi sigillati di Madeleine-Teodoro sono così eloquenti che non stupirebbe di sentirle esclamare, come nel testo il tortuoso D'Albert: « Non è strano che io, ancora nei mesi più verdi dell'adolescenza e che, non dico l'abuso di tutto, ma neppure l'uso delle cose più semplici mi son concesso, sia giunto a un tal grado di disgusto da non esser stimolato che dal bizzarro e dal difficile ».

ANNA BANTI

© 1966 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via *Arsenale*, 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