

L' APPRODO LETTERARIO

34

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 34 Anno IX, Aprile - Giugno 1966***

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI,
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. 34 (nuova serie) - Anno XII - Aprile-Giugno 1966

ROBERTO LONGHI	<i>Carlo Carrà</i>	pag. 3
ALFONSO GATTO	<i>Ricordo di Carrà</i>	» 13
STANLEY BURNshaw	<i>Poesie</i> (traduzione di Luciano Rebay)	» 18
LUCIANO REBAY	<i>Nota su Stanley Burnshaw</i>	» 28
NICOLA LISI	<i>L'anello e il figlio maggiore e altre favole</i>	» 29
ANTONIO RINALDI	<i>Poesie</i>	» 37
PIERO BIGONGIARI	<i>La lirica laurenziana e il rapporto tra le arti nel Quattrocento</i>	» 46
LEONE PICCIONI	<i>Dubbi sugli anni '60: ricerca narrativa e avanguardie collettive</i>	» 69

LE IDEE CONTEMPORANEE

ALDO ROSSI	<i>Microscopio e telescopio</i>	» 91
LUIGI BALDACC	<i>Antiromanzi e antiletteri</i>	» 94

DOCUMENTI

I poteri dell'intellettuale		
Carlo Bo a colloquio con Jean Paul Sartre	»	97

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 111
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 113
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 119
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 122
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 123
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 125
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 128
ALBERTO MEROLA	<i>Storia e cultura</i>	» 131
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 134
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 136
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 140

Illustrazioni: CARLO CARRÀ - MARINO MARINI

CARLO CARRÀ

di

Roberto Longhi

Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento quasi s'inaugura con quel dipinto calcinoso ed ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s'intitola: *Bonjour, M. Courbet*, è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami: *Buona notte, Signor Fattori*. Non credo, insomma, alla definizione dello « stupido secolo XIX » perché mi par troppo estensiva; ma se si tratta di riservarla alla pittura italiana di quel centennio non mi opporrò che debolmente. Un rapporto sincero su Carrà non può muovere che da coteste premesse; e cioè da quel bilancio fallimentare dell'Ottocento nostrano che la critica professionale, con un sacco di moine e di pretesti tra documentari e nostalgici, imbrogliando a bella posta nell'inventario il dagherrotipo con il quadruccio fatto a mano, ritarda e ritarderà ancora chi sa quanto a presentare. Non è, s'intende, una resa di conti da chiedere ai critici-telamoni di Ettore Tito; ma qualche schiarimento pur si gradirebbe dai vindici delle vignette macchiajole, dai distributori dei calendari lombardi di Cremona & C., dagli estensori delle equazioni Fattori-Cézanne o Fattori-Angelico, Cammarano-Courbet, Cecioni-Degas, e via dicendo fino ai propalatori della iniqua sinonimia Spadini-Renoir.

Non si riesce a parlare a cuor netto di Carrà, senza postulare che con lui si dice non di una semplice correzione di rotta (ch'era smarrita affatto),

ma del primo poderoso riavvìo della pittura italiana; e questa sembrerà una frase grossa appunto perché, correntemente, ci si ostina ad impiegare un metro invece che un doppio decimetro (e ne avanza) per le misure degli adorabili ottocentisti. Quella loro minutezza mentale, quello spiciniò di aneddoti fuciniani, quelle maniere da erboristi innamorati, da garibaldini in congedo illimitato, da allevatori di piantine nane, da guardiani di ciuchini in pelliccia (e non, come Giotto, di pecore tosate), rifrangono, è vero, l'Ottocento ma all'infinito della noia, come dentro una specchiera in frantumi; e questo, si sa, porta male. Porta anche alle rivolte premature, come quella del futurismo, che, almeno nel tono dei manifesti, potrebbe anche sembrare una filza di formidabili scongiuri contro quel po' po' di jettatura.

Ma Carrà nacque, a dir vero, e fu in età di ragione anche prima del futurismo; ad esser precisi, proprio quando l'Ottocento si stirava inquieto nelle spire liberty del decadentismo, ch'era già una forma d'insoddisfazione. Purtroppo, non posso aver memorie del Carrà di quei giorni (e non mi sento d'inventarle come Vollard, che, a furia di retrodatare i suoi entusiasmi per gl'impressionisti, è capace di tapparvi la bocca con un: « Manet me disait un jour »; che è un bello sforzo cronologico); ma mi attento ad immaginare che, a paragone delle pesticiature di un Bazzaro, o all'impressionismo per contabili di un Carcano, sembrasse già un ristoro scoprire una pojana mistica di Segantini appollajata al rezzo tricromatico dello strame dell'Engadina; e che, per nutrire la necessaria disperazione del presente, anche la natura fracida e acquitrinosa di Fontanesi fungesse da stimolante insieme con le notizie degli annegamenti estivi nelle acque del Tanaro e della Bormida; mentre il ronzo delle filande lungo i navigli leonardeschi finiva per dipanarsi in buon accordo con i cascami del Previati, anche per quei comuni sentori di questione sociale, dove il Re Sole finisce in combutta col sole dell'avvenire.

Ma ci vorrebbe altro che approssimazioni, per chiarire come pur si vorrebbe il decennio di Carrà che va dal 1900 al '910. Non spero di scoprire il granajo paterno imbrattato da Carrà fanciullo; ma ricordi precisi del viaggio d'emigrante a Parigi e a Londra nei primi anni del secolo, delle prime meditazioni sulla pittura, degli scontri d'idee e di persone (Carrà

rammenta una certa rissa con l'anarchico Malatesta), degli studi di paese di sapore divisionistico, in raccolte milanesi; tutto ciò sarebbe prezioso, insieme con gli aneddoti degli anni di Brera, dal '4 all'8; e certo meriterà le attenzioni del futuro biografo. Non sappiamo se codeste vicende di desperado si riflettono ancora in qualche modo nei *Funerali dell'anarchico*, che sono dell'11 e di cui ho memoria un po' vaga, come di un « fauve » italiano, arbitrario la sua parte, ma di una materia già infiammata e razzante.

Qui, del resto, Carrà già si tocca con gl'inizi del famigerato « futurismo »; una parola che oggi fa sorridere per il suo timbro utopistico, ma che a quei tempi suonava diversamente e non dispiaceva a noi giovanissimi per l'aura ribellistica che vi soffiava e per il proposito di fare « italiano »; attributo che, al postutto, doveva finir per ripescare dalla finestra quella tradizione che, per programma, s'era cacciata dalla porta. Per questo Carrà fa bene a non dolersi di aver parteggiato in quel movimento dove, si voglia o no, s'incontrarono per qualche anno o per qualche mese, insieme ai più memorabili cretini, parecchi ingegni di prima classe. E per il temperamento di Carrà, che non vedeva l'ora di costruire da capo dopo le demolizioni, non c'è dubbio che quegli anni di tumulto e di eversione dovettero contare fra i più risolutivi anche per maturarlo in quella serrata intransigenza, che oltre che giovare al suo costume ha servito benissimo le buone ragioni dell'arte. E anche la frequentazione di certi uomini, e le amicizie solidamente incamminate, dovettero avvantaggiarlo in più modi. Dopo i primi fracassi, egli incontrava, fra gli altri, Ardengo Soffici, affabile altoparlante, di cui già conosceva i sanissimi scritti nella « Voce » in pro dell'impressionismo francese; e i viaggi fra l'11 e il '14 a Parigi, gl'incontri con Picasso e Apollinaire, con Braque e Derain, e, più ancora, lo studio dal vivo della pittura francese da Courbet a Cézanne, gli spalancavano sempre più il cuore e la mente. Ad ogni ritorno in Italia, gl'impegni di clamorosa fedeltà al « movimento » lo balestravano di nuovo fra i manifesti e i tumulti artistici, che già si coloravano di umore politico per la guerra imminente; ma è permesso di rilevare che in questi giorni v'è il Carrà pratico, che per riaccendersi di sdegno e anche per tecnica di combattimento partecipa agli scempi verbali del gruppo e rinforza di una terza la doppia « r » del suo cognome; e il Carrà interno

che non è fumista per due soldi; tant'è vero che, quasi ad un tempo con *Guerrapittura*, dà alla «Voce» il suo primo scritto, così dolorosamente arcaico, su Giotto. E, del resto, quante più idee, quanti più vivaci ripercorrimenti di valori artistici nei libri di Carrà e di Boccioni in paragone a quelli dei critici e degli storici del tempo; che cantonate, ma che rapace instancabile vastità d'interessi. Chi non ne fu toccato? È strano, per esempio, che fra i tanti episodi di cui si inghirlanda la vita dello Spadini, non si rammenti quello di una sua sosta a non finire davanti ai Carrà ch'erano nella mostra futurista del '13, in via del Tritone. Le lenti gli balenavano inquiete come quelle di Archimede sorpreso dal legionario di Marcello. Poi Spadini venne verso di noi e, con voce accorata ma calma, disse: «Eh, Pasqualina sarebbe così lieta che anch'io mi dessi all'arte». Seguì il tuono rotolante della risata di Carrà, che sentivo allora per la prima volta.

In effetto, era facile riconoscere fin d'allora in Carrà il pittore più dotato del gruppo. Lo stendardo era quello del «dinamismo plastico», rumorosa mistura di ideologia macchinistica marinettiana e di nostalgie michelangiolesche d'impronta tutta boccioniana; e se Carrà salutava l'alzabandiera quotidiano di una impresa che in qualche modo gli pareva differenziarsi utilmente dal «cubismo» appena escogitato a Parigi, è certo che il solo Boccioni vi s'imbarcò con una foga di neofita. O può anche darsi che Carrà credesse sinceramente nella formula; ma non s'accorgeva di metaforizzare chiamando a quel modo nient'altro che il proprio temperamento a nucleo romantico, credulo cioè nella potenza irradiante della prima emozione, nella percussione della folgore ispiratoria capace d'incendiar tutta l'opera; una motivazione, si noti, che riassume periodicamente nel Carrà più tardo, soprattutto nelle illuminazioni improvvise e quasi brute del colore; sebbene poi una ben diversa legatura mentale sia venuta a costringere quei primi impulsi incontrollati, che si veggono invece ancora impiegati allo stato grezzo in pittori ed illustratori come il Sironi, allevati per l'appunto nella fucina romantica del primo Carrà, soprattutto sui violenti e costipati disegni di *Guerrapittura*. Quanto ai dipinti veri e propri, se Carrà si presentava allora, più d'una volta, in aspetti troppo esplosivi, forse per tradurre letteralmente «i rossi, roooossi, roooosssissimi... i verdi, c.s.» dei manifesti, più spesso

la macchina infernale non scoppiava, e il ticchettio del congegno finiva per diventare il metronomo serrato ma inoffensivo della sua potenza concentrata di forme e di toni; per esempio in quei *Ritmi d'oggetti*, in quella *Galleria di Milano*, antro di stalagmiti vibranti, che in confronto alle appassionate storture di Boccioni, ai cartoni dilettevoli di Soffici nel tempo del suo breve «scherzo» futurista, ai ritagli da bimbetto paziente di Severini, sono e resteranno i più begli esemplari del «movimento»; e invecchiano difatti egregiamente, anche appetto dei pezzi più celebri del cugino cubismo; siano poi le macabre caricature del dinamitero Picasso o i musicalissimi scam-poli del tappeziere Braque.

E s'è già detto come, già in pieno tumulto futuristico, Carrà avesse trovato il tempo per rimeditare sugli antichi; che Soffici stendesse nel 1910 gli scritti sugli impressionisti, e Carrà nel '15 quello su Giotto, è già un segno dei tempi mutati; e lo sforzo di avvolgere quell'antico in un nimbo di magia, non dico di stregoneria, è l'anticipazione immediata ai quadri «metafisici» che il pittore pubblica improvvisamente dal '15 in poi, fin circa il '22. Accanto al de Chirico? Oggi le vociferazioni dei primi giorni sanno di stantio, di futile, di scaduto. Il de Chirico, cresciuto in una tradizione per nulla italiana, evocava la pittura antica in una mera scenografia nostalgica, e vi muoveva dentro i mostri preterintenzionali del cubismo, trasponendoli realisticamente e non senza ironia nei manichini degli studi; il Quattrocento diveniva il palcoscenico per l'opera delli pupi metafisici, per i convitati di pietra. E sarà benissimo che queste favole per quanto assurde, queste mitologie per quanto spropositate, e servite per giunta da una generica speditezza tecnica che il de Chirico credeva e crede buona per ogni caso, riportassero, grosso modo, verso le grandi idee della pittura poetica, ristorando così del piccolo, minuto ottocentesco, come della deliquescenza dell'impressionismo o della incomunicabilità del cubismo e del futurismo. Ma Carrà s'era già scelta un'altra strada. Destinato a servire le ragioni proprie della pittura, e assai più convinto che non il de Chirico della portata spirituale insita nelle forme italiane, egli ci presentava in questi anni una serie di acrostici sibillini, che trovano tuttavia in se stessi la forza della soluzione. Si può narrare un quadro di de Chirico; ma in Carrà la favola, meglio che

dalle intitolazioni ambigue, si sprema proprio dagli incastri dei colori fulgidi e torvi, dall'infeltrirsi magico degl'impasti, dai duri incontri degli spazi segmentati entro le camerelle primitive. Aspre esercitazioni sugli « elementari » della pittura, esse ci rapiscono, non più come le ironiche mitografie del de Chirico, ma proprio con l'alternò ingorgarsi e fiottare della passione che il protagonista pittore prova per il miracolo sempre rinnovato del fare, del produrre pittorico. Un romanticismo adesivo all'atto stesso dello stendere o d'infoltire il colore, del misurare gli spazi, del trovar la regola e l'appiombo. (Anche le meditazioni su Paolo Uccello, oscure e sviscerate, sono di questi tempi.) Ma, in confronto al cifrario subito smascherato dei soliti arcaisti da quattro il mazzo, com'è rinverdita la lezione antica, come rinati i ricordi dei canucci o della finta pietra delle allegorie di Giotto. La struttura stessa si fa commozione; e quanto severa. È proprio Carrà a parlare una volta della tragicità inerente allo stile italiano; e, in effetto, la sua *Natura morta* del 1917 (quella con la bottiglia, la squadra, il vaso e il candido ovoide), nella ferma terribilità delle grandi ombre contigue, ha il senso di moralità predestinata d'un pronipote di Masaccio.

E occorreva forse meno di questa decantazione zelante degli elementari figurativi per rincamminare la pittura italiana? O forse, per questo, Carrà dovrà essere condannato a far stare diritte anche le ova di Casorati? Stiamo contenti al quia di quel breve segmento luminoso che pur colora di pietà il profilo di Penelope manichina. Chi altri avrebbe retto all'impresa di filtrare vita e commozione in un trattino così povero, così da nulla?

E si potrebbe seguir passo passo la vicenda di Carrà attraverso i quadri della fase metafisica: impuntature, sondaggi, aridità ostentata, fasto vigilato, come nel torso madido e pluricolore di *Solitudine* ammonito dall'*AB-ba* della lavagnetta mistica; talora anche un apparente riprendersi daccapo. *Le figlie di Lot* che sono agli inizi del gruppo (1915) imprestano più d'un lineamento scenico al *Pino sul mare* che è del '21; ma qui l'intensità d'indicazione spaziale nella casuccia di sbieco, nell'albero moncherino già si propaga patetica in un paese senza più presenze umane visibili né suppellettili esoteriche, anzi ristretto a quattro parole di natura, scandite e radianti come in una illuminazione poetica di Ungaretti. Quel mare di pietra cupa, quel po' di misera

spuma, il costone brullo umanato dalla porta dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra, sono già in nuce la commossa carpenteria mentale del Carrà prossimo a venire, paesista non mai veduto.

Dopo tanto cilizio, insomma, e risparmio di parole e di toni, e per quanto dura di cardini la finestra che dalla camera incantata si schiudeva ora sul paese muto ed amaro, Carrà mostrava di non aver digiunato invano. Nei paesaggi di Camogli del 1923, che stupirono i sussurratori come una prima conversione, c'era invece un Carrà aumentato d'animo e d'apertura d'ali. A questo aveva servito la segregazione nella muda metafisica. Dunque, di nuovo, paesi e marine? Chiamarli come si vuole, purché si ammetta che una qualificazione sottaciuta di tono morale, e costantemente accentata sul grave, sul durevole si accompagna entro di noi a quel titolo anodino non appena si avverta che si parla di marine, di paesi di Carrà.

Che l'intenzione del pittore non fosse di mescolarsi di nuovo al chiacchiericcio impressionista, dove la natura parla da sola e con che volubilità sappiamo, è chiaro anche dal singolare intermezzo del '24, quello, per intendersi, degli esercizi neocezanniani in Val Sesia. Ma che, non appena ritornato all'aperto, Carrà rimeditasse la lettura di questo « solidificatore dell'impressionismo » è troppo facile a interpretarsi come desiderio di riassetare la propria consecuzione storica, dopo l'eccentricità quasi anacronistica delle fasi futurista e metafisica; e ci par più equo vedervi l'esigenza di un ulteriore accrescimento, sul fondo naturale di una passione instancabile, e notoriamente schiva di accomodamenti. Di fronte alle nuove circostanze di natura, quel che l'attrae è ora la carpenteria, la cubatura, l'intavolazione dei motivi inconsueti; e a ciò soccorrono non solo la rilettura citata, ma altrettanto le meditazioni più antiche; tant'è vero che anche le gravi dorsali giottesche s'aggiungono all'esercizio, come in *Casine sul Sesia* o nel *Festival*, dove il ballo pubblico s'imprime nel grembo della montagna, con una dedizione quasi votiva. Né si può dimenticare che ancora in questi anni Carrà rielabora dipinti intrapresi nel pieno della « metafisica » (*Mio figlio*, 1917-27).

Dovrebbe meno sorprendere, perciò, ritrovare nei termini di un solo anno, che è il '26, i segni più acuti della nuova crisi meditativa e insieme le meraviglie della più felice risoluzione. Non so se ho ragione nel ritenere

che un quadro come *L'attesa* dev'esser stato pensato prima del *Cinquale*; ma stordisce egualmente vederli pubblicati nello stesso anno. Nell'*Attesa*, dove anche il titolo suona insolito in Carrà, è l'aspro tentativo d'ingranare le solitudini astratte della metafisica e la nuova cubatura paesistica in un soggetto intinto in quella poetica paesana forse messagli nell'orecchio da certi antichi toscani. E anche il canuccio di nerofumo è sospetto di « doganierismo », ch'è un'altra forma di quel popolaresco ambizioso, per cui Carrà ha nutrito sempre una fondatissima diffidenza. Però come brillano sui monti, di luce ferma e rasa, le case cieche, corpose. Che scrutinio in quei tronchi rigati di chiarore e incassulati sul fondo dei colli, depressi come in un bassorilievo. Ma, anche a immaginare questo quadro senza figure affatto, sarebbe arduo prevedere di lì a poco il famoso *Cinquale*: carico, minaccioso, deflagrante di colore; emozione pura, si direbbe, e d'incontro, senza mediazioni. Sporco, l'ho sentito definire da qualche interessato: e sarà, ma al modo che sono sporchi e imbrattati di emozioni certi frammenti di Tiziano vecchio o del migliore Renoir. E a chi si acconciasse, per comodità terminologica, a pronunciar daccapo: « impressionismo », incomberebbe l'obbligo di soggiungere, con implicita polemica, l'attributo di « metafisico »; ché un simile paese, dove l'emozione più subitanea si converte in visione, e le miccie del colore strisciano furiose sopra le gravi dorsali di una struttura severamente prefissa, non s'incontra alla prima scampagnata.

E questi non sono gli unici apporti sorprendenti del '26, ché anzi, sempre in quest'anno, Carrà dà a se medesimo gli accordi-base per il decennio che porta fino a ieri. Accanto al *Cinquale*, prodigiosa riaccensione di un impressionismo mentale e non fenomenico, e che va assieme con il levitare inquieto del *Cancellino rosso*, ecco *L'albero*, intagliato da un chiaroscuro profondo a dominar la materia sdrucita e patetica del cielo e del vecchio muro; e, sur un piano analogo, le *Tre vele* che s'avanzano selvaggiamente scolpite come in emblematico altorilievo; o ecco, ancora più imbrigliati, *San Giorgio Maggiore* e *Il Canale*, dove il contrasto si calma nella dosatura degli spazi e delle masse ombrose, come già nel grande parente Seurat.

È, insomma, da quest'anno felicissimo che, pur prodigandosi in una varietà quasi indicibile d'incontri e di timbri emotivi, Carrà riesce costante-

mente a quell'accordo di compensazione tra le facoltà folgoranti e sensuose e quelle scrutinanti e selettive, che si concede soltanto ai migliori. In effetto, fra i molti paesi dell'ultimo decennio son pochi quelli che non mostrino di voler durare o per i quali non abbia a prevedersi a scadenza non lontana la classificazione ingrata ma efficacemente popolare di capolavori; ed è soltanto per discrezione che noi non ce ne serviamo ancora.

Che poi ci si affezioni più all'una o all'altra cosa entro questa serie ammi-revole, è in gran parte affar di umori più che di giudizio e torna in riprova della maturata confidenza del grande artista con il mutare delle circostanze e degli aspetti anche più elusivi, così è certo, una volta toccatili, di veder-seli ritornare accanto, alla perfine, domi e contriti. Così, può far lieve, quasi aeriforme nel *Mattino d'Ottobre*; o di cupo intaglio specchiato come in *Case* o in *Lavanderia*; può persino rischiare il sottinteso episodico come in *Viot-tolo di campagna* o nella *Casa colonica*, o toccare il romantico schietto che dalla *Barca solitaria* ai *Pilastrì rossi* si leva fino allo strazio silente, leopar-diano, della *Foce del Cinquale*; ma sempre avvertirete una meditazione sul motivo, una maestà nella violenza, una fonte di perennità nell'attimo pre-scelto da render naturale il trapasso ai dipinti dove l'impulso inizialmente patetico e drammatico è pacificato nelle spaziatore solenni ad avvolgere quel primo clamore quasi di un'alta mestizia: dai già citati *San Giorgio Maggiore* e *Il Canale*, al *Lido* (1927), a *Marina di Carrara* (1930), a *Laguna* (1931), al *Paesaggio* (1932); fino a quei *Nuotatori* (1932) che mi sembran l'unico dipinto italiano da poter oggi ambire seriamente al nome così abusato di « composizione » e da reggere senza sforzo al ricordo de *La Grande Jatte*.

È dunque il nome di Seurat che, dopo quello di Cézanne, riaffiora con più insistenza a proposito del nostro pittore, e mentre lo autentica con l'altezza del parallelo, offre l'appiglio a circoscriverne meglio l'aspetto personale. In effetto, al pari di Cézanne e di Seurat, anche Carrà, attraverso la sua romanzesca vicenda, è un « solidificatore dell'impressionismo », un dominatore del vecchio « motivo », un ricostruttore del linguaggio pittorico che quella tendenza aveva gradualmente ridotto a un brillio d'interiezioni e d'accenti svagati, senza più periodo che formalmente li sopporti. Ma lo

è in piena indipendenza d'animo e di mente e in modi ch'egli stesso s'è ritrovati a furia di sonda, di piccone, e di lanterna.

E mentre Cézanne, con quel suo trepido accostamento di « cocci complementari », attinge una melanconica beatitudine artigiana dove par che si scaldino al sole mediterraneo gli smalti limosini, le vetrate gotiche e gli arazzi del Trecento; mentre Seurat dopo aver calibrato e rettificato volumi e spazi, quasi come un Piero rinato, l'imbotta poi di polvere da sparo versicolore, di cruschello « divisionistico », di grana litografica, e cade, sia pur da grande, in un esanime scientismo; Carrà s'apre una strada diversa e rifiutandosi di riassumere quei precedenti come sufficienza di tecnica sistematica, li riscopre poeticamente come brani, giunture ed accenti da comporre in un canto che ha da trovare il suo tono in una inclinazione dell'animo. A questo modo la tecnica, da vocabolo fisso, ridiventa movenza di linguaggio espressivo, da rinventare ogni volta; donde lo stupore iniziale, cui segue un novissimo e non mai provato appagamento, del ritrovare in un quadro di Carrà una quinta di atavico spazio cubico che si macula di tocchi volanti, una zona pura e smeraldina, ricordo delle due dimensioni, che s'ingolfa ad un tratto del chiaroscuro più rilevante, o s'infeltrisce in un impasto non più decifrabile di gamma furente e compressa. Che Carrà abbia librato questo suo grande modo sul vecchio canovaccio del paesismo ottocentesco è ciò che rettifica storicamente la sua posizione d'abbrivio, ma il suo punto di mira, tanto spesso raggiunto e centrato in pieno, è un trapassare dell'effimero in un « silenzio clamante », patetico, dove la natura non si manifesta più, irresponsabile, con la lancetta dei secondi, ma per la bocca invisibile, grave, pausata del proprio autore. Paesaggio che va oltre il paesaggio; dove l'ordine che regna è composizione di sentimenti primi.

Introduzione al volumetto di 33 tavole dedicato a Carlo Carrà nella collana *Arte Moderna Italiana* n. 11, a cura di Giovanni Scheiwiller - (Serie A - Pittori - n. 9), per le edizioni di Ulrico Hoepli, Milano, 1937.

RICORDO DI CARRÀ

di

Alfonso Gatto

Il giorno che Carrà è morto, a Milano c'era la Fiera, l'aria ventilata di un pomeriggio di sole uscito dalle nuvole. Il piccolo uomo, composto in pace, se ne stava con la propria solitudine e, mai apparso alla soglia fatua dell'evidenza, sembrava ancora costruito, saldato al valore dell'essere ch'era stata la sua vita: un incasso profondo, silenzioso, che il volto, rinvenendo alla serenità, affermava convinto. Sembrava che Carrà avesse staccato da sé con la morte l'ultima opera, restandovi dentro a meditarla, *certo*. Era stato, continuava a essere, la certezza interiore che è del fare, la serietà che si ripete e non è mai abitudine, se l'animo determinato dall'immediatezza si libera nell'eterno. Mi tornavano alle labbra le parole di Kierkegaard e potevano essere la mia preghiera per quel piccolo uomo che non s'era mai diviso da sé e ora più profondamente si apparteneva.

In quell'aria di traffico e di gaia animazione, oltre i cancelli del parco che chiudeva la clinica a pochi passi dalla Fiera, io ricordavo la vita di Carrà. Laboriosa fino all'ultimo, era stata uguale alla vita di tutti, paziente, e mai difesa dalle ansie, mai fuori tempo nel tempo che fu suo. Il protagonista di un secolo della nostra pittura, dietro i passi del garzone di Quargnento, non s'era mai spedito a essere in nome del suo pensiero, aveva anzi contrastato a sé il viaggio della parola libera che per mere vie tecniche giungeva alle stesse metafore del naturalismo. Ostinato, il futurista Carrà era uscito dalla natura

per emularla nei suoi impegni più costruttivi, compenetrandola di durezza per raggiungerla nelle sue strutture e portarne oltre l'immagine e la visione interiore. Dal parere all'essere, l'illusione pittorica si sostanzitava della sua intensità espressiva, astringeva a evidenza dinamica, a una saldezza di costruito unico, le puntuali divisioni e gli accenti del colore. E lo sprezzo protestante, se poteva sussistere, era di una fede ancora più forte dell'opera stessa, ove la « libertà » s'era creata le sue condizioni, i suoi vincoli per esistere.

Il futuro non era stato una postulazione di potere per le avanguardie, un'ansia maldestra di storicizzare gli eventi della tecnica e di rendere ancora più assoluto l'uomo nell'ipotesi della propria ideazione. Era, al contrario, la necessità di cogliere sul vivo una tradizione operante e in essa la ragione e il sentimento del tempo quale misura per il pittore. All'origine del suo lavoro, Carrà riscopriva la traccia della storia e della cultura e in essa provava di quale e quanto impegno fosse da elaborare e da raggiungere la sostanza obiettiva dell'essere e dell'aver parola nell'opera: una parola che è l'atto e la genesi della parola insieme, l'ultimo e il primo convincimento della necessità di dirla.

Per Carrà, la tradizione era affacciata a vivere dai suoi occhi, era come lo struggimento obiettivo del dar valore e attesa e calcolo, non più alle cose da dipingere o al proprio apparire nello sguardo, ma alla pronuncia della parola vivente, destata all'origine dello spazio e del segno, eco che si dà figura e, poi, figura che s'ammonisce a essere, bellezza che non si conviene. L'urto dell'immediatezza (ancora del pittore che insorge dalle sue mani per non convenire nell'abitudine e tuttavia per farsi « serio » sulla propria ripetizione) propagava le latitudini di un passato rimasto al buio per i lumi dell'Enciclopedia che vedeva chiaro dalla metà del '400 in poi e tramandava, argomentava, una devozione formale. Carrà scopriva la pittura « rozza », scopriva Giotto e, rompendo dall'inno romantico ormai everso nell'allegoria, ma serbandone la prima radice per ogni parola che ha fede nel suo segno, per il faticato impaccio che eguaglia notizia e figurazione, positivo e traslato, scopriva l'umana pietà, l'alto patetismo del gesto rinchiuso più che aperto dalla sua ampiezza, il non-sapere che gremisce l'evidenza

sempre stupita d'essere e di parere, le figure legate dal primo passo che le incammina.

Per Carrà, il futurismo era stato un po' l'elogio della pazzia che consuma l'impulso della « menzogna vitale ». L'elogio gli era servito a smascherare le devozioni, le indulgenze, le tecniche e le « orazioncelle » di una pittura che non aveva più fede in sé e che aveva perduto nei riti formali, e tuttavia per convenzione di « contenuti », il proprio vangelo. La metafisica fu l'atto del destare l'immagine, non più *mariole* e, per il suo etimo, ladra d'una ruberia veloce, ma tempo invece e appropriazione debita, resistente, del suo essere integra e uguale a sé in ogni punto. Poi, da quel destare per sussulto, un bradisismo continuo che va assestando l'immagine. E mai la lustra del sublime che non ha misura e attinge al mito scolastico e rituale dell'enfasi, ma la rozza disperazione umanitaria di un pittore che restituisce vita agli idoli infranti e li connette in una nuova grazia spoglia ove le suture, le giunture sono così sofferte da sparire al soffio nuovo della forma che si riprende e si incita a levarsi, a dare un senso alla propria apparizione.

Tanto è stato detto e scritto sulle pitture metafisiche di Carrà, ma mai, credo, si è dato valore, o almeno rilevanza, alla disperazione umanitaria di queste opere, d'estrazione quasi dandystica e bodleriana, e tuttavia connesse, direi redarguite, congiunte, con un rimorso e con un amore riparatorio così teso, così creativo in senso assoluto e primario, da dare ogni volta brividi fisici, oltre che sgomento intellettuale. Si pensa alle poche grandi opere matrici della pittura in ogni tempo: e non è un caso che l'ironia ancora erasmiana per il vitalismo distruttore abbia portato Carrà a segnare senza passione visibile, e tutto congiunto nell'essere, aderente alla desinenza che lo rende compiuto e l'inizia, quell'*Idolo ermafrodito* che il Ragghianti definisce a ragione « l'opera più veridicamente raffaellesca della pittura dopo l'Urbinate ».

Io guardavo il piccolo serio Carrà e le sue mani dalle quali era insorto per tornarvi con l'umiltà di chi deve « costruire » col colore, affermare la sostanza, il peso del tono, e nella superficie, trattata senza chiaroscuro da una pennellata che addensa e digrada gli spazi, cogliere il senso profondo della pittura e dell'essere plastico. Non più motivo, e nemmeno soggetto,

ma situazione: costrutta unità durevole che assume e avvicina lo spazio nel dargli una maggiore ampiezza. Ed è questo il mistero che trascende l'opera per quanto consiste immanente nel suo farsi.

« Disperazione senza gridi » (*comment crier sans colère... Un geste... un poids. Tout cela à combustion lente* scriverà De Staël molti anni dopo), « l'alta serenità... non meno fondamentale del sentimento drammatico », « forza di visione presente che domina il fuggitivo dell'immagine »: sono questi, per Carrà, gli indici della pittura di Giotto espressi a proprio stimolo di « pittore che sente di avere in se medesimo i germi della continuità storica » e che chiede ai modelli, « classici o romantici », la « prima spinta ».

Dall'utopia alla realtà, alla « gloriosa contraddizione » tra idea poetica e realtà naturale, Carrà scopre la sua « amorosa goffaggine di fronte al creato, propria dell'uomo vergine ». Sono parole di De Grada su « Corrente » del 1938 e sono parole proprie, quanto, secondo me, si può dire di più alto per un pittore « al quale sono familiari tutti gli insegnamenti della sintattica astratta e costruttivistica » (Worringer) e che ritrova l'impaccio dell'essere in un abito antico e essenziale che è « peso della figura » e insieme scandalo di verità modernissima.

A guardare Carrà morto, quest'amorosa goffaggine gli era addosso come la tonaca d'un apostolo. « Apostolo »: per il Carrà-1920 la parola era stata proposta da Ojetti, intento a ironizzare sul massimalismo del pittore e sul « suo rapido nome che sembra un verbo al futuro ». Noi l'abbiamo fatta nostra per riconoscere, oltre lo spirito dei falsi profeti, che la missione dell'arte, quale impegno di tutta la vita, da Carrà è stata compiuta. Sì, un verbo volto al futuro.

Dal 1921 al '33 gli anni più felici di questa pittura: e il saggio di Roberto Longhi, del 1937, qui ripubblicato col consenso dell'autore che ebbe già a riconfermarlo, concedendogli quale prefazione al catalogo della grande mostra milanese del 1962, gareggia, quanto a perspicuità saggistica e a stile, col testo della grande pittura che giudica e propone all'intendimento di nuovi lettori. In quel 1926, Carrà dette i « segni più acuti » della sua « crisi meditativa e insieme le meraviglie della più felice risoluzione »: « a se medesimo gli accordi-base per il decennio seguente ». Da *L'attesa*, a *Canale di Venezia*, a



Carlo Carrà: *La foce del Cinquale* (1928)

Il Cinquale, la « mira di Carrà fu sempre più sincera, più umile ». Sono ancora parole del Longhi, del '50, per la XXV Biennale. E l'immagine di leale giustizia che chiude quel breve saggio di presentazione, nell'incasso profondo della pace da cui rinveniva serenamente il volto di Carrà morto, mi suggellava il luogo della nostra memoria, e della storia insieme, ove avremmo situato — ancora con la sua tenacia dell'appartenersi e dell'essere — il vecchio apostolo, il nostro Erasmo della pittura. « E si scavi pure la nicchia a San Carrà; — scriveva Longhi — ma che sia della dimensione che gli spetta nella grande civiltà figurativa dell'ultimo quarantennio. Di fronte alla storia più recente di tant'altri pittori e dei loro appuntamenti mancati con la verità poetica, Carrà, come un burbero imperatore suburbano, guarda attraverso il suo smeraldo ».

Io ho voluto bene a Carrà, oltre il dubbio col quale la mia emozionata ammirazione per Lui sembrava trattenermi dal dirglielo apertamente. I rimproverati, i rimproveri, le lodi, le giuste e ingiuste impennate che mi avevano a tiro, erano come la risposta del suo affetto, aperto alla fine in quel sorriso lieto, ma pur sempre timido col quale ci intendevamo per gli occhi, forse innocenti e tristi allo stesso modo. Caro e grande maestro mio, esempio di contento puro e tutto avuto dal bisogno col quale s'era sempre cercato pietra su pietra, e quasi per un non-potere di sé che è, come ebbe a scrivere, « genuinità », « qualità di delicatezza ». Sono parole insieme trasparenti e straziate. L'uomo tragico e visionario si assicura la dura garitta di pietra del suo sguardo e del suo intento: è la montagna stessa che guarda, il mare in rigoglio, e il peso, il consistere, l'esser solo di ogni vera gioia.

Quasi a mezzosecolo da *Il pino sul mare*, non trovo in tutta la nostra poesia degli stessi anni, scritta, pittata, tracciata sulla pietra o sul foglio, un osso più duro di quel nicchio vivo e lucente.

POESIE

di

Stanley Burnshaw

CAGED IN AN ANIMAL'S MIND

Caged in an animal's mind;
No wish to be more or else
Than I am: a smile and a grief
Of breath that thinks with its blood,

Yet straining despite: unsure
In my stir of festering will
Testing each day the skin
Of this wall for a possible scar

Where the questioning goad of the gale
Forever trying my bones
Might suddenly gather and flail
And burst through the wall.—Would rage

Be enough to hold me erect,
Dazed in the unknown light,
And drive me on with no more
Than my strength of naked will

POESIE

di

Stanley Burnshaw

IN GABBIA IN UNA MENTE D'ANIMALE

*In gabbia in una mente d'animale;
Nessun desiderio d'esser più o altro
Che me stesso: un sorriso e una pena
Di sospiro che pensa col suo sangue,*

*Eppure si ribella: malsicuro
Nell'agitazione della volontà corrompentesi
Mentre esploro ogni giorno la pelle
Do questo muro per una possibile cicatrice*

*Dove il pungolo assillante del vento
Che senza requie cimenta le mie ossa
A un tratto si raccolga e flagelli
E scoppi oltre il muro. — Sarebbe l'ira*

*Sufficiente a mantenermi eretto,
Abbagliato nella luce sconosciuta,
E a sospingermi innanzi con nient'altro
Che la mia forza di nuda volontà*

To range the inhuman storm,
Follow wherever it lead
And answer—whether I hear
A Voice or only the voices

Of my own self-answering scream
In a void of punishing calm?

THOUGHTS OF THE WAR AND MY DAUGHTER

The year you came to the world
Blood had already enflamed
The breath of a hundred cities,
Wounds of a thousand streets
Already stopped up, embalmed

In ash. This side of the sea
We were June and green. We could tell
Sleep from waking, in silence
Pure. The wind blew east
From our rock-shelf, over the swale

Of ocean, never thrown back
To save: brittle and vain
With hope. The year you babbled
The first of your words, you could play
Hide and seek with the rain

And his shadow—while we were learning
Fear, but slowly, crossed
In a weltering love. You could prance
On fern and water, a spangle
Of sunlight endlessly kissed

*Per procedere nell'inumana tempesta,
Andare dovunque conduca
E rispondere — che io oda
Una Voce o soltanto le voci*

*Del mio grido echeggiante sé stesso
Nel vuoto d'una calma punitrice?*

PENSIERI SULLA GUERRA E MIA FIGLIA

*L'anno che tu venisti al mondo
Sangue aveva già infiammato
Il respiro di cento città,
Ferite di migliaia di strade
Già erano state richiuse, imbalsamate*

*In cenere. Da questa parte del mare
Era giugno, e verde. Potevamo distinguere
Sonno da veglia, in un silenzio
Puro. Il vento soffiava verso l'est
Dalla nostra secca rocciosa, sulla palude*

*Dell'oceano, né mai portava indietro
Salvezza: fragile e vano
Di speranza. L'anno in cui balbettasti
La prima tua parola, tu potevi giocare
A nasconderti con la pioggia*

*E con la sua ombra — mentre noi imparavamo
La paura, ma lentamente, innestata
In un amore tumultuoso. Potevi saltellare
Sulle felci e sull'acqua, raggio
Di sole senza sosta baciato*

By our eyes. What was your thought
When you first looked overhead
And saw in a summer's field
Of night the ever-amazed
Face in a fleeing cloud?

The same as theirs, the children
With the tongueless women and men,
As they watched from the German walls
Over their death-camp cities
An ever-abandoned moon?

December 7, 1960

DAYS

Strange to be torn away from your embrace
In the cold dawn,
To be taken far from your face, your silence,
To be drawn

Past streets, fields, rivers, toward a place
Miles, miles away
Where senseless words and images clog the mind
Till the end of day,

When, turning back to you, I wonder, moving
Through twilight haze,
If we must live only in meeting and parting
The rest of our days.

*Dai nostri occhi. Quali furono i tuoi pensieri
Quando per la prima volta guardasti in cielo
E scorgesti su un campo estivo
Notturmo il per sempre sbigottito
Volto di una nube fuggente?*

*Gli stessi pensieri dei bimbi
Con le donne e gli uomini ammutoliti
Mentre guardavano dalle mura tedesche
Delle loro città-campi di morte
Una luna per sempre abbandonata?*

7 dicembre 1960

GIORNI

*Strano essere strappato dal tuo abbraccio
Nell'alba fredda,
Essere portato lontano dal tuo volto, dal tuo silenzio,
Essere condotto*

*Lungo vie, campi, fiumi, verso un luogo
Miglia, miglia lontano
Dove parole e immagini insensate ingombrano la mente
Fino alla fine del giorno,*

*Quando, tornato a te, mi chiedo, avanzando
Nella foschia del crepuscolo,
Se vivere dobbiamo soltanto di incontri e di partenze
Per il resto dei nostri giorni.*

BREAD

This that I give you now,
This bread that your mouth receives,
Never knows that its essence
Slept in the hanging leaves

Of a waving wheatfield thriving
With the sun's light, soil, and the rain,
A season ago, before knives
And wheels took life from the grain

That leaf might be flour — and the flour
Bread for the breathers' need...
Nor cared that some night one breather
Might watch how each remnant seed

Invades the blood, to become
Your tissue of flesh, and molests
Your body's secrets, swift-changing
To arms and the mounds of your breasts,

To thigh, hand, hair, to voices,
Your heart and your woman's mind...
For whatever the bread, do not grieve now
That soon a flash of the wind

May hurry away what remains
Of this quiet valiance of grass:
It entered your body, it fed you
So that you too can pass

From valiance to quiet, from thriving
To silenced flesh, and to ground:
Such is our meager cycle
That turns but a single round

PANE

*Questo che ti do ora
Questo pane che la tua bocca riceve
Non saprà mai che la sua essenza
Dormì nelle foglie sospese*

*Di un ondeggiante campo di frumento, nutrito
Di luce solare, di terra, e di pioggia,
Or'è una stagione, prima che coltelli
E ruote togliessero vita dai grani*

*Perché la foglia divenisse farina — e la farina
Pane per i bisogni dei viventi...
Né ha mai pensato che una notte un uomo vivo
Potesse osservare come ogni seme rimasto*

*Invade il sangue, e si trasforma
Nel tessuto della tua carne, e molesta
I segreti del tuo corpo, rapido cangiantesi
In braccia e nel gonfiore dei tuoi seni,*

*In coscia, mano, capello, in voci,
Nel tuo cuore e nella tua mente di donna...
E qualunque sia il pane, non ti attristi ora
Il pensiero che presto un lampo di vento*

*Dissipi tutto ciò che rimane
Di questa quieta prodezza dell'erba:
È entrata nel tuo corpo, ti ha nutrita
Perché tu pure possa trascorrere*

*Da prodezza a quiete, da prospera
Carne a silenziosa, e a suolo:
Tale è il nostro magro ciclo
Che dura un solo giro della ruota*

For the deathless flesh of the earth,
For the signless husks of men dead,
For the folded oceans and mountains,
For birds, and fields, and for bread.

TO A YOUNG GIRL SLEEPING

Into this room of sleep let fall
The moon's dimmest bars —
Glitter might rouse her still hands lying
Paler than water-stars;

And let the nightwind calmly flow,
Lay but the frailest words
On her whose face is a shadow softer
Than evening birds'.

RESTFUL GROUND

I have known solitudes, but none has been
Such as I seek this hour: a place so still
That the darkened grasses wake to no sound at all
Nor flutter shadowy fingers in a wind.

I have known quiet in places without dark trees,
But after this clanging of hours I seek a silence
Where the only motion is the quiet breathing
Of dark boughs gazing on the restful ground.

*Per la carne immortale della terra,
Per gli anonimi cadaveri degli uomini,
Per gli oceani rinvolti e le montagne,
Per gli uccelli, e i campi, e per il pane.*

A UNA BIMBA DORMENTE

*In questa stanza di sonno cadano
Della luna i più deboli raggi —
Brillare di luce potrebbe destare
Le sue immobili mani adagiate
Più pallide di stelle sull'acqua;*

*E il vento notturno calmo scorra
Posando solo le parole più fragili
Su lei il cui volto è un'ombra più soffice
Di quella degli uccelli della sera.*

TERRA RIPOSANTE

*Ho conosciuto solitudini, ma nessuna è stata
Quale cerco in quest'ora: un luogo così immobile
Che le oscurate erbe non desti alcun suono
Né s'agitino dita d'ombra in un vento.*

*Ho conosciuto quiete in luoghi senz'alberi scuri,
Ma dopo questo clangore di ore io cerco un silenzio
Dove il solo moto sia il quieto respiro
Di fronde scure che fissamente mirino
La terra riposante.*

Da *Caged in an Animal's Mind* (In gabbia in una mente d'animale), di Stanley Burnshaw per gentile concessione dell'autore e dell'editore Holt, Rinehart and Winston, New York, che ne hanno autorizzato la stampa e la traduzione.

NOTA SU STANLEY BURNSHAW

L'opera poetica di Stanley Burnshaw, nato a New York nel 1906, è raccolta in due volumi fondamentali, *Early and Late Testament* (1952) e *Caged in an Animal's Mind* (1963), ai quali appartengono le liriche qui tradotte. Burnshaw è di professione editore e critico. Fondò nel 1939 The Dryden Press, che diresse fino al 1958. In quell'anno la piccola ma autorevole casa editrice fu incorporata in uno dei più vasti complessi editoriali americani, Holt, Rinehart and Winston, Inc., di cui Burnshaw divenne uno dei principali dirigenti.

Stanley Burnshaw ha acquistato grande rinomanza nei paesi anglosassoni per una sua antologia critica, *The Poem Itself*, il cui proposito è di « discutere in inglese », secondo il suggerimento di Robert Frost, anziché semplicemente di « tradurre », i capolavori della lirica francese, tedesca, spagnola, portoghese e italiana dal 1800 ad oggi. Il volume, pubblicato nel 1960, ha avuto varie ristampe in America, ed è uscito recentemente in edizione europea, a Londra, presso i « Penguin Books ». A *The Poem Itself* ha fatto seguito, nel 1965, *The Modern Hebrew Poem Itself*, la prima antologia in lingua inglese della lirica ebraica dalla fine dell'Ottocento ai più recenti poeti israeliti.

I valori della poesia di Burnshaw — la sua forza espressiva, l'impressionante lucidità del dettato lirico, l'eloquenza drammatica di certe immagini — lo pongono di diritto fra i poeti americani più seri e significativi di questi nostri anni.

LUCIANO REBAY

L'ANELLO E IL FIGLIO MAGGIORE E ALTRE FAVOLE

di

Nicola Lisi

Col passare degli anni in quella famiglia s'era detto d'abbattere un olivo il quale, anche se prometteva dalla brocca alla mignolatura, non portava a maturazione frutto. Forse perché gli altri olivi davano, più o meno, raccolto sicuro, il proposito di anno in anno era rimesso.

È probabile che l'olivo ci sarebbe ancora se non fosse avvenuta, su estensione quasi nazionale, la carestia dell'olio. Fu dunque a seguito di un moto generico, complessivo di risentimento; tale da non frapporre nuovo indugio.

L'agricoltore ed i figlioli, servendosi delle zappe e di una vanga, gli si avventarono al piede, sintanto che non risultò di maggior gusto dargli l'anda con le mani, e spingere dalla stessa parte, assieme.

A conclusione di ciò, or che avevano sotto gli occhi l'olivo già morto e disteso, il più grande tra i figli chiese al padre se si facesse meglio una ragione del perché, nonostante le cure, si fosse addimostrato, e così da sempre, improduttivo. Rispose che il suo parere restava invariato e cioè che era nato sterile e carogna: per dire, appunto, che non aveva mai avuto voglia di far nulla, come se ne dà il caso non soltanto fra le piante, ma anche fra gli animali e le persone. Della spiegazione quel figliolo si disse perplesso a causa di un immotivato dubbio: lo lasciassero quindi, a ripensarci, solo. Se ne allontanarono di poco; mettendosi dietro ad altro lavoro.

Si chinò allora, sulle ginocchia, davanti alla buca e con le dita a sciogliere, qua là, parte della diffusa commistione fra radici e terra. Così gli avvenne di trovarsi fra mano, infilato nella radice stessa per un fittoncino, un anello, semplice cerchietto, di fattura sottile, ma che poteva anche darsi consunto dal tempo e nel tempo dal contatto con imprecisabili sostanze corrosive. Il giovane, d'acchito, lo strofinò alla giubba a rendergli quanto possibile di lustro per trarne la conferma ch'era d'oro; poi diede voce ai suoi che rivenissero d'attorno.

Il padre a sentire la nuova e a vedere l'anello disse subito, come se intendesse replicare ad un suo pensiero, di non trovare che avesse relazione alcuna con l'ostinazione negativa dell'olivo nel far bene. Ne avrebbe, comunque, avuta la prova mettendolo a durevole contatto con la cima quale parte più sensibile del giovane cipresso, venuto su per seme e lasciato crescere quasi contro sua voglia, di cui se a primavera avesse o no le bacche in maturazione non gl'importava nulla.

Ma per un risultato d'indice sicuro non corse abbastanza tempo. Relativo sì, e fino al turgore della fioritura, però questo, in parallelo, era da accreditare anche all'olivo. Capitava, di mattina presto per la incidenza di raggi del sole, che l'anello, d'un piacevole brillio, testimoniassse, lassù, della sua presenza.

Si era già arrivati a fine inverno quando dalla famiglia dell'agricoltore, riunita per il desinare, fu vista nella stanza una violenta quanto paurosa intromissione di alterata luce, seguita dal tuono, ancor esso non meno sconvolgente.

Uscirono all'aperto sorpresi, ciascuno per sé e per gli altri, di vedersi e di sentirsi illesi. E così stavano a guardarsi sinché non si accorsero che la folgore si era abbattuta sul giovane cipresso, neppure più visibile a chi guardasse solamente in aria.

Da vicino videro poi che era carbonizzato a terra per tutta la lunghezza, senza che vi rimanesse inframmezzato alcunché di verde.

Nel resto della giornata il padre ed i figlioli, questa volta anche le donne, con l'uso di bacchetti, rimossero, meticolosamente, la interezza di quel

cenerume per ricercar l'anello. Si arresero, infine, alla interpretazione che dalla folgore fosse stato fuso interamente. Meno, almeno non del tutto, persuaso lo stesso figliolo che di tanto in tanto alzava il capo, come se possibile che un filamento d'aria si fosse sostituito al ramoscello.

Fra la gente che innanzi la caduta della folgore aveva scorto il cielo, si disse di una nuvola, in grande ma della forma stessa del serpente, che si faceva avanti sino a schiantarsi in quel malo modo.

Sempre il figlio maggiore, questa volta però soltanto d'iniziativa personale, innanzi che si facesse notte, là dov'era l'olivo allargò la buca. Era del parere che dopo quel che di maldestro in cielo era avvenuto, il tempo, nella notte, si risolvesse in pioggia. Sentiva d'istinto che sarebbe stato bene se quella buca si fosse riempita con la depurante acqua piovana fino all'orlo. E nella fattispecie da desiderare che vi rimanesse quanto più possibile a lungo, siccome in una concatenazione di tempi, alcuni, appunto, da supporre molto lunghi, si era svolta la vicenda. Da ciò appunto nella buca stessa il suo accorto lavoro d'ampliamento.

I MUSICI E IL GALLO

Fra le singolarità sconosciute e palesi che sono degli artisti, il musico si ebbe quella di ammaestrare un gallo, abituandolo a starsene relegato in casa senza che del pollaio manifestasse desiderio, e neppure una volta tanto.

A primavera, la stagione adatta per avere del risultato conseguito valida conferma, egli pretese e ottenne, per quando si metteva al piano, che il gallo stesse ad ascoltarlo e si movesse poi, dietro ai suoi passi, se si alzava canticchiando musica propria, d'improvvisazione.

Accadde che il musico morisse sul finir dell'anno e che agli eredi, parenti alla lontana e venuti da fuori, fosse fastidioso ritrovarsi sempre fra i piedi quello che essi già chiamavano impaccioso gallo, tanto che finirono per scacciarlo.

Di ritorno nel pollaio non si accorse nemmeno che altri, ormai, ci aveva ben fondato imperio. Motivo in più, dunque, per non derogare dalle abitudini acquisite a forza di rinunzie e di pazienza: nella disposizione latente, di obbedire a chiunque gli facesse invito, conforme però alla natura del suo inciviltamento.

E la chiamata, tale da non porre indugio, la ebbe mentre, come al suo solito, se ne stava in coda alle galline. Fu d'una voce chiara, di clarino; ed egli ne intuì, subito, la provenienza giusta. Perciò staccatosi dal gruppo, raggiunse l'amenità d'una villetta.

C'era venuto ad abitare un musico, solista di valore. Il gallo, dopo la presentazione in uno svolazzo dal davanzale della finestra ai piedi, restò in attesa di essere invitato a rendergli uno dei suoi, non mai dimenticati omaggi.

Il musico si tolse di bocca lo strumento ma per dire a se stesso: « Un gallo da scambiare per una gallina; da farlo, dunque, per il brodo, lessò ». Poi, con voce questa volta ardita, dalla stanza accanto chiamò a sé la moglie, alla quale, accorsa, bastò che facesse cenno perché con abilità di mano, di per le zampe, agguantasse il gallo. Mentr'ella si allontanava con la bestia penzoloni al fianco, il musico le suonava dietro un andantino che, non appena ebbe passato l'uscio, risolvevasi in un allegretto.

IL PENSIONATO E LA CARPA

Un uomo anziano, ma ancor bene in gamba, a suo dire pensionato delle Poste, passava il maggior tempo dell'estate girovagando sulle sponde del lago artificiale per la irrigazione delle campagne attorno, lasciate poi, lo stesso, in abbandono. Là, sempre sollecito nell'avvicinarsi a chiunque vi andasse per la pesca.

Dopo l'affabilità modesta del saluto entrava in argomento dicendo che si pescasse pure, ma con l'avvertenza di ributtare in acqua il pesce minuto; ciò che del resto — aggiungeva — oltre che di dovere era di legge. Avveniva



1 - Carlo Carrà: *I funerali dell'anarchico Galli* (1910)



2 - Carlo Carrà: *Meriggio d'ottobre* (1927)

che di contrastarlo restassero inibiti e così promettevano, in coscienza, di tener fede al suo consiglio.

Sembrò, d'allora, che il lago di pesciotti non ne contenesse. I pescatori se ne tornavano, quasi sempre, con la sportella vuota: avviliti di fronte agli estranei e, più ancora, alle persone di famiglia.

Del pensionato si tornò a parlare in autunno, quando un giovanotto, calata la lenza, tirò su una carpa così grossa, da mancar poco che non spezzasse il filo. Messa sulla bilancia risultò del peso massimo che ne consentisse la forma della specie: e perciò di circa trenta chili.

Fra i pescatori che durante la buona stagione si erano rassegnati al sacrificio, fu di non lieve conforto, ora, trovarsi ad aver sott'occhio tale meraviglia. Alcuni si chiesero e chiesero agli altri se quell'anziano sulla presenza nel lago della carpa vorace, prima del suo arrivo, fosse stato edotto e con ciò sulla necessità di procacciarle in abbondanza cibo. Ma i più, e fra questi il sindaco del posto, furon del parere che egli, sul lago, ci fosse capitato per semplice diporto; forse di mattina presto, quando i raggi del sole soltanto in superficie riescono a scaldare l'acqua, per cui gli fosse capitato di vedere la carpa, di fianco, lasciarsi, da vaga corrente, trasportare a galla. Sul motivo del sempre osservato suo silenzio, dopo un non lungo discorso, furono d'accordo. Tornava col fatto che egli era pensionato del pubblico impiego e nella fattispecie delle Poste, in cui per anni ed anni, senza alcun dubbio, si era giornalmente esercitato a tener fede a un giro, quanto forse nessun altro vasto, di grandi e piccoli segreti.

GLI SPOSI E IL CAN BARBONE

Dopo essersi allontanati dalla città per sfuggire all'afa dell'agosto, due giovani sposi, quando, abbastanza di buon'ora, si partivano da casa, avveniva che spesso fossero seguiti da un cane barbone, che si era affezionato ed essi.

Ma tanto si sentivano reciprocamente presi che il più delle volte non si accorgevano nemmeno della sua presenza. Come quando capitò loro di tro-

varsi, inaspettatamente, in una radura soffice ed erbosa di framezzo al bosco.

Mentre che, ricompostisi, giacevano, ciascuno a sé, nell'ormai indipendenza di spazioso letto, ella, uscita, prima, dal comune dormiveglia, si accorse del cane che, in disparte, con gli occhi spalancati la guardava fisso.

Subito, allora, di antico è perciò ben fondato pudore le si avvampava il volto. E non ricuperò la calma e con essa la felicità casta e amorosa se non quando, dopo aver fatto cenno al cane che le si avvicinasse, si accorse che le sue carezze erano accompagnate da una efficacia che dentro le si rivelava già essere materna e come tale capace di annullare persino il sedimento del ricordo, che comunque il cane serbasse stagnante nella sua memoria.

L'AGRICOLTORE E LA COMETA

Un agricoltore, di sera, nel tornare dai campi, si accorse che era apparsa una cometa dove poc'anzi tramontava il sole. E più grande per lui fu la sorpresa quando sentì con essa armonizzarsi un silenzio eppure di colloquio, tale da fargli ritenere per certo che esattamente lo stesso accadesse alla cometa.

Egli dunque le chiedeva donde venisse e dove andasse, sola in quella orizzontalità del suo viaggio. Dopo una voluta immobilità per aumentare, se mai possibile, la capacità di ascolto, intese, in sostanza, riproporsi la sua stessa domanda. Allora egli mentalmente disse: « O non mi vedi? Vengo da casa e a casa vado dopo avere arato il campo tutto il giorno ». E della cometa interpretò immediata la risposta: « Anch'io nel medesimo spazio di tempo ho solcato il cielo di mille e mille miglia, ma non ho neppure in vista il riposo da casa a casa delle costellazioni ».

L'agricoltore, con il senso di ammirata commozione, si sentiva, per siffatte parole, uscito dagli effetti di una stessa, parallela, conoscenza. Non gli restava ormai da fare alla cometa, con la mano, che un umile eppur sempiterno cenno di saluto. Ne riceveva, se non fu soltanto effetto di luce per il travalicar dal giorno nella notte, l'immediato scambio in un brillio diffuso su tutta la lunghezza della coda.

ISIDORO E L'ARGENTA

Ai primi del secolo Isidoro e l'Argenta, che vivevano lavorando in proprio poche terre in una plaga dell'appennino toscano-romagnolo, avevano entrambi un'età press'a poco intorno ai cinquant'anni. Si erano sposati ormai da un pezzo e l'Argenta, dopo un parto andato a male, non aveva fatto mai figlioli.

Fu a quella età che in lei cominciò a manifestarsi un mutamento. Le caddero i capelli fino a restare, in breve, completamente calva; però tante ne perdeva in testa e tanti apparivano di peli diffusi sul resto del corpo, specie intorno alla bocca e, in fitta lanugine, sulle guance e persino sulla fronte.

Se fosse vissuta in questi anni, forse, la verità su di lei si saprebbe tutta e potrebbe darsi anche sparsa ai quattro vènti nel caso, del resto possibile com'è ampiamente dimostrato al lume delle moderne conoscenze, che la poveretta da donna si fosse cambiata in uomo. Invece la gente d'allora neanche malignò per nulla, sebbene alcuni avessero notato quelle variazioni, che andavano dal fisico al contegno, tanto che la sera, dopo avere fatto con la rigovernatura l'ultima faccenda, si sedeva accanto al marito, anch'ella per fumare a pipa. E nemmeno destò sorpresa quando, successivamente, aveva preso l'abitudine di andare a lavorare nel campo, prediligendo le fatiche pesanti, come quelle, allora, della vanga e della zappa. Sicché capitava, non di rado, nelle conversazioni, specie domenicali alla bottega, che Isidoro e l'Argenta fossero citati ad esempio di coppia assortita, da porsi a modello di coloro che hanno l'idea fissa o per la dote o per le forme. Anche se la gente stessa li avesse sentiti quando, da soli, si parlavano al maschile, fosse pure nel momento in cui Isidoro chiamava la moglie Argento, non avrebbe sospettato di nulla da non rientrare nella molteplicità dei vezzi propri all'amore coniugale.

Isidoro e l'Argenta morirono, si può dire, contemporaneamente. Avevano, allora, circa settant'anni. È probabile che si attaccassero l'uno con l'altro l'influenza, che in quell'anno, fra la gente anziana, risultò, più di tant'altre volte, deleteria.

Il giorno che Isidoro fu portato al camposanto, l'Argenta, senza avvisare nessuno che si sentiva male, si mise ferma in letto. Vi fu trovata esanime la mattina dopo.

Il medico condotto, che venne per la visita di legge, fu assalito da tal sorta di dubbio da turbarlo intimamente. E cioè che fosse avvenuto, chi sa come, uno scambio di persona, per cui, in realtà, si sarebbe trattato allora, non ora, dell'Argenta. Ma poi pensò che gli conveniva di mettersi tranquillo: anzi di convincere se stesso che tutto si fosse svolto regolare. Nemmeno, dunque, per sua curiosità alzò il lenzuolo per scoprire e ricoprire il morto.

IL VECCHIO E IL GIOVANE

Mentre un giovane ed un vecchio, fra di essi, alla lontana, anche parenti, se ne andavano per comune svago in mezzo alla campagna, al giovane venne fatto di chiudere gli occhi e così, presumibilmente con la luce che, per ultima, gli era entrata dentro, di vedere se stesso e non più anche il compagno di passeggiata, divenuto assente. Subito che li ebbe riaperti glielo disse.

Il vecchio rimase in timore sul possibile significato di quella esperienza, per cui all'inizio, tra il verde dell'erba, d'una viottola che procedeva piana e pareva sconfinare all'orizzonte, anch'egli, per la eventualità di una riprova, chiuse gli occhi in attesa pure della figurativa introspezione.

Con il risultato — poco dopo disse — di aver visto di luce nel buio essi due ringiovaniti, tanto da apparire, come ora in cammino, nella medesima età della fanciullezza.

Di ciò si dettero a indagare nella ricerca di una spiegazione che dall'intelletto al sentimento li soddisfacesse. Ma più di quel tanto senza riuscirci. Appurarono concordi che tutto era avvenuto strettamente intorno alle dieci, ora in cui della luce alta si ha come la verifica di una sospensione e che di essa avessero avvertito il farsi e il disfarsi nella circolarità essenziale entro la quale resta escluso il tempo.

POESIE

di

Antonio Rinaldi

A mia moglie
che mi chiedeva
se — e come — le volessi ancora
bene.

*Non certo sulle labbra,
o nel broncio che aggronda
la tua gota, incarnato
di perla e di rossore,*

*la domanda è negli occhi
da giorni, e mi tormenta...*

*No, non più passione,
non romanzo e avventura,
verde istinto o bellezza...*

*Giovinezza è trascorsa, e nel silenzio
ch'è solo incanto e pace fra di noi
a volte; e poi tal'altra
vapora in imbarazzo, in una noia
atroce...*

*— se alla mente, al cuore,
al cuore e alle sue corse ancora folli
ottenebra la gioia
dei primi incontri... —*

*è questo bene lento
la nostra vita, ormai:
— uno sguardo costante,
un'attenzione ardente —*

*è al muoversi soave
del vento che il pensiero
di te si sveglia. Amore
che spariva lontano
nella fuga degli anni,
che atterrita miravi
tacere in noi, fallito,*

*trema forse in quel fiato
di luce trasparente
che ci dà il cielo a sera,
trema e ci assale — breve —
come assale il dolore.*

Alla stessa
nei primi giorni
della sua scomparsa.

*L'onda verde dei colli
l'onda si scuote e trema
all'eco,
al suono che risorge
della tua voce,*

*ma nel volo degli archi,
sotto i portici a sera,
si fa gelida l'aria,
domina nero il vuoto.*

*Esito, m'incammino; ma quel bianco
che tra i fornici spunta, questo bianco
intatto della luna che riappare
agli occhi, solitario
e defunto, troppo antico...*

*e nella schiena, fredda,
questa strana paura che vuol dire?
che vuol dire per me questo silenzio
in me della tua morte?*

SOLILOQUIO AUTUNNALE

*Dove sono i tuoi sogni?
Dove il soffio sui prati
smeraldini di marzo,
a notte bruni, spenti?*

*Come un mantello, chiuso
nel suo fulgore, acceso:
come un velluto scuro,
solo il silenzio intorno si distende.
Solo tu sperso vaghi
batti, le strade, soffri,
sei stanco, ti ritiri...*

SOGNO DELLA VITA

*Su pianure stupende
prima insorgeva,
si dilatava il suono,*

*poi ripreso da un ultimo
impeto di sopore
vivevo col silenzio e con la luce
nel sogno del mattino.*

*Mi trovavo alle origini, adagiato
nell'onda primigenia, e le voci
che udivo comminare sulle strade,
dialogare libere, disperdersi
ad un soffio col vento*

*— e riprendere poi, appassionarsi
ai fatti, aspri
e dolci della vita,
dell'amore, lavoro, dell'impiego —*

*Erano sogno ancora, eran mattino
aperto, verde, trasparente
da un fondale marino...*

CANAZEI (29 luglio '60)

*Tutto il giorno sdraiato
sulla terrazza, al vento
di mattina o meriggio,
tutto il giorno, beato...*

*basta che chiuda gli occhi
perché sotto le palpebre
filtri una striscia azzurra
e di mare e di monte
insieme*

*che li riapra... e sempre
una costa d'abeti
scorze calde nel corso
o alla siesta del sole*

*mi figge la pupilla
incantata... il velluto
spesso del verde, l'ombra
che s'allunga dei tronchi
sulle radure*

*il marezzo del cielo fra le nubi
che si spostano, la roccia
antica, l'onda
dell'azzurro che sale
al bleu cupo, i ghiacciai...*

L'ETÀ DELLA POESIA

*Non sgorga più come da fresca fonte
l'acqua che in gioventù chiamasti poesia.*

*Ma questo poi che importa? Che vuol dire l'Ego, l'Io?
La grazia a te negata, altri l'avrà per te.*

FOGLI DI DIARIO

I

Sono un uomo, ma il senso...

*ma quest'essere sfugge ad ogni presa
dell'intelletto — punge*

*solo a tratti la luce
troppo bianca del giorno,
e a notte, sceso il buio,
a notte torna immenso.*

*Forse vivo, ma solo
in una parte ignota,
nella parte remota
o polverosa, ormai.*

*Solo, dunque... Gli amici
hanno voltato l'angolo
e nel freddo le voci
si perdono,
si confondono i passi.*

*Gelo, distanza, inverno.
Sarà vano chiamare,
vano attendere.*

II

*Non più i colloqui accesi,
i discorsi protesi
a inseguire i concetti,
le passioni, le idee...*

*Il nulla è la tua vita,
il nulla è la tua pace:*

*ma ucciderti,
suicidarti?... Non puoi,
non vuoi, non ci riesci. Pensi agli altri
che l'hanno fatto, e sono entrati*

*— fosse il nero silenzio d'una stanza
d'albergo, quel silenzio
ch'è precipizio, oppur la stella
che ci chiama al destino —*

*sempre con passo umano, entro la zona
ardente... E tu restare
devi, né sai il perché: amare,
odiare, resistere...*

III

*Resistere così, proprio così, deserto
a volte...
vedovo, vecchio, mentre a sera
t'aggiri per la casa, a bocca chiusa,
ti prepari la cena, fai il caffè...*

*e qualche cosa implora
uno squillo al telefono, un amico
un ignoto qualunque che ti salvi
dalla marea, questa marea che sale...*

IV

Eccomi, disseccato,

*senza più il falso schermo
delle lacrime pure
o del puro dolore.*

*Sono entrato nel duro,
nello spessore della vita.*

*Sono contro ad un muro.
Litigo, amo, adoro,
discuto, m'arrovello.*

*E tutto questo ormai,
oltre gli anni quaranta;
anzi... già sulla china*

*cerco la giovinezza,
e che altro cerco ancora?*

*Sempre alla vita avvinto,
mi è miraggio il criterio;
mi domina l'istinto...*

.....

*(E pur devo decidere,
debbo sciogliere i nodi,
io che li aggrovigliai,
che li volli più stretti).*

V

Vado avanti da solo, e in compagnia.

*Mi ritrovo deserto; e fra la gente
sempre col batticuore dentro il cuore
più caldo della folla
liberato un istante — e poi di nuovo, ancora
ricacciato all'assenza, fermo, muto
mentre all'orecchio esplodono, s'estinguono,
ritornano,
s'addoppiano i richiami,
le parlate, le voci*

*dissipato ed intero,
moltiplicato e scisso,
per me solo esistente, e ad ogni filo
legato, tutto in ogni uomo.*

*Faccio discorsi in pubblico.
Sono iscritto a un partito.*

E anche questo è un modo...

Viverlo?... Può bastare?...

VI

*Precipitata al nulla,
la mia voce è sicura,
perduta, ritrovata.*

*Spinta alla luce, al vento
dalle continue corse,
tutte sussulti, ansie
la vita è cancellata.*

*Ad ogni spazio estesa
— quest'esperienza è un fiato —
insegue verità.*

LA LIRICA LAURENZIANA E IL RAPPORTO TRA LE ARTI NEL QUATTROCENTO

di

Piero Bigongiari

Il linguaggio laurenziano parte da una condizione intimamente additiva, ripetitoria (« Altri si vive in canti e in balli e in giostra, Altri a cosa gentil muove lo ingegno, Altri il mondo ha, e le sue cose, a sdegno, Altri quel che drento ha, fuor non dimostra »⁽¹⁾), che prova come esso debba superare, faticosamente e preliminarmente, certi dati tematici nella loro più abrupta impostazione: la maniera petrarchesca, la maniera stilnovista; e anzi interessa notare come il poeta sia risalito, a ritroso, dal petrarchismo, attraverso il neoplatonismo, fino al recupero di uno stilnovismo tentato come un archetipo lirico, come un *primum* delle possibilità stesse espressive del linguaggio. Allora, nell'investirsi di cotesta tematica, il linguaggio risuona cupo e neutro, quasi a digerirne l'accertata preliminarità. Ed è, in verità, dovuto alla tensione nello sforzo che esso compie per superare uno stato di cultura in un personale acquisto poetico: quei temi dimettono, in tale nuova dimensione lirica, in una eco poetica improvvisamente ma con fatica slargatasi, la genericità della maniera, per echeggiare in una sorta di cava dimensione che li spoglia di quel tanto di prefissato che è nel loro nucleo di origine e li mette a contatto con una misteriosa, tentata, perduta lontananza. Facendosi, tale tema, mentale, ecco che gli si riapre davanti quell'infinito lirico che la tradizione ha finito per chiudergli intorno via via che lo andava, sempre più specificamente, formulando.

Dunque il Quattrocento supera la incipiente maniera proprio attraverso la forza esemplare, pedagogica della *imitatio*: che nel Quattrocento è un impulso a risalire agli archetipi, uno stupendo *à rebours* mentale per saggiare la finalità espressiva del linguaggio, una volta

⁽¹⁾ *Rime*, son. XLII, vv. 5-8, in LORENZO DE' MEDICI, *Opere* a cura di ATTILIO SIMIONI, vol. I, Bari, Laterza, 1939². Le citazioni da Lorenzo fanno riferimento sempre a questa edizione, anche se per la lezione testuale mi richiamo a quella più corretta in LORENZO DE' MEDICI, *Scritti scelti*, a cura di EMILIO BIGI, Torino, UTET, 1955.

che esso si sia dato come stato riflesso. È chiaro che una tale violenza regressiva è inoltre semantico nel momento stesso che si attesta, della fantasia così esilmente perduta nelle sue immagini date, il ricupero progressivo nella mente platonica tanto a fondo sollecitata. Così il « saxum in lucu repertum », il sasso parlante del son. LXVI, diviene una specie di *dolmen* della passione amorosa, è cioè una metafora che si fa, vorremmo dire mallarméanamente, simbolo, misteriosa solidificazione simbolica, e *terminus*, di una fantasia che ricupera, attraverso il proprio stato linguistico totalmente saggiato, totalmente aggregato, il proprio stupore mentale primitivo, insomma la propria primordiale verginità. C'è, in nuce, un ariotismo da isola di Alcina per lo stupore neoplatonico fiorentino, nella lucentezza epigrafica dei segni linguistici:

*Cauto cogli occhi bassi e con la testa
passi di qui chi è come già fui,
ché ancora in questi luoghi Amore è dio.*

La foresta cavalleresca, che da perigliosa diverrà il luogo deputato della favola ariostesca, si trasforma qui in *lucus* classico-naturalistico, con la *religio* che esso comporta nel tramutarsi dei significati in via di farsi favolosi in metamorfosi ovidiana tentata ultimamente al solo fine di estrarne tutte le armoniche significanti, una volta rescissi tutt'intorno i legami col progressivo significato morale proprio di ogni favola *in fieri*. Il « duro sasso » è il restringersi stesso mentale del significato avviato a farsi favoloso, il suo nuovo irradiare simbolico: un mistero in atto che scava la mente nel suo inoltro verso gli archetipi, e con la conseguente contrazione delle forme linguistiche in cui esso si esplica; e qui mi pare inutile segnalare come la lingua di Lorenzo, insieme culta e popolare, contrae (« piangevi » per « piangevate »; « chiar tue fide stelle », ecc.) proprio la sua stessa durata espressiva, la sua *eloquentia* tendenzialmente effusa. Non vi è contraddizione: è il contrarsi, e direi cretarsi, dello stato fonosimbolico del discorso lirico, così acutamente perseguito nella fondamentale pazienza espressiva, per una sorta di naturalismo subito mentalizzato: segna il punto di frizione, trasposto nel campo espressivo, tra natura e mente, tra natura mentale e mente naturalizzata nel trascorrere rapido insieme e indeciso della propria *eloquentia*. Ma sarebbe come rimproverare l'eleganza e il pellegrino a Leopardi, il voler imputare a Lorenzo tale stato di frizione tra gli archetipi linguistici e la loro temporalizzazione dialettale-popolare: è lì che la poesia « cambia » verso le marce più alte, e il discorso naturalistico s'impenna verso una veloce, cursoria concentrazione mentale. Se questa poesia ottiene una simbologia linguisticamente corrosa, questo è il proprio della poesia laurenziana: un nucleo mentalmente fuggiasco, e mentalmente in pericolo, quanto più mira a enuclearsi dai dati naturalistici di partenza e dalla stessa durata della propria metamorfosi mentale. Poiché se, attraverso il neoplatonismo Lorenzo mira a superare il petrarchismo verso lo stilnovismo, è da dire altresì che la crisi si imposta in un ricupero, attraverso la lezione poetica

duo-trecentesca e, se si vuole, dantesca, del pensiero aristotelico: tra scienza e natura, la poetica laurenziana, se non restaura l'insolubile *impasse* averroistica, se insomma sfugge alla soluzione tragica della fatalità, non accetta neanche la versione cristiana della provvidenzialità degli eventi umani: rimane bensì dialetticamente dilaniata da una situazione intermedia che risolve punto per punto da una parte in scienza poetica, dall'altra in un *poiein* che fa del Magnifico l'ago della bilancia del secondo Quattrocento: uomo d'azione e principe di una situazione in perpetuo instabile equilibrio: cioè il portato umano, umanamente culminante, di una situazione di instabilità che genera dal suo seno quella virtù sufficiente non solo a segnalarla come tale ma a riportarla al grado della necessaria *medietas*. È un *ab intra* che si rivela, in quanto culmina da tutta quella naturale interiorità, come un *ab extra*: se ne sradica come virtù umana che riassume tutta una situazione non altrimenti percepibile, una situazione obiettivamente non modificabile, non altrimenti influenzabile che in questo capovolgimento soggettivo. La virtù è dunque in Lorenzo proprio la possibilità di modificazione soggettiva derivante e strettamente collegata a una impossibilità di modificazione obiettiva: di cui al massimo si può mantenere l'equilibrio. La modificazione soggettiva già modifica una situazione obiettivamente data e statica in quanto la riporta a quella *medietas*, segna il riversarsi soggettivo, la totale percezione soggettiva, e insomma il culminare soggettivo di quella situazione. La soggettività si fa *estranea* a tale sottintesa oggettività in quanto ne è la conclusione dialettica; ma anche, in quanto tale, rimane strettamente avvinta alla legge totalizzante, panica, a cui quella oggettività obbedisce; ne soffre coscientemente il necessario stato di immodificabilità intrinseca proprio nel momento che ne verifica il grado di modificabilità estrinseca. Per questo neoplatonico in crisi aristotelica, è la serie dei fatti che modifica la mente proprio mentre essi ipotizzano la loro sostanziale estraneità. L'esperienza condizionata del Rinascimento, rispetto al futuro sperimentalismo galileiano, qui si manifesta in tutta la sua necessaria preservazione dei limiti: funziona solo come possibilità di polarizzazione degli estremi, il soggetto e l'oggetto, l'io ancora lucido della propria solitudine di origine medievale, della propria *ἄσκησις*, e il mondo in cui questa lucidità barbaglia; come possibilità di condizionamento dell'uno rispetto all'altro, ma ribadendo mentalmente il rapporto di sostanziale estraneità, di extrapolazione continua, il valore limite dedotto dalla serie dei valori naturali risulta proprio il soggetto poetico.

Nel Capitolo III dell'*Altercazione*, la sua polemica all'*Etica Nicomachea* così s'impianta, nelle terzine finali:

*Dice, chi bene sua sentenza ha letta,
che la felicità è l'operare
virtù perfetta in vita ancor perfetta.*

*Ma se in due cose il vero ben dee stare,
l'una la volontà, l'altra l'intendere,
perfetta o l'una o l'altra non può fare,*

*perché la mente non può ben comprendere,
sendo legata in questo corpo, e inclusa
ha disio sempre di più alto ascendere.*

*Resta in ansietà, e circumfusa
da più ardor per quel ben che le manca,
e dentro allo intelletto più confusa.*

*L'intelletto e il disir così si stanca:
adunque mai non trova la nostr'alma
la pura verità formosa e bianca,
mentre l'aggrava esta terrestre salma.⁽¹⁾*

«La pura verità formosa e bianca» è il momento neoplatonico di questa oscillazione tra gli estremi aristotelici della scienza poetica e dell'umano operare. La mente più confusa «dentro allo intelletto», «in ansietà, e circumfusa Da più ardor per quel ben che le manca», allora extrapola l'«idea» dalla «natura», l'astrazione dalla concretezza di una situazione esistenziale proprio per polarizzare neoplatonicamente come idea un preciso e nitido momento e salvarlo nella sua immutabilità da una situazione incerta, totale, panica, secondo l'immagine neoplatonica di Pan come del Tutto.

È qui da dire che l'Aristotele quattrocentesco è una lezione che invita al naturalismo, e per esempio alla scienza della prospettiva, in quel ritorno dell'idea alla natura che invece Lorenzo tenta di capovolgere neoplatonicamente nel «retroso calle» dalla natura all'idea. Ma ormai la natura non è più la medievale figlia di Dio: essa bensì si pone come antitesi necessaria all'idea. Pertanto ecco che nell'idea viene ad astrarsi prospetticamente la ragione stessa dell'esistenza della natura, e questo proprio mentre, ripeto, l'aristotelismo quattrocentesco, nel suo aspetto averroistico, veniva coinvolto nel crollo della fisica aristotelica.⁽²⁾ Quello che ne emergeva era quanto il Cardinale Bessarione voleva sottrarre ad Aristotele come all'aristotelismo della Scolastica e dichiarare come un puro portato della dottrina e della fede cristiana. Qui l'*impasse* averroistica del pensiero aristotelico è denunciata a saldare definitivamente la crisi stessa dell'aristotelismo: la via senza uscita avrebbe dovuto riportare alla via d'uscita della fede. In realtà la fede non aveva questa forza risolutiva: la fede avrà ancora, col Savonarola, una virulenza più di reviviscente tono medievale che di scienza rinascimentale. Nel Quattrocento il corpo fa velo all'anima, proprio mentre l'anima intellettuale è riconosciuta come la forma sostanziale del corpo umano. Perciò l'aristotelismo quattrocentesco, seppure in crisi, serve a dare saldezza scientifica alle crescenti idealità neoplatoniche con l'energia stessa sprigionata averroisticamente dalla sua condizione critica,

⁽¹⁾ *Altercazione*, Cap. III, vv. 151-66.

⁽²⁾ Si veda per questa parte BRUNO NARDI, *La fine dell'averroismo*, nel vol. *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 443-55.

serve nella sua fenomenicità a vedere in azione l'idea, proprio mentre la imprigiona e l'offusca. Una tale fenomenicità, mentre dà valore alle arti plastiche, crea altresì per la poesia quattrocentesca la fondamentale ragione della sua intrinseca impossibilità narrativa; mentre intanto ferma un po' per volta quanto vi è di romanzo, cioè di movimento interiore, di circolarità perpetua, nella poesia petrarchesca, ecco anche che blocca in una sorta di magica ipnosi l'immaginazione poetica, volta a un'interpretazione dell'azione come ambiguità tra l'essere e l'esistere, tra l'essenza, di per sé statica, e l'esistenza, di per sé dinamica. In definitiva ne risulta un continuo, pensieroso ritorno della creatura su se stessa, in una sorta di fenomenicità creaturale al punto più alto della sua ambiguità: che significa al punto in cui la sua dialettica interna cambia di senso. L'unica possibilità di movimento traslativo, e altresì di traslato stilistico, è non più nel fenomeno apparente della vita, che si rivela ripetitivo, bensì nel cammino progrediente dell'idea che partendo dal corpo non finisce con esso, se l'anima intellettiva si rivela, aristotelicamente, immortale *a parte post*, come per esempio affermava il Trapezunzio. Questo « punto di fuga » metafisico verrà a coincidere con le ricerche prospettiche del Brunellesco e dell'Alberti. Se la prospettiva centrale, la costruzione legittima albertiana, « coll'imporre uno spazio definito ferma un'unica azione in un tempo che è come privato del suo carattere di continuità: donde il valore di astrazione dell'arte che viene staccata dal reale e ricondotta ad un principio eterno », ⁽¹⁾ non possiamo non trovare l'eco più alta di questa concezione astrattiva della fuga centrale nella poesia di Lorenzo e del Poliziano. Dove, anche, vige il concetto pierfranceschiano, e leonardesco, che la visione è un atto umano a cui la cosa vista è sottoposta passivamente: allora i « razzi » che la colpiscono tanto più ne centrano razionalmente la condizione inanimata. Solo che la prospettiva è una scienza per cui diviene « dolce » « quello che si vede »: ed è questa la via per cui la ragione intellettuale si fa malinconia, quella particolare *Sehnsucht* della ragione rinascimentale mentre si impadronisce in un ordine astratto del visibile: di un visibile che non diviene, che anzi, bloccandosi prospetticamente, istituisce la propria inderogabile estraneità dialettica.

L'assolutezza della visione prospettica si risolve nel nitore senz'aria, perché senza movimento, nella cristallina « pura verità formosa e bianca » delle rime laurenziane e delle *Stanze*: partendo però la fantasia di Lorenzo di tra i vapori di quel « corpo » animato, cioè da una condizione torbida e incerta, ed è una torbidità che si schiara ma insieme porta nella luce, ad affiorare nel colore neoplatonico, il suo nucleo oscuro, definito nei suoi limiti come linguaggio che cerca di liberare la sua piena espressività poetica da qualsiasi presupposto. Mentre un ribelle a una tale prospettiva rinascimentale a fuga centrale, Paolo Uccello, attratto dalla *Perspectiva* di Vitellione, d'altronde anch'essa su base aristotelico-tomistica,

⁽¹⁾ LUIGI MALLÉ, *Introduzione* all'edizione critica del trattato *Della pittura* di LEON BATTISTA ALBERTI, Firenze, Sansoni, 1950, p. 15.

risulterà nella considerazione dei contemporanei un attardato: ⁽¹⁾ a dir così, una specie di piagnone avanti-lettera del primo Quattrocento, un nostalgico delle astrazioni della geometria allo scopo di costruire quella favola morale a scoppio metafisico che sarà la risultante neogotica più alta in pieno Rinascimento fiorentino. Il Quattrocento, mentre distrugge a poco a poco ogni traccia di favolosità neogotica, mette in ordine « quello che si vede », ma proprio nell'ordinarlo questo sfugge tangenzialmente a ogni tentativo di esperienza diretta, naturale. La tangenzialità istituita dalla prospettiva rinascimentale porta la natura a riconoscersi, in quanto umanamente ordinabile, anche soggetta a un ordine metafisico, insomma, immediatamente, a mentalizzarsi. L'uomo ne è solo l'ordinatore mentale, la domina solo nella mente, là dove appunto altro non può fare che constatarne l'imprendibilità nell'atto stesso di affermarvisi dominatore. Insomma la realtà che si apre, a ventaglio, verso l'uomo, in verità si blocca in una tale proiezione, si istituisce in sé come spettacolo enigmatico, e insomma, in quanto tale, come pura finzione mentale, si pone quale provocatrice di una natura totalmente autonoma, non scalfibile dalla logica dell'esperienza. Al più potranno farsene macchine, enigmi, mostri, al modo leonardesco. Alla meraviglia neogotica, che prosegue sotterranea nello stupore « naturale » di Leonardo, un po' per volta si sostituisce la malinconia della ragione rinascimentale.

Ora, proseguendo, che altro è lo schiacciato di Donatello verso chi guarda, se non il tentativo di saggiare un tale limite prospettico *a parte ante*, un tentativo che, nel « bassorilievo pittorico », sembra voler liberare l'utente della sua qualifica di spettatore, di testimone obiettivo, non implicato nel dramma, mentre invero non fa che racchiudere in un brulichio di vitalità scatenata lo spettacolo dell'esistenza inteso come dramma contenuto, ribadendone l'autonomia prospettica? L'occhio del riguardante segna ancora un limite « metafisico » invalicabile. Lo spettatore è immesso, sì, nel pieno di un'esperienza plastica in atto, ma è un'esperienza che arriva al limite della propria totale liberazione espresso nel segno dei valori tattili. Il punto di contatto è proprio una tale tattilità: e la sua linea di demarcazione prospettica. Chi supera il limite dei valori tattili sarà Michelangelo che però inchiude l'idea nella caoticità della materia e la cui parabola sarà appunto data dallo sforzo per liberare l'idea totalmente dalla materia mentre insieme, supplementariamente, essa si materializza. La contraddizione è evidente, e insanabile. Il dramma michelangiolesco nasce appunto da questa immissione di una materia in quanto è sottratto all'idea: opposto al « levare » è questo tragico, necessario « aggiungere »; come preliminarmente nasce da quel velo che l'idea propone a una materia da cui essa non sappia liberarsi. Ma certo con Michelangelo, e con la proposta della « maniera », che deriva da una formulazione compensata, da un tentativo di captazione sistematica del suo sistema scatenante di energia, il Rinascimento è portato al limite delle proprie ricerche compensate in una simbologia, che

⁽¹⁾ Si veda per questa parte ALESSANDRO PARRONCHI, *Microcosmo di Paolo Uccello*, in *Secoli vari* ('300-'400-'500) della Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 246-74.

si è estesa al sistema prospettico, e insieme è spinto sull'orlo della propria lunga crisi.

E qui mi richiamo anche a quanto ottimamente arguisce il Brandi a proposito del tipo di schiacciato progressivo verso lo spettatore che, per l'influenza donatelliana, inventa un pittore come Filippo Lippi: « È come se lo spazio dell'immagine del Lippi fosse costituito da tanti strati di spazio sovrapposti, di cui ciascuno realizza una particolare compressione verso la forma alla quale è tangente. Nella Madonna di Tarquinia è chiarissimo come questa invisibile barriera arresti a un certo limite la testa della Madonna, il cui naso appare quasi camuso; un'altra saracinesca cade lungo la guancia del Bambino, e un'altra ancora sulla bellissima mano che, col braccio, appositamente crea un piano unico, quasi fosse anchilosata. Ora, questa struttura dello spazio a pagine di libro, è quella che permette al Lippi di risolvere di volta in volta i volumi nella precisione categorica dei profili prospettici, riducendo tuttavia lo spessore spaziale del dipinto, ma senza il riferimento ad un unico piano di posa. Avendo accorciato questa distanza interna dell'immagine, il Lippi, ha rinunciato, logicamente, al prodigioso protendersi delle figure masacesche, ma ha creato una fonte inesauribile di soluzioni formali che permettano di portare la notazione cromatica a sottigliezze infinite, a trasparenze, a vaporosità, che, senza indebolire la struttura spaziale, riescano a dissolvere il colore come materia, come tegumento invece che come pittura. Sarà appena necessario accennare che questo procedimento del Lippi è inverso a quello di Piero della Francesca, in cui il color locale assumerà, nella struttura luminosa dello spazio, una durezza adamantina, sicché una figura di Piero della Francesca ha i suoi colori in spessore, per così dire, come una statua crisoelefantina ». ⁽¹⁾ È chiaro dunque che tutto questo avviene in un ambito di logica spaziale simbolica, sia il punto di fuga, all'infinito, *a parte post*, sia, particolarmente compresso e additivo, *a parte ante*. Rimane, per chi guarda, la gabbia prospettica come un oggetto dinanzi agli occhi, per cui chi vi entra, vi entra come in un simbolo spaziale totalmente delimitato dai suoi significati: vi entra, cioè, con un atto di fruizione intellettuale che non sposta l'azione centripeta, e fortissima, della rappresentazione: la quale dunque è un correlativo analogico della centralità dell'uomo rinascimentale entro la gabbia che s'è costruito, e in cui s'è irretito, del proprio microcosmo. Un microcosmo dato dalle dimensioni umane, in cui l'azione è segnata dal movimento ricognitivo di tali limiti prestabiliti; dimensioni imposte dall'uomo, antropomorficamente, alla natura inconoscibile, ossia conoscibile, o se si vuole definibile, solo in termini analogici, per analogia con l'azione umana che la determina, vincendone ogni volta la casualità.

Si diceva dunque: un tempo privato del suo carattere di continuità, al cui posto subentra il carattere, additivo, della contiguità: un tempo che cinematicamente viene rallentato nei suoi momenti successivi, stavo per dire nei suoi fotogrammi, di modo che il nitore del-

⁽¹⁾ CESARE BRANDI, *Filippo Lippi*, in *Secoli vari*, cit., pp. 270-1.

l'immagine « a pianta centrale » viene a caricarsi, in ragione della sua staticità, di una carica simbolica fortissima, ma insieme, nella sua astrazione dall'impossibile fluire, dall'invano perseguito romanzo, viene a ustionarsi in un candore sovrumano, quasi a bruciare, nella sua fermezza intellettuale, del lume fermo della mente: a trapassare insomma dalla impossibile continuità psicologica e narrativa nella sfera trasparente dell'intelletto che rende l'immagine intangibile nelle sue nitide evoluzioni verso l'unico punto nella cui direzione può muoversi: il punto di fuga. È che se l'anima intellettuale è cominciata col corpo, secondo l'Aristotele del Trapezunzio, ma non finisce con esso, poiché è immortale *a parte post*, ecco che l'immagine che nella fantasia acquista il suo corpo, acquista altresì questa possibilità cinetica in una dimensione tutta e solo spirituale, *a parte post*: sfugge verso l'infinito punto di fuga che la scienza rinascimentale ha costruito entro il microcosmo di cui l'immagine costituisce la misura visibilmente umana: in realtà verso il limite, accettato, del microcosmo, in una progressiva diminuzione di realtà corporea nell'incidenza prospettica: il punto di fuga costituisce invero, sul piano, anche il punto in cui si annulla ogni dimensione. Il Rinascimento non dà il senso di un mondo smisurato, bensì quello di un mondo non altrimenti misurabile che in termini di proporzione umana: in termini antropomorfici.

Ma anche presa nella sua fissità, bloccata nella sua sostanziale staticità, l'immagine, a cui Lorenzo si rivolge in una specie di affettività metafisica e il Poliziano con un senso stregato, definitivo, direi ultimativo, della sua apparizione, non smette di accennare col suo atteggiamento fisico a un altrimenti impossibile moto psicologico: anche qui, albertianamente, i « movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo », in una fenomenologia poetica che si attesta tutta sulla propria evidenza. La linea-forza fiorentina non per nulla finirà, nel Botticelli, per alludere, tanto sottilmente incisa, a un movimento puro, astratto, un movimento che crea la propria figura quasi personificandosi. Un tal moto di personificazione è implicito al farsi delle figure botticelliane: la loro suprema malinconia è il loro stare in se stesse, ma quasi per riversarsi in un impossibile al di là, dico al di là di se stesse, che non potrebbe non essere puramente intellettuale, in una drammatica e bloccata simbologia, e penso all'estremo botticelliano della *Calunnia di Apelle*. In questo loro tendere a un intellettuale al di là che la loro stessa esistenza ha ormai bloccato, in quanto il moto di personificazione ha attinto con la figura il suo massimo significativo, e dunque non può espandersi più oltre che in un universo simbolico, esse toccano altresì la propria ambigua pienezza psicologica di figure totalmente compiute e totalmente irraggiungibili: compiute come un miraggio che si constati particolareggiatamente concreto, tangibile. I ritratti del Botticelli hanno questo senso di una realtà, persino fisionomica, estremistica, in cui l'idea aggiunga tanto più concretezza in quanto si rivela una concretezza in arrivo, una crescente constatazione di sé: che vuol dire una materia totalmente animata dalla propria

forma, o meglio: una *forma formans* la propria appariscente drammaturgia. Si ascolti ora Lorenzo:

*Lieta Amor stava in l'amorosa pioggia,
come uccel, dopo il sol, bramate tanto
lieto riceve rugiadose stille.*

(Son. XCI)

Vi è, nella personificazione elegantissima, botticelliana, tutta la forza inclusiva di un'astrazione che genera, per moto interno, dopo essersi mantenuta tale, astratta dico, come pensiero, dopo esser cioè partita da uno stato penseroso, una sorta di giubilante scoperta del concreto sensibile, reso sensibile nel suo movimento continuo verso la figura fantastica. La quale non finisce mai di avverarsi, in questo « vago, dolce e peregrino stile », applicando cioè a Lorenzo la definizione che egli aveva dato del Cavalcanti, non finisce di essere se stessa, cioè di scoprire tutta la forza dinamica implicita nel proprio concreto delinearsi di simbolo:

*Poi piangendo in quegli occhi ov'egli alloggia,
facea del bello e doloroso pianto
visibilmente uscir dolci faville.*

Questo accadeva proprio mentre il Poliziano andava cercando i limiti intellettivi delle proprie figure, cioè della propria possibilità di raffigurare uno stato d'animo soggettivo, nella loro possibilità di azione, e insomma nella loro condizione esistenziale: le sue figure, andando incontro dialetticamente alla poetica botticelliana, mentre arrivano alla linea-forza, sembrano perdere ogni loro energia cinetica, incantarsi nell'arrivo estatico, nella dimensione dei propri limiti figurali. Lorenzo dinamizza la stasi, ne sente, voglio dire, la precarietà; Poliziano staticizza il moto, la *dynamis*, scindendo il movimento nei suoi attimi successivi, rendendoli visibili, fermandoli nella loro essenza di puro visibile, in una trasparente immutabilità: che è la stessa strumentalità del reale. Allora Lorenzo cerca di salvare la stasi dalla sua precarietà portandola a visione simbolica. Anche la realtà è un simbolo per Lorenzo. Mentre per Poliziano anche il simbolo è reale. Quella del Poliziano è la lucidità della corrosione, la lucidità, per attrito, del soggetto che cade velocissimo nel proprio stato di oggettività. Se, insomma, la poesia di Lorenzo è una riflessione che agisce, la poesia del Poliziano potremmo inversamente definirla un'azione che riflette, visivamente, su se stessa, e quindi si ferma nella tensione della propria lucida spettacolarità; è una tensione ferma.

Ma, tanto per Lorenzo quanto per Poliziano, il movimento è canonico, finto, cioè aggiunto all'essenza degli oggetti, secondo un canone al quale l'oggetto deve avvicinarsi, o che deve subire senza perdere la sua peculiare staticità di oggetto, staticità oggettiva. E dunque ecco che anche il movimento diviene un'essenza di per sé, separata e aggiunta ad

altra qualità essenziale: un oggetto dunque in movimento finisce per rilevare la sua essenziale duplicità, la sua ambiguità essenziale: l'essenza platonica dell'oggetto, che è quella fondamentale staticità, l'essenza ambigua del movimento. Ed è questa la duplicità, il doppio senso, della poesia protorinascimentale, divisa tra una concezione statica e oggettiva e una concezione dinamica e soggettiva. Quest'ultima è un *primum* in Poliziano, che parte da una condizione, come ho detto, soggettiva e precaria e la porta a una condizione di *ultimatum* oggettivo, di tendenzialmente finale certezza: una certezza operativa e analitica. L'opposto accade a Lorenzo, s'è visto, che parte da una serie di dati oggettivi, insomma da una « realtà » data anche se impenetrabile, una materia che è anche quella su cui può agire il *princeps* e l'uomo di stato, e cerca di provocare attraverso di essa un finale stato soggettivo, un risveglio totale del soggetto.

Dice Leon Battista Alberti:

« Et conviensi alla pittura avere movimenti soavi et grati, convenienti ad quello ivi si facci. Siano alle vergini movimenti et posari ariosi, pieni di semplicità, in quali più tosto sia dolcezza di quiete che galliardia, bene che ad Homero, quale seguitò Zeuxis, piacque la forma fatticcia persino in le femine. Siano i movimenti ai garzonetti leggiери, iocondi con una cierta demonstratione di grande animo et buone forze. Sia nell'huomo movimenti con più fermezza ornati, con belli posari et artificiosi. Sia ad i vecchi loro movimenti et posari stracchi: non solo in su due piè ma ancora si sostenghino su le mani; e così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad exprimere qual vuoi movimento d'animo; et delle grandissime perturbatione de l'animo simile sieno grandissimi movimenti delle membra. Et questa ragione dei movimenti comuni si observi in tutti li animanti. Già non si aconfà ad uno bue aratore darli que movimenti quali daresti a Buciefalos, galliardissimo cavallo d'Alexandro. Forse faccendo Io, quale fu conversa in vaccha, correre colla coda ritta rintorcilliata, col collo erto, co i piè levati, sarebbe atta pittura. Basti così avere discorso il movimento delli animanti; ora poi che ancora le cose non animate si muovono in tutti quelli modi quali di sopra dicemmo, adunque et di queste diremo.

« Dilettano nei capelli, nei crini, ne rami, frondi et veste, vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondegghino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in qua et parte in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù; ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi. A medesimo ancora le pieghe facciano et nascano le pieghe come al troncho dell'albero i suo rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo, i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri che maraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi

fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quindi verrà ad quella gratia che i corpi da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria et in questo ventoleggiare guardi il pittore non ispiegare alcuno panno contro il vento. Et così tutto observi quanto dicemmo de movimenti delli animali et delle cose non animate». ⁽¹⁾

Premesso che nei « posari », nelle pose, è il riposo del movimento, insomma è il movimento stesso che si riposa, e che capelli, crini, rami, frondi e veste, se accennanti a movimento, sono nient'altro che i « posari » del movimento, dunque simboli fenomenologici di un non altrimenti attuabile moto che nelle sue apparenze oggettuali; in questa estrinsecazione dell'animo nel movimento, ecco che l'animo diviene l'animo stesso del movimento, sia pure teso verso l'idealità del canone, l'astoricità del mito: punti di fuga, entrambi, verso l'idea. È significativo che l'Alberti consigli di porre « la faccia del vento zeffiro o austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino », e il Botticelli ponga la personificazione dei Venti nella *Primavera* o nella *Nascita di Venere*: la personificazione mitica è il punto in cui un concetto si fa immagine, incontrandosi una tale *dynamis* con tale necessario stato di finzione; cioè l'immagine mitica raddrizza la *dynamis* in stato di riposo immaginativo, dilagando essa *dynamis* nella finzione, tutta pervadendola come operazione mentale e si vorrebbe dire terminazione nervosa, per una sorta di riassuntiva fibrillazione delle superfici come colore mentale, del disegno che supera dinamicamente in arabesco il suo concetto di limite, della psicologia che assume il carattere assorto dell'allegoria mentre si affaccia allo sterminato del mito.

Qui, mentre più estatico e « interrotto » si fa un determinato sentimento in una sorta di pateticità spinta fino alla malinconia, a questa particolare malinconia umanistica, ecco che si estroflette tutta la carica dinamica e patetica implicita nella poesia petrarchesca: ecco che diviene spettacolo e « costruzione legittima » quello che nel Petrarca era fuga del tempo sentita come linguaggio, cioè un inesprimibile implicato in una tendenzialmente totale esprimibilità. Ora, nel chiarirsi umanistico della poetica, mentre quella malinconia eredita l'implicita drammaticità petrarchesca, ecco altresì che alla fermezza stilistica petrarchesca succede una stoica spettacolarità, una stoica visibilità del reale immesso in questa prospettiva così scientificamente accertata. Questo accade mentre il linguaggio affina ecletticamente il proprio medium realistico, lo filtra e in definitiva adopera le proprie possibilità espressive ormai disperse, non più monolinguistiche, ma nemmeno popolari, per mettere a fuoco un quadro in cui il reale è divenuto strumento di conoscenza, mezzo di provocazione, ma non è più un unicum fantastico. Sarà Leonardo a tentare di recuperare una tale energia che si è riversata dal soggetto nell'oggetto come una serie di forze fisiche agenti in un sistema compensato; e sarà in definitiva Leonardo, la pittura di Leonardo, a riportare tali

⁽¹⁾ LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura*, cit., pp. 97-8.

forze nel soggetto, nella carica soggettiva che domina l'universo oggettivo del Rinascimento fiorentino. Le macchine di Leonardo non sono che la circolazione esterna di tale stato di energia prima che esso si precipiti di nuovo, così verificato, nel soggetto agente, in definitiva non sono che un intervallo tra un momento e l'altro di tale costitutiva soggettività dell'universo: di cui l'oggettività coincide dunque col momento della verifica.

Nel muoversi dell'azione dalla sua condizione riflessiva, Lorenzo rivive tale districarsi come un estatico raggiungimento: dalla selva dei pensieri, dalla pensierosa selva della vita, la poesia, in questa sua tentata verticalità, illumina e lambisce a tratti una realtà che il pensiero sposta dalla sostanziale irrealtà che l'ha generata, dall'occasione particolare, verso un vero sintomatico, nei suoi accenni appena lambiti, di una realtà più vasta, più vastamente concreta. Si veda il sonetto LXV:

*O veramente felice e beata
notte, che a tanto ben fusti presente;
o passi ciechi, scorti dolcemente
da quella man suave e delicata;
voi, Amor e 'l mio cor e la mia amata
donna, sapete sol, non altra gente,
quella dolcezza che ogni umana mente
vince, da uom giamai non più provata.
Oh più ch'altra armonia di suoni e canti
dolce silenzio; oh cieche ombre, che avesti
di lacrimosa luce privilegio!
Oh felici sospiri e degni pianti!
oh superbo desio, che presumesti
voler sperare aver sì alto pregio!*

Alla lunghezza rievocativa, negli *enjambements*, dell'ora perduta, d'una realtà già fugghiasca, il sonetto contrappone l'ultima terzina tutta esclamativa, d'una rigorosa epigraficità. È che l'invocazione, che già dal primo verso muove apoditticamente il sonetto, ma lo muove verso una ricerca di quel calore perduto, e lo immedesima coi « passi ciechi, scorti dolcemente Da quella man suave e delicata », si risolve in quello stato di fantasia, di *poiesis*, di azione poetica che, mentre ingloba lo stato riflessivo di partenza, anche ne determina, in quanto azione poetica, la finale inattività logico-concreta nella reperita e sempre più desta attività fantastica. Il poeta cauterizza con la poesia la povera realtà di partenza, ne cauterizza il deteriorarsi via via che ne salva, a barlumi, l'incertezza fondamentale del suo realistico ieri-domani.

L'incertezza storica prevale rispetto alla certezza nell'eternità neoplatonica delle essenze. Questa è un'eternità al di là, già avulsa dialetticamente dall'oggi: « Chi vuol esser lieto, sia:

Di doman non c'è certezza»; ed è già qui un segno del distaccarsi della storia dall'uomo che pure ne impugna ancora le leve direttrici, le quali però più non rispondono, usurate, ai comandi. E dove anche la letizia appartiene alla sfera della volontà, più che a quella dell'abbandono. Il ficiniano « Laetus in praesens » iscritto sulle pareti dell'Accademia è, tutto sommato, un invito a rifuggire l'*excessum* e i *negotia*; cioè a rifuggire dalla realtà diretta, dalla sua continua carica dialettica: il *praesens* è allora passaggio, se così potesse darsi, di essenze, o meglio, il disvelarsi dell'essenza nella carica simbolica che il reale si porta seco, e che i *negotia* e gli *excessa* dimostrano appunto con la loro vanità storica, mentre si annullano storicamente. Se *negotia* ed *excessa* sono estremi, estremi che caricano di polarità la vita, il simbolo neoplatonico vuole togliere questa oscillazione alle cose e ai gesti dell'uomo, per farli cadere in un loro scientifico stato di inerzia in cui si riveli l'assoluta inerzialità che li coinvolge, facendone delle pure figurazioni platoniche, inafferrabili sul fondo della caverna del pensiero. Arte pensierosa, il vero in essa non è mai in atto, ma sempre preposto a qualsiasi atto che, in quanto tale, ne dilapida la accumulata carica essenziale. Allora l'eccesso si rivela nella carica di « presente » della realtà fantastica, che non può deragliare da questa sua necessaria centralità: è una realtà enorme, continuamente esorbitante dalla fine bulinatura che il poeta ne tenta. La linea della figurazione fantastica è continuamente premuta da questa carica interna di presenza debordante, e sottoposta a una tensione tale che si trasforma in irrequietudine psicologica, in un continuo stato di scontento che finisce per diventarne persino la valvola di sicurezza.

Il poeta, per tornare al sonetto LXV, vuol raggiungere, intatto, il nuovo luogo attivo, per dare una finalità cinetica al nucleo motore oscuramente riflessivo e tutto involto, e coinvolto, su se stesso, come un frutto che acquisti sapore intorno a un nocciolo sempre più assente, sempre meno commestibile, a una realtà che si dimostri illusiva quanto più essa si viene qualificando nella fantasia, come fantasia. Sicché nel sonetto citato erra chi vede, in quanto vi è rievocato, una vana fantasia: gli ultimi due versi, nella presunzione del « superbo desio », non sono la smentita a una realtà di partenza, bensì il segno d'una realtà ormai tutta fantasticata, fino al raggiungimento di una verifica, di un *hic et nunc*, dolorosamente attivi, moralmente provocatori di una realtà che ha travalicato l'occasione, di per sé irripetibile e già perduta.

Perché la realtà a cui si applica la poesia laurenziana non è una realtà oggettivamente percepibile in tutto il suo percorso, nella sua dialessi, ma, ripeto, una realtà sempre più simbolica: di qui il particolare clima dei sonetti dove le figure sono sospese fra il simbolo e la realtà; ma questo stato intermedio è fissato con acutissima precisione, quasi che il lavoro sul particolare fenomenico valga a dar concretezza a un tanto labile sfuggire delle ragioni della creazione.

Non c'è in Lorenzo quella limpidezza d'atmosfera che lascia scorgere anche i particolari più insignificanti: la sua poesia è come immersa in una luce grigia. E questo lume grigio

dissolve i contorni e fonde i toni. D'altronde che la poesia di Lorenzo precorra la pittura di Leonardo, non è così peregrino come affermare che quella del Poliziano è vicina alla poetica botticelliana, sia pure *e contrario*. Piuttosto un altro pittore ci ricorda nel suo « ritardo » prospettico il Poliziano, ed è Paolo Uccello. Nelle *Stanze* egli ci descrive i preparativi per la caccia osservando separatamente le azioni simultanee: allora il tumulto è dato, in un'aria cristallina e separata dove acquista una candida e intangibile felicità, dall'insieme delle cose nominate, ognuna convivente accanto all'altra, senza fondersi.⁽¹⁾ Si ha così un senso di staticità, come se l'attimo fuggente fosse stato fermato nella poesia. È la stessa sensazione che ci danno le immobili battaglie di Paolo Uccello, mentre attraverso la poesia di Lorenzo noi vediamo gli avvenimenti scorrere inesorabili nella loro irripetibilità, nella loro fluente totalità mentale. L'arte maieutica del Poliziano cerca di riportare le cose alla loro prima nascita: il portarle in luce mostra tutto lo stupore di questa oggettività ineluttabile. Egli, sì, tramuta l'attimo fuggente del Magnifico in attimo fulgente: questo vedere è fermo, nitido, ma proprio per opporsi al suo sparire. Dove il turbamento, e quasi la turbolenza, di Lorenzo, insomma quel senso neutro e simbolico del linguaggio laurenziano, è dovuto a questo interno slittamento semantico, per cui le parole trasudano sensitivamente un vapore ideologico, sono in un perpetuo stato di attrito. Si legga il famoso sonetto XVI del *Comento*:

*Belle, fresche e purpuree viole,
che quella candidissima man colse,
qual pioggia o qual puro aer produr vòlse
tanto più vaghi fior che far non suole?
Qual rugiada, qual terra o ver qual sole
tante vaghe bellezze in voi raccolse?
onde il suave odor Natura tolse,
o il ciel che a tanto ben degnar ne vuole?
Care mie violette, quella mano
che v'ellesse infra l'altre, ov'eri, in sorte,
v'ha di tanta eccellenzia e pregio ornate.
Quella che 'l cor mi tolse e di villano
lo fe' gentile, a cui siate consorte,
quell'adunque e non altri ringraziate.*

Ebbene, esso è pervaso da un senso acuto e febbrile del colore del mondo: un senso a mezzo, s'è visto, tra il simbolo e la realtà. È il senso della creatura vista come disegno ineluttabile, che rimane nell'aria resa patetica, scossa, dall'azione, dal passaggio di essa. E le parole conservano questa febbre nell'elegia. Anche qui, il gusto del particolare isolato

⁽¹⁾ Già GIUSEPPE DE ROBERTIS, nei suoi bellissimi saggi polizianeschi, aveva notato « la distinzione delle diverse zone e parti, fin delle minime pieghe e ombre », in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1944, p. 66.

in azione in primo piano, quella candidissima mano sorpresa nell'atto di cogliere le tre viole: niveo passaggio, con un rintocco nell'insistenza veloce (« Che quella candidissima man colse »), quasi scia d'un disegno perduto su quel fondo purpureo. « Quella mano Che v'ellesse infra l'altre » dà, direi, della sorte un'idea prativa e naturalistica. Pur nell'eleganza gotica che rastrema il petrarchismo quattrocentesco in un Bonaccorso da Montemagno (« Qual beato licor, qual teste apriche ») che di questo sonetto è l'immediato antecedente, Lorenzo aggiunge al giardino gotico, con la spettrale individuazione d'ogni pianta e d'ogni fiore (e si pensi alla « Madonna del Roseto » di Stefano da Verona), il senso d'una fatalità già in movimento, cioè l'urgere di un'azione che mentre si dischiava da quell'eleganza incantata, prosegue l'aura dell'incanto e la protende verso il fine di ogni azione: anche la morte, così, acquista un senso di fermo incanto in cui l'azione in arrivo par spogliarsi d'ogni impulso e sopravvivere, con suprema malinconia, come inquietudine fatale, puro disegno d'ogni gesto vano. L'azione ha un che di fatale in questo primo Rinascimento: irripetibile, ecco che deve essere esemplare. La sua bellezza è proprio nel segno dell'irripetibilità: che è, tra l'altro, il primo aspetto della « fortuna » di Machiavelli.

In Lorenzo culmina il senso dell'inutilità delle cose: egli sa la vanità di esse, come di una donna la bellezza, il cui valore vero gli appare solo nell'attimo in cui la morte lo coglie, e quanto più è vera e forte in lui questa bellezza nell'attimo estremo tanto più ne sente la vanità poiché essa è già destinata a morire con la donna amata. Anzi nell'amore laurenziano c'è soprattutto un senso di ammirazione acceso proprio dal sapere che la donna è la depositaria di questo dono alto e terribile, che tanto più costa a chi lo possiede degnamente. La bellezza si trattiene come un rapace sulla roccia, rapinosamente, contemplarlo è temerne il volo improvviso e pericoloso: che mette a repentaglio lo stesso contemplante. Ed egli cerca di fermare questa bellezza, questa « cosa » del cui valore è maggiormente consapevole proprio nell'attimo in cui essa esprime con maggiore velocità la propria fuggevole instabilità. C'è nella sua poesia un certo sobbalzare di immagini, di luci che non trovano luogo d'incontro; infatti le immagini, più che imbevversene, rimandano indietro, cioè riflettono, i pensieri facendoli ritornare insoluti all'autore: gli elementi della poesia di Lorenzo quindi sono in un continuo movimento, in un senso e nel suo controsenso.

Questo perché la memoria di Lorenzo, a differenza della petrarchesca, è una memoria specchiante, non può alleviare in emblema il dolore implicito al suo mondo, ma solo rifletterlo intatto, se mai accresciuto del suo luore particolare, perché le immagini create da Lorenzo hanno funzione di specchi, non crescono, non maturano. In questo la memoria specchiante di Lorenzo si richiama all'« ingegno del pittore » leonardesco: « l'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si tramuta nel colore di quelle cose ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte ».⁽¹⁾

⁽¹⁾ LEONARDO, *Trattato della pittura*, par. 53.

Per Lorenzo la natura ha qualcosa di distanziato, si direbbe di prospettico — ma anche la riflessione è prospettica, l'ideologia ha un ordine « prospettivo » —, che egli vede limpidamente, in cui però non riesce, pur spinto dall'eudemonismo neoplatonico, a immergersi e a dimenticare i propri travagli di uomo privato e pubblico. Il paradiso è sceso in terra. Il *παράδεισος* è un giardino che l'immaginazione rintraccia nelle sue parti in termini naturalistici, seppure, ripeto, di una natura messa in prospettiva. Ma la luce metaforica che illumina una tale natura porta il visibile al suo limite di fatto naturale, ne spinge la forma, metaforicamente, al di là di se stessa, cioè della sua naturale semanticità. I significati tanto più sfuggono quanto più i significanti si fanno metaforici: sicché la conclusione è la favolosità di un tale paradiso, che ha portato e fuso lo sforzo metafisico — e non più dantesca-mente dogmatico e scolastico — in una φύσις, in una natura ambigua, tardogotica in area rinascimentale.

« E però, quanto all'abito, ancora che sia minore la comparazione che l'eccellenza di lei, essendo vestita tutta di bianco e mostrando in su quel capo i suoi aurei capelli, mi pareva assimigliarli a' raggi del sole quando si spandono sopra a un monte di candida neve, perché né meno di candida cosa coprivono i capelli che sia la neve, né manco splendore avevano i capelli che i raggi del sole. E se i capelli erano tanto lucenti, molto più erano gli occhi. E però, quanto al tempo, non è dubbio che era giorno, il quale almeno faceva il sole degli occhi suoi. E, dato che questo fussi, il luogo di necessità era paradiso, perché dove era tanto splendore, bellezza e pietà, certamente si può dire paradiso. Perché "paradiso", chiunque rettamente vuole diffinire, non vuol dir altro che un giardino amenissimo, abbondante di tutte le cose piacevoli e dilettevoli, d'arbori, di pomi, di fiori, acque vive e correnti, canti d'uccelli, ed in effetto di tutte le amenità che può pensare il cuore dell'uomo; e per questo si verifica che paradiso era ove era sì bella donna, perché qui era copia d'ogni amenità e dolcezza che un gentil cuore può desiderare », ⁽¹⁾

Si avverta altresì che questo *hortus conclusus* di origine gotica, derivato da una sorta di laica lottizzazione del microcosmo rinascimentale, non è ormai più che il nucleo di un'immaginazione che, mentre supera qualsiasi limite, tanto più ne mette a fuoco e ne delimita l'area di partenza vedendola, *in re*, come corrispettivo concreto della metafora linguistica, banco sperimentale per le nuove macchine del pensiero. Metafore e macchine di un pensiero in cui viene a sciogliersi tutta l'emblematicità petrarchesca, la quale, in questo violento *à rebours*, rimane in soluzione, senza aver più la forza di far precipitare in linguaggio unitario tutta la possibilità espressiva che vi preme dentro: e dunque ecco che il monolinguismo petrarchesco si scioglie in un tendenziale plurilinguismo che all'atto pratico, cioè passando dalla potenza all'atto, si raffina e si comporta, intellettualizzandosi, come una monolingua eterogenea: in cui cioè l'eterogeneità dei mezzi non dimostra né può contare sull'omoge-

⁽¹⁾ *Comento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti*, in *Opere*, cit., p. 42.

neità dei fini. La poesia, in altre parole, si dimostra in crisi di finalità, pur non sopperendo in toto alle proprie funzioni mediatrici, per quanto a fondo tentate. Non spunta, voglio dire, dalla mediazione, l'intenzionalità. Ed è, anche questo, un modo della poesia, in cui la lucidità, tutta del mezzo, riverbera sull'ambiguità dei fini, e viceversa, in un corrusco e tutto nuovo *tertium*: che stavolta *datur*: un *tertium* condiviso tra fini e mezzi, per cui la poesia, mediando, dimostra tutta la propria carica finale, e al contempo ponendosi come finalità, non può che comprovare, sui mezzi così finalizzati (ecco i generi così eterogenei di Lorenzo), tutto il proprio drammatico, organico *ralenti*. Le figure laurenziane hanno questa doppia faccia. Si direbbe che la sua poetica soffra di un anticipato stato figurativo che non le permette di risolvere la propria pura, originaria mentalità proprio mentre questa si afferma al dileguarsi delle figure: rimane allora un senso di mancanza, di fuga fenomenica non sopperita dalle idee, che dimostrano la propria inerme supplementarità, in modo pateticissimo.

Una *parole* tutta spostata verso la *langue*, quasi che la *langue* potesse completarsi in ognuno proprio attraverso lo sforzo linguistico spinto all'estremo della *parole*, che dunque in Lorenzo non deriva da un sincretismo linguistico teso verso il *pastiche*, ma anzi attesta il proprio sistema di segni in una intenzionale omogeneità. Quasi insomma che ogni parlante, e il poeta come il primo e il più cosciente dei parlanti, potesse realizzare non in modo virtuale ma attuale nell'individualità della *parole* la massa della *langue*. Ed è questo proprio il legame sociale che vibra tanto più sottilmente intellettualizzato nelle raffinatissime individuazioni linguistiche dello stile laurenziano.

In questo naturalismo tipicamente umanistico Lorenzo e il Poliziano convergono, seppure le divergenze subito compaiano; ma è un naturalismo, s'è visto, simbolico, in partenza aristotelico, in cui la natura, distante, subito appare come termine figurale, elemento della favola intellettuale. Quando il pensiero neoplatonico recupera cotesta natura formalizzata, essa allora appare schermo della mente, misteriosa custode simbolica di una vita non altrimenti recuperabile che come figura intangibile. Ben lontano dal naturalismo antiaristotelico di Copernico e di Galileo, esso genererà l'esperienza condizionata di Leonardo: condizionata, dico, da quel ricupero centrale che è la pittura, che pare annodare un mistero che l'esperienza ha reso più fitto; se questa esperienza è un mezzo per arrivare a un fine predisposto. Ma anche in Leonardo è il senso, tutto laurenziano, d'un moto che si continua nel visibile, quasi che l'energia invisibile, il moto vitale di ogni organismo, non sia che il presupposto organico d'ogni visibile, dove si perpetui appunto come pura visibilità. Un corpo è visibile « nella prontitudine » delle sue azioni, in quanto vi è invisibilmente mosso. « Adunque la pittura è filosofia... perché essa tratta del moto dei corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei si estende nel moto ».⁽¹⁾ Quella di Leonardo è

⁽¹⁾ LEONARDO, *Trattato della pittura*, I, 8.

un'esperienza convergente, ed essa si pone pertanto in termini totalmente strumentali, in quanto volti a un fine che l'esperienza stessa non può dirimere, ma solo predisporre, dato dal darsi stesso di essa. L'attimo fuggente laurenziano, se si equipara all'istante leonardesco, istante « disanimato » proprio dal suo divenir figura (« la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta co' la sua scienza, e la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu co' parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte, e in ciascun corpo è l'integrità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi » ⁽¹⁾), appare un flusso non unitario; e quasi vien da pensare che proprio dinanzi alla somma degli elementi fantastici « separati » propria dei poeti quattrocenteschi, Leonardo abbia concepito la superiorità, speciosa, della « scienza del pittore » che con l'arte sua, « Poesia muta », coglie, rispetto alla poesia, « Pittura cieca », la totalità in atto del sensibile. « L'integrità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi », è preservata dal pittore proprio in quel « sol aspetto » che, secondo Leonardo, il poeta non può cogliere, essendo più legato del pittore alla semanticità, tipologica, del segno linguistico, la quale ne impedirebbe l'infinita varietà naturale. Leonardo senza volerlo convalida l'intellettualismo della poetica quattrocentesca che recupera la natura solo in termini simbolici, mentre la pittura si avvale di tutta la scienza di cui essa si pone come il termine ultimo e riassuntivo.

Si legga a questo punto il sonetto XXI del *Comento*:

*Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,
le piazze, i templi e gli edifizî magni,
le delizie e il tesor, quale accompagni
mille duri pensier, mille dolori.*

*Un verde praticel pien di be' fiori,
un rivo che l'erbetta intorno bagni,
un augelletto che d'amor si lagni,
acqueta molto meglio i nostri ardori;
l'ombrese selve, i sassi e gli alti monti,
gli antri oscuri e le fere fuggitive,
qualche leggiadra ninfa paurosa:
quivi vegg'io con pensier vaghi e pronti
le belle luci come fussin vive,
qui me le toglie or una or altra cosa.*

⁽¹⁾ LEONARDO, *Trattato della pittura*, I, 11.

E si vedrà come, al di là della media fantastica di tipo petrarchesco, specialmente le terzine siano percorse da luci scosse e inquiete, provocate da immagini sobbalzanti. Rispetto al Petrarca, al « legato » petrarchesco, questo è un « fugato » rotto in mille luci. Un inquieto e intrattenibile ardore cerca posa in immagini che come specchi mobili ruotano sparendo su se stesse, instabili, una dopo l'altra. Il subentrare spaurito ma inefficace di « or una or altra cosa » da altro non deriva che da questa sottrazione alle cose della loro pienezza oggettiva: da questo fare a mezzo — in termini simbolici — col soggetto che appunto in questa progressione simbolica viene a perdere la sua stessa possibilità di dominare dall'interno una natura che diviene sempre più lo schermo estremo, e quasi la buccia luminosa, di quel microcosmo che l'uomo pensa di dominare allargandovi la propria misura umana: tale appare nel disegno anatomico dell'uomo leonardesco iscritto nel cerchio perfetto della propria dimensione. In realtà l'uomo, quest'uomo « al centro », vi si chiude dentro come in un bozzolo: la sua *humanitas* non è che la crisalide prima della metamorfosi; ma questa sarà la nuova scienza mossa da un'esperienza incondizionata a proporgliela.

In questa sfera perfetta e luminosa, si capisce come per il « nuovo Clizia » la poesia sia venata di un resto del pessimismo averroistico. L'intangibilità di questa sfera ruotante su se stessa, la sua pura fenomenicità, anche se ne è centro l'uomo, spinge a uno stoicismo da periodo argenteo l'uomo preso nel capogiro di questo ruotare immobile, di questo ruotare del pensiero figurato come una natura sufficiente. Ed è l'inizio di una nausea astrale, di quel male avanti lettera copernicano che l'uomo quattrocentesco insicuro delle proprie istituzioni proprio mentre tenta di dominarle, prova senza sapersi spiegare istituzionalmente. Si spiega dunque in termini immaginosi, inventandosi lo spettacolo stesso del proprio pensiero incerto, inventandosi anzi l'incertezza come spettacolarità.

*Ma, lasso! io non so già qual nuova aurora
renda al mondo il suo sole: ah, dura sorte,
che noi vestir d'eterna notte vòlse!*

*O Clizia, indarno speri vederl'ora:
tien' gli occhi fissi infin li chiuda morte
all'orizzonte estremo che tel tolse.⁽¹⁾*

E vorrei chiudere questo specimen di una lettura del *Comento* proprio col primo sonetto:

*O chiara stella, che co' raggi tuoi
togli alle tue vicine stelle il lume,
perché splendi assai più che 'l tuo costume?
perché con Febo ancor contender vuoi?*

⁽¹⁾ Dal son. II del *Comento*.



3 - Carlo Carta: *Portaggio in Sicilia* (1928)



4 - Carlo Carrà: *Il cane* (1932)

*Forse i begli occhi, quali ha tolti a noi
Morte crudel, ch'omai troppo presume,
accolti hai in te: adorna del lor lume,
il suo bel carro a Febo chieder puoi.*

*O questa o nuova stella che tu sia,
che di splendor novello adorni il cielo,
chiamata esaudi, o nume, i voti nostri:
leva dello splendor tuo tanto via,
che agli occhi, c'han d'eterno pianto zelo,
senz'altra offension lieta ti mostri.*

È una poesia pensierosa: il « lume » di Simonetta è luce stilnovistica, ma come intorbidata dal pensiero, sfarinata da un tarlo mentale. Si sente la reminiscenza stilnovistica dell'esaltazione della donna gentile (ma il Dante stilnovista che perde la sua donna, si copre di lutto) e nello stesso tempo il desiderio di giungere all'idea platonica, idea che si dissigilla dal corpo luminoso della donna gentile come la luce fredda per richiamo sessuale dal parenchima delle lucciole, e cerca di rendere antropomorfica la tentazione metafisica in cui si rifugia, di là da un paradiso cristiano in cui la creatura manterrebbe integro il suo umano sentire. Beatrice in Paradiso è sollecita di Dante. Simonetta, questa linea-forza del Rinascimento, esplode nel suo cielo metafisico tutta la incielata grazia di cui era capace sulla terra, ma ne è rapita come una costellazione che il poeta, astronomo senza cannocchiale sufficiente, non riesce più a seguire nelle sue evoluzioni.

Una tale supernova ancora metafisica adorna però il cielo di uno « splendor novello », cioè vi dilaga con un naturalismo metafisico che pare l'anticamera, per mera contiguità, ben s'intende, dello stupore cosmico di Galileo. Il poeta cerca di idealizzare questa figura, ma non riesce più a vederla nella beatitudine come un medievale; la immagina lucente, e questo chiarore ci dà un'idea più fisica come si sprigionasse dal corpo di Simonetta. Così Lorenzo per mezzo di immagini sottili e profonde riesce a presentarci un quadro pittorico (« adorna del lor lume, Il suo bel carro a Febo chieder puoi ») ove gli elementi sono scelti, e a uno a uno accostati, fino a renderci l'idea del pensiero poetico che oscuramente li gestiva.

Tanto più luminoso il quadro segnaletico, quanto più oscuro e imprendibile il movente dei sentimenti. C'è in quell'ideale astro che splende di luce più vivida, in quella « chiarissima stella, la quale verso l'occidente si vedea », sì la presenza di Simonetta, ma nella fantasia del poeta essa non ha dimesso quella facoltà missionaria che la donna stilnovista esercita sulla terra mentre cavalcantianamente « fa tremar di chiaritate l'âre »; solo che la sua missione si naturalizza in questo nuovo dischiudersi del cielo platonico, che s'allarga, senza regole tomistiche, in una sconfinata vanità in cui la luce delle sfere ficiniana s'irradia

senza ostacoli a dimostrarne l'immensità, cioè l'ampiezza formale, non soggettiva; ed ecco che allora nel suo esorbitarvi *sicut dea*, il poeta quattrocentesco perde i contatti morali con cotesta natura solo visibile. Egli può costruire la favola di questa fuga, di questa perdita, o anche dell'andar di lei per la terra come la « cervia altera e bella » polizianesca, composta « di leve aier », ma rimane preservata la solitudine dell'uomo quattrocentesco da questo metamorfosarsi del visibile in se stesso, da questo atto senza oggetto. La morale della favola era la bellezza. « Si lux in forma quadam consistit potius quam in subiecto, et formositas consistit in luce. Ibi solum vera lux ubi mera sine subiecti inquinamento forma. Ibi solum vera formositas, ubi solum lux vera veraque forma. Quapropter omnis forma et lux, quae vel videtur oculis vel cogitatur, quia finita est, umbra quaedam est ad Dei formam atque lucem. Merito Deus infinitus est actus, quoniam vel subiecti vel causae limite, sicut diximus, non contrahitur. Hinc fit plane ut sit lumen immensum ». ⁽¹⁾

Ma che altro è la bellezza quattrocentesca se non la perfezione della metamorfosi, questo culminare in una forma che per plenitudine si converte in altra forma, all'infinito, sotto quel « lumen immensum », la cui caratteristica è appunto di dimostrare l'immensità totalmente percepibile, che significa totalmente attuabile, del microcosmo, sì, ma *a parte obiecti*, non *a parte subiecti*? Di quel Dio che è « infinita virtus agendi, immo infinitus est actus », ⁽²⁾ Lorenzo cercava di imitare, non solo in quanto poeta ma anche in quanto princeps, l'infinito atto: un atto cioè che gli aprisse le pareti dell'immenso, ma inutilmente vi bussava col suo linguaggio metamorfico subito oggettivato, in infinito: ché l'atto sfuggiva, in quanto postosi, immediatamente alla propria soggettività; e la parola, come poiesis, faceva parte integrante di quest'atto, anzi ne era l'indice metamorfico. In altre parole, era un tentativo di attingere una assoluta « formositas », senza materia, perché nella creazione non fosse coinvolta appunto nemmeno una particola di quell'« umbra materiae » che rendeva già opaco e insicuro, in trasparenza, il soggetto. Senza inquinamento di soggetto, « vera formositas » si ha dove si ha vera luce e vera forma. Ma una tal « forma », che appartiene alla sfera della « formositas », e che deve evolvere senza l'inquinamento del soggetto, è evidente solo nella direzione verticale della metamorfosi: che altresì ne attesta l'intangibilità oggettiva, l'intangibilità attuale. Questo è il seme del mito quattrocentesco: questa attualità « senza imbrattamento alcuno di subbietto »; ⁽³⁾ proprio mentre il soggetto premeva tutto intorno a questo atto e ne subiva inspiegabilmente i contraccolpi obiettivi; cioè accumulava

⁽¹⁾ *Marsilii Ficini Florentini Argumentum in Platoniam Theologiam ad Laurentium Medicem Patriae Servatorem*, par. De luce Dei ac de umbra materiae. Cfr. *Filosofi italiani del Quattrocento*, Pagine scelte a cura di Eugenio Garin, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 342.

⁽²⁾ *Ibidem*, p. 342

⁽³⁾ Secondo la traduzione in lingua toscana del Ficino per Felice Figliucci Senese, in GARIN, *Filosofi ecc.*, cit., p. 345.

nella mente una riserva di inspiegabilità oggettiva mentre riconosceva che « *veritas est super mentem* »: e « *sicut lumen non indiget oculo, sic veritas non indiget mente* ». ⁽¹⁾

L'invisibile è l'attesa della forma ignota, che ha però tutti i suoi presupposti nel visibile, o nell'immaginabile che dir si voglia, nella « dolcezza della immaginazione » amorosa. Una tale dolcezza, « la quale veramente è grandissima », « ha qualche similitudine colla vera beatitudine, cioè quella che consegue l'anima a cui è data la gloria eterna, la quale in altro modo non si fruisce che immaginando e contemplando la bontà divina. E, benché questa contemplazione sia differente assai dalla contemplazione umana, perché quella contempla il vero e questa una immaginazione vana che forma l'appetito mortale, non di meno l'una che l'altra ha qualche poco di similitudine nel mondo. E, così imperfetta come è questa mortale, è approvata per la prima felicità del mondo, quando ha per oggetto la vera perfezione e bontà, secondo che si può conseguire nella mortal vita. Per questo si può dire che la contemplazione di qualunque cosa non molesta abbi in sé grande dolcezza, perché ha qualche parte di similitudine colla somma dolcezza e perfetta felicità ». ⁽²⁾ La « contemplazione umana », se è dedicata a « una immaginazione vana che forma l'appetito mortale », pur tuttavia misura l'immensità illuminata del microcosmo, obiettivamente, fino ai limiti in cui esso termina la sua meravigliosa, adamantina avventura nell'oscurità del soggetto che, deponendo la propria attualità, la propria poiesis, depone anche qualsiasi possibilità di intervento mentale in esso. Capovolgendosi un tale oggetto in mera soggettività, si rompe il contatto, perché se « *veritas non indiget mente* », la mente per converso ha bisogno, un bisogno costitutivo, della verità: e se a questa verità viene sostituita la « immaginazione vana », ecco che la mente si applica all'attuazione di una verità in termini simbolici, che ne fanno sentire tanto più acuta la mancanza *in re*. Allora tali strumenti mitopoietici adempiono a una funzione sussidiaria: tengono l'uomo impegnato nell'azione, quanto più questa lo distacca dalla vanità riconosciuta e ineliminabile della contemplazione. Quello che in verità la mente quattrocentesca non interrompe, è un tale trapasso di luce per entro la vanità, l'immensità del microcosmo; sicché in esso le immagini umane acquistano una trasparenza o un candore assoluti. Ecco perché trionfa la linea-forza, il disegno, entro cui si perde, per trasparenza, o per riflessione che le dà una misteriosa impenetrabilità, la figura, la quale pare « abbandonarsi » al dinamismo che tutta la sottende e la sbalza nel mondo luminoso come un mitologema della mente perduta di esso. L'uomo mitopoietico del primo Rinascimento è un dio che soggiace alla propria creazione; la quale, mentre evoluisce nel mondo illuminato, mostra anche la propria sostanziale vanità o impenetrabilità; e, come accennavo, si dimostra come mera provocatrice dell'attualità umana, cioè spinge l'uomo ad essere

(1) MARSILIO FICINO, *Compendium Platonicae Theologiae*, in GARIN, *Filosofi ecc.*, cit., pp. 302 e 310.

(2) *Comento*, in *Opere*, I, p. 86.

quello che poi essa dimostra che non è, se la demiurgia umana si comprova non essere altro che un'attività che riconosce la vanità sostanziale, seppur necessaria, dei propri prodotti. La contraddizione è insanabile. Solo nell'azione e per la durata dell'azione, cioè in termini strettamente dinamici, l'uomo sente avverarsi quell'*humanitas* che la contemplazione ha scatenato, in quanto il proprio della contemplazione è di rivelare il campo e i modi in cui l'azione può svolgersi: la contemplazione insomma, e in questo senso la stessa *imitatio*, che è l'anello intermedio ma già attivo tra contemplazione e azione, non è altro che una « modificazione » dell'azione.

Quella di Simonetta nella fantasia del poeta è una presenza che la prematura morte e il ricordo vivo della bellezza ingigantiscono, non vedendosi più fisicamente il motivo di tanta ammirazione. Il poeta si rende ben conto di quell'anormale stato astronomico, di quell'impallidire degli astri vicini come se una forza sovranaturale venisse a concentrarsi, ed a splendere in un unico punto dello spazio: quasi un'ustione del limite del microcosmo, là dove esso perde la sua immensa oggettività nell'oscurità del soggetto, per un concentrarsi in quel punto fisicamente determinabile di raggi metafisici. Egli sente il dolore di questo squilibrio, e il sonetto prende un'aria fantastica, quasi metafisica, l'aria di questa cupa volta celeste dove anche il carro di Febo sembra aver perso la sua primitiva luce. Poi il poeta è come se si facesse coraggio e riuscisse ad avvicinarsi, pensando, agli occhi di Simonetta che sembrano essere stati strappati alla terra da un destino crudele, ma nello stesso tempo gli sgorga spontanea un'invocazione di aiuto, e chiede che questo abbaglio dato dallo splendore si attenui fino ad essere accessibile agli occhi di chi desidera vedere la creatura che, metamorfosata in se stessa, ha attinto in tal modo la propria essenza luminosa. E ancora una volta nel sonetto laurenziano appare fondamentale l'elaborazione lenta delle immagini, ognuna precisa e neutra contemporaneamente, che poi si inseriscono l'una con l'altra musivamente, fino a far emergere un insieme che non è definito e che non ha bisogno di esserlo, per mantenere il movimento ad infinitum verso il punto di fuga che pure, nel quadro, è prospetticamente percepibile.

Il tentativo di innestare l'incommensurabilità dell'infinito nella misura della piramide visiva rinascimentale, è bene il merito e l'assurdo di questa poesia rinascimentale perduta dietro la propria grazia troppo chiara. Ma allora l'incommensurabile si risolve nel pedale profondo dell'inquietudine che si accompagna alla fuga di cotesta grazia nella propria perpetua metamorfosi. Ed ecco come uno spazio definito si temporalizza in una formabilità infinita. L'uomo padrone di cotesta dimensione spaziale, su cui può esercitare il proprio dominio di princeps della creazione, è contemporaneamente reso inquieto e incerto dalla dimensione temporale infinita che le forme gli propongono mentre demiurgicamente le inventa. È la loro perfezione che le mostra al limite: pronte a trasformarsi; e l'uomo si rivela un inventore di favole la cui morale la stessa perfezione favolosa gli sottrae.

DUBBI SUGLI ANNI '60: RICERCA NARRATIVA E AVANGUARDIE COLLETTIVE

di

Leone Piccioni

Torno a proporre un titolo diverso (e forse ancora provvisorio) rivedendo questo scritto, nato per una conferenza tenuta a New York nel maggio scorso, al nostro Istituto di cultura, per invito dell'Associazione culturale italiana.

E m'accorgo di una certa perentorietà che incontro in queste pagine e che non è propria, di solito, né del mio lavoro critico né del mio carattere. Perentorietà che non rifiuto, ma che deve, forse, ricollegarsi anche un poco all'eventuale carattere di sfogo che queste pagine potrebbero avere. Lo sfogo di chi, di fronte alle ricerche della letteratura e delle arti, via via, in tanti anni, bene o male, ha sempre pensato di raccapezzarsi un po', di tenere in qualche modo le fila dal punto di osservazione che si era scelto, e che ora s'accorge di non raccapezzarsi più, di non aver più in mano né fila né altro, né punti di osservazione che consentano di rivolgere, sia pur sguardi panoramici, con una certa esattezza d'insieme.

Qualsiasi riflessione anche occasionale che si riferisca alla situazione letteraria e culturale di qualche tempo fa, mette subito di fronte a chiunque il grande mutamento che è stato proposto nel rapporto tra produzione letteraria o artistica, pubblico ed organizzazione culturale. È uscito da poco in Italia, ad esempio, il carteggio svoltosi nel 1926 tra uno dei narratori più grandi che l'Italia (e non solo l'Italia) abbia avuto, Italo Svevo, ed un poeta come Eugenio Montale. Siamo, è vero, nel 1926, ma insomma, dopo tutto sono passati quarant'anni, non secoli o millenni! Nel 1898 Svevo aveva stampato la prima edizione di *Senilità*, di cui nessuno in Italia s'era accorto, per anni

e anni: nel 1926 Svevo non riusciva a ristampare il romanzo, rinviato, o rifiutato di editore in editore, finché una nuova edizione poté apparire soltanto a spese dell'autore. Erano mille copie in tutto, il massimo di tiratura per il mercato letterario italiano dell'epoca. Oggi, anche in Italia, la carta stampata che di giorno in giorno, nel solo campo della narrativa, inonda i tavoli dei poveri critici letterari non ha più dighe, non è più controllabile, si affida quasi totalmente al caso, oppure si presta ai calcolati ed industrializzati metodi del lancio editoriale. Comunque si può arrivare, senza troppa difficoltà, a tirature cento volte superiori a quelle che conobbe Italo Svevo.

Eppure in Italia e nel mondo, quando ci si tiri un po' fuori dall'euforia che può derivare, appunto, dalle larghe tirature, dal commercio più sviluppato dei quadri di pittura contemporanea, dall'interesse di vasti ascolti musicali, si ha l'impressione che assai raramente la letteratura e le arti, nelle loro ricerche nuove, via via proposte, si siano trovate così vicine come oggi ad una morte, definitiva od apparente, oppure ad una specie di stasi, ad una sorta di rapporto con il pubblico che più cresce e più se ne scopre un legame retto solo da profonda e radicata indifferenza. Possono parere cose tante volte dette, ridette e poi smentite dalla storia. Potrà sembrare un paradosso; ma vediamo un po' da vicino.

Finiti i periodi nei quali la società che sapeva esprimersi per un comune denominatore di fondo, poteva farlo al livello di una larga comprensione immediata (nel Medio Evo, in tutto il '300, ad esempio, il comune credo religioso, non poteva creare fratture o problemi di misteriosa escogitazione d'arte), ammettendo strati di pubblico via via diversi (più larghi, prima, poi più ristretti, ed infine, già nell'800 ancora abbastanza ampi, ma discriminando nettamente le larghissime masse totalmente escluse dal discorso e dal godimento artistico), finiti, dicevo, quei periodi, gli artisti si son trovati a fronteggiare da soli o a piccoli gruppi congeniali le loro singole vocazioni e le loro scelte: a darne conto, solitariamente.

E non è mai mancato chi si sia imposto come scelta, per comodo o per vocazione (non ne voglio discutere) quella della comunicazione con il pubblico più largo, ottenendo, botta per botta, successo commerciale, popolarità, talvolta disinteresse o riserve da parte della critica più illuminata; mentre

altri artisti ed altri scrittori non ottenevano che l'assenso più avvertito della critica vera, e, senza alcun successo commerciale, si immettevano subito verso una sicura vitalità per il futuro. Ai tempi di Svevo, il problema delle mille copie di *Senilità*, si badi bene, non aveva riguardato né i romanzi di Guido da Verona, né quelli di altri narratori d'appendice del tempo. Di quei testi non rimane oggi che ben poco; Svevo a distanza giganteggia, e cresce il suo nome, corre la sua fama. Ma Svevo, insieme tutte le ristampe, non si sogna tutt'oggi tirature come la prima di un Da Verona, *best seller* del suo tempo. È regola, del resto, di rado contraddetta: più un romanzo è su di tiratura, e più effimero è il suo successo. Le opere di poesia, anche nella narrativa, al loro apparire non hanno quasi mai scosso la larga mediocrità del pubblico vasto. Si impongono poi, ristampa dopo ristampa: e quando s'arriva alle centomila copie di *Ulisse* tradotto, o del *Pasticciaccio* di Gadda, si son trovati certo gli acquirenti; non credo si siano davvero trovati i centomila lettori! Da allora, da quando l'artista si è mosso da sé, l'itinerario, che si potrebbe graficamente ricostruire, è stato sempre lo stesso: per il livello medio del più largo pubblico disponibile la produzione commerciale al suo livello; per il lavoro futuro, perché la stasi non arrivasse, la ricerca di laboratorio degli artisti veri, anelanti anche loro — beninteso — al successo, ma incapaci di tradire la propria vocazione per ottenerlo. E sono stati scritti libri, sono stati dipinti quadri, sono state composte musiche, che intese da pochissimi lì per lì, via via sono cresciute di forza, hanno dimostrato quale carica profetica avessero in sé, consentendo di passo in passo, di decennio in decennio, con il dovuto ritardo, la crescita stessa di quel livello medio cui la produzione commerciale ed in serie, il libro al mese, doveva poi seguitare a riferirsi. La funzione delle avanguardie (allora se ne parlava poco; oggi non si fa che parlarne e l'opera concreta degli « avanguardisti » è forse soltanto ormai negativa: o almeno costituisce uno dei sintomi più rilevanti per la diagnosi preoccupante cui si deve giungere) si è svolta sempre in laboratorio. Mentre l'applicazione industriale dei risultati già conseguiti andava avanti, in laboratorio i veri artisti ricercatori ricercavano per il futuro, per il rapporto tra la propria sensibilità, la propria vocazione poetica, il proprio genio, ed i tempi nuovi sperimentati o cui s'andava incontro. E nelle provette, negli apparecchi di laboratorio, negli alambicchi, si distillavano

cariche vere di profetica sofferenza, di sicura conoscenza della storia e della sorte dell'uomo, di impegno per sopravvivere con dignità e con coraggio, senza spaventarsi, pagando però anche con la vita la nera disperazione che poteva prendere, senza cercare intimamente (talvolta pur poteva convenire per attirare l'attenzione) lo scandalo, ma senza tornare indietro d'un palmo se lo scandalo si fosse verificato. Ed in ogni momento lo scandalo si verificava, perché il largo pubblico, e la più sorda, pigra borghese critica che via via si preoccupava di pascere quel pubblico, reagivano a tentativi nuovi, con violento scandalo, rifiutando i nuovi agganci, o le nuove intuizioni, che venivano a turbare un ordine presuntuoso e pigro. Guidato appunto da quella critica, che neppure sarebbe giusto chiamare passatista (perché non era e non è in difesa della vera tradizione passata, ma dell'applicazione commercializzata del tempo) anche il pubblico era capace di muoversi nella protesta. Così è sempre stata viva nel passato (e grosso modo, in Occidente, fino agli anni '50) questa dinamica dei contrasti, che proprio dal contrasto consentiva all'avanguardia di uscire vittoriosa, di affermare la sua futura vitalità, massacrando via via i prodotti dell'effimero successo, tagliando i ponti attorno a loro, consentendo un adeguamento, più tardi, ed anche a media costa, di certi livelli di gusto e di comprensione.

Naturalmente pubblico, critica, artisti erano facilmente individuabili in due diverse categorie, senza molte possibilità di osmosi, proseguendo ognuno (non dico per valore vero e per risultati, ma almeno per aspirazione) nel proprio campo di ricerca del pubblico o di ricerca del « vero »: gli « ufficiali », come dicevamo noi appena pochi anni fa ancora studiando con i veri Maestri, ed i « sottufficiali ».

La funzione delle avanguardie è subito cessata, ad esempio, e se ne considerino le conseguenze, in Russia, e non già e non certo per effetto della Rivoluzione, ché le Rivoluzioni, anzi, scatenano lo slancio stesso della vocazione e del grido vero ed alto degli artisti. Ed infatti il periodo d'oro della Rivoluzione, gli anni di Lenin, il decennio che aveva preparato quello scoppio, sono costellati di poeti grandi e solitari, di inventori d'arte portatori di parole che non si potranno cancellare; ma poi — subito dopo — insediatisi il regime personale o burocratico delle gerarchie staliniane, o post-staliniane (in gara per rozzezza culturale, a parte forse la generosa parentesi

kruscioviana) ecco, infatti, i suicidi, gli esili, le condanne, i silenzi. Il livello della letteratura russa, e delle arti figurative (la musica riuscendo un poco meglio ad evadere da regole e da schemi dettati dall'alto) si è ridotto al punto in cui si trova, di inutilità e d'accademia proprio perché il lavoro delle avanguardie è stato abolito, i laboratori letterari sono stati chiusi (quelli scientifici, no, quelli lavorano a ritmo pieno, e, pare, benissimo). È stata individuata la produzione letteraria nemmeno più al livello naturale della classe media: al livello cui la classe media doveva essere portata dal regime politico. E si è lavorato in quella direzione, con tirature di libri forse anche, in qualche modo, da servire alla massa così com'è. Ma oggi, o si consente di nuovo la ricerca che porti avanti almeno le comunicazioni con quanto, intanto, è stato fatto in Occidente (ed è la strada che nessuno potrà più fermare), oppure si rimane fermi, tali e quali, allo stesso avvilente punto, così come non si ha progresso scientifico se, ad un certo momento, si smetta di ricercare o di applicare le scoperte (magari rubandone i piani) fatte da altri.

Per ragioni certo opposte, non da cercarsi nella frustrante presenza di freni, ma al contrario, semmai, nella dissoluzione quasi completa di ogni freno, la funzione delle avanguardie sta per divenire inoperante anche in Occidente, e provocherebbe, allo stesso modo, la stasi, la vacuità, l'avvicinarsi a quel punto, in cui si può anche cominciare a ragionare di morte dell'arte, di morte della musica, di morte della narrativa o del romanzo. Potrebbe configurarsi anche in questo terreno quel certo processo di avvicinamento di società che parevano, con preoccupazioni del restante mondo, in totale opposizione per idee, struttura sociale, prospettive future, e che invece, per certi segni, per certi sintomi, paiono avvicinarsi in un intermedio punto di incontro, salvandosi di una parte la dimensione di una libera vita dell'uomo, e dell'altra la prospettiva possibile di una maggior giustizia sociale per ogni individuo degno. Mentre tutto quel che s'avvicina, nell'armonia vitale del mondo, non è che apportatore di bene, speriamo, invece, che non avvenga mai un riavvicinamento di certi risultati dell'arte e della ricerca culturale, nel segno della stasi o della impotenza.

Ma in Occidente, oggi, la frattura vera che esiste sotto l'illusione della larga partecipazione del pubblico al « boom » editoriale o artistico, la fon-

damentale indifferenza che caratterizza questi rapporti, è data dalla assoluta impossibilità di riprodurre più il contrasto. Non c'è più scandalo: c'è indifferenza soltanto. I tentativi di provocazione del pubblico e della critica borghese, fatta da artisti veri, e poi da loro discutibili masse di seguaci, sono stati, in confronto a quelli del passato, vere e proprie sfide a risolvere certe contese con secchiate d'acqua e schiaffoni. Si aprono grandi ed anche illustri gallerie, talvolta antiche, che ospitarono capolavori stupendi; si espongono le tele più incomprensibili, talvolta soltanto fatte per stupire o irritare (né io voglio qui giudicare: mi metto solo dalla parte di quel pubblico — non solo io — che c'è ancora, ed ancora ama riferirsi ad elementi della vita e della natura così come Guido Reni li raffigurava); milioni di persone entrano, guardano, e non succede nulla, se ne vanno, accettano tutto, non è vero che abbiano capito, non gli interessa proprio, escono con totale indifferenza. Battaglie, battaglie nei teatri d'opera italiani d'un tempo tra verdiani e wagneriani: si eseguono oggi nei teatri musiche (certo importanti e vive) ma difficili ad essere intese, aspre, e non succede nulla. Né la critica s'azzarda a stroncare: forse per il complesso d'aver stroncato in passato, sul metro della occasionale recensione, opere che già fanno parte della storia e che non si toccano più, ora dice bene di tutto, o ignora. Mentre la critica che sta con la cosiddetta avanguardia si lancia in certi inni di parte, che non meno preoccupano di quelle viltà, perché ti fanno pensare che ci si stia sradicando dalla conoscenza vera della tradizione, e dal rapporto che non va mai perso di vista, quando si giudica di cose contemporanee, tra il proprio tempo ed i frutti d'arte proposti, e la tradizione e gli altri segni rimasti vivissimi attraverso secoli, storie diverse, fluttuazioni e mutamenti di società intere. Facilmente ti potrai accorgere, infatti, che quella critica che totalmente si impegna per i « nuovi » sa assai poco o nulla dei precedenti — anche immediati — che pur consentirono a molti di quelli di essere al mondo, talvolta per sola capacità di imitazione. Puoi trovare una critica che esulta per le imitazioni ed ignora i modelli.

Accade così che nel momento in cui pare ci si impegni per la più ampia parte del pubblico, per un pubblico che in passato non c'era stato mai così vasto e disponibile, in verità si opera collettivamente (perché la pretestuosa avanguardia — ecco il vero non senso — sta diventando collettiva) in direzioni totalmente misteriose per il pubblico. Quella della avanguardia non è

più ricerca di laboratorio, non è più percorso mandato avanti con fatica, con asprezza di contrasti, con stimolo di faticose ascese, dai pochissimi in possesso di un lume o di una profezia vera. Il laboratorio è divenuto fabbrica, industria, e vi si attinge subito — e talvolta solo passando di lì — il successo nelle mostre d'arte per gli alti prezzi di vendita dei quadri, l'interesse di una critica specializzata ma che si fa sentire, a rimorchio di vasti fenomeni di snobismo, le grandi tirature, le scuderie editoriali che ti assicurano al carro. Certo entusiasmo di *fans* a livello snobistico può derivare anche dal senso di una rapida conquista di un appannaggio culturale, ottenuto senza fatica, per semplice trasmissione di un insieme di concetti e di idee solamente riferentisi al tempo in cui vivi, senza senso della storia e della civiltà. Anche qui attraverso certi imitatori — per il solo spazio presente — ecco l'illusione di aver costituito rapporti veraci con i modelli (mentre tutti i modelli, i maestri, sono allacciati alla storia, ai tempi della civiltà). In questo clima nessun effetto di rilancio è possibile per un diverso gusto popolare, che si potrebbe altrimenti acquisire, ma che essendo tutto scatenato sulla televisione o sul fumetto, avrebbe bisogno di ben altre cure, di ben altro intervento che non nel segno della indifferenza, per acquistare di orientamento e di possibile conoscenza. E non esistono più « ufficiali » o « sottufficiali »: esistono forse ancora alcuni patetici casi di sottufficiali del passato che sopravvivono, e personalmente tanto li detestavo quanto oggi mi risultano d'ora in ora più simpatici; mentre tutto il resto si mescola e si confonde. Tutti nell'impegno, nella scoperta vera. I narratori a grande tiratura — sorretti o no da poetica ispirazione — hanno preso il posto dei Da Verona e dei Pitigrilli, anche se furono spinti da posizioni di partenza di ricerca autonoma; in quel senso il livello medio del pubblico è benignamente salito, ma il risultato si deve ancora all'opera di avanguardie vere che ora vanno scomparendo per quella medesima funzione. Si da buona a tutti, ogni tentativo è atteso come se potesse d'ora in ora verificarsi il vero parto che modifica il mondo; le fascette editoriali squillano, e così gli annunci sui giornali, la pubblicità televisiva; non fai a tempo a finire un manoscritto che gli editori se lo disputano ed è già in bozze; il ritmo dell'appuntamento con il pubblico è quello di un romanzo all'anno: al largo pubblico vengono proposte una serie di ricerche, anche pregevolissime, sul linguaggio, o sullo

stile o di approfondimento psicologico, che non capisce, ma che spesso fa finta di capire. Certi libri bisogna averli in casa, ed in casa ci sono, ma non son letti. La critica ha abdicato a gran parte della sua funzione vera di scelta e di indicazione rigorosa e responsabile. Tanti giornali, tante rubriche critiche, tanti premi letterari sono cucinati dagli editori, almeno in Italia: non so altrove ma dubito si tratti press'a poco di fenomeni non dissimili. Risultato? Il risultato è che libri, ad esempio, narrativi che davvero ti colpiscono, da molto tempo non se ne leggono tra i nuovi: in Italia escono centinaia di libri narrativi l'anno, non uno vive sicuro oltre i pochi mesi. E ripenso ai miei vent'anni: agli incontri con Scott Fitzgerald e con Faulkner, con Hemingway e con Svevo, al nutrimento da Kafka e da Joyce: i primi Morandi visti e i Rosai, Carrà e Picasso, Braque e Mondrian, giù fino a Pollock, a Guttuso e a Burri; per non sapere oggi, con certezza, che cosa davvero leggere, che cosa guardare tra i nuovi. (Ma c'è tanto da rileggere tanto da riguardare: pur di non cedere del tutto ad una simile tentazione).

Più è disponibile il pubblico, l'umanità, la gente e meno ci si preoccupa di loro.

Non mi intendo, ad esempio, di storia della musica, ma per fermarmi un momento in questo campo, mi par che si debba particolarmente mettere in luce il fatto che la musica è destinata al pubblico assai più che ogni altra forma d'arte. Un libro può essere scritto comunque e può non essere letto affatto, o letto da pochi o da molti in privato, in un rapporto intimo e diretto; e lo stesso si può dire per un quadro o per una scultura. Ma la musica per essere ascoltata va certo eseguita, e si esegue in luogo pubblico, chiamando gente ad ascoltare, a giudicare, gente che vada nelle sale dei concerti, nei teatri, negli auditori, che apra la radio o la televisione, e più è questa gente e meglio è, a tanti scopi, rispetto alla crisi del genere e tante altre cose che si fanno. Si può ritenere dal passato che i grandi artisti solitari d'ogni tempo abbiano a piene mani attinto ai generi popolari, o noti al vasto pubblico, come danze, come preghiere o forme liturgiche, per riproporle in una propria ed assoluta invenzione, e quindi, scaricando tutto il peso del folklore o della ingenuità irrilevante, ma serbando un punto di aggancio, anche con i « non

addetti ai lavori ». E poi le forme di spettacolo musicale, il melodramma, le rappresentazioni... Ma d'un tratto vicino a noi, dopo che alcuni grandi compositori sono apparsi all'orizzonte per proporre la loro rivoluzione, sacrosanta ai fini di quell'opera di laboratorio su cui si è insistito fin qui (con le conseguenze di livello che non sarebbero tardate), ogni preoccupazione che potesse riguardare l'udienza è stata completamente dimenticata. Il caposcuola recente — ed è uno stesso fenomeno che rivedremo in altri campi — a me pare che non sia stato meditato dai compositori più validi d'oggi come un episodio della storia della musica, che, in un giudizio storico, doveva essere ricollegato a quello che c'era prima, perché il *poi* risultasse da una mediazione, da una sintesi per il corso futuro, ma come punto dell'inizio della storia, come cammino che solo di lì si diparte, anche per la suggestione di indicazioni tecniche divenute il « verbo » da applicare. Il fatto è che certa critica musicale non esita per il nostro tempo a parlare di « morte della musica ». Il fatto certo è che l'udienza musicale non fa scandalo, non reagisce, ma è indifferente, è lontana. E cresce la frattura che potrà portare proprio a quella stasi che si può riprodurre in situazioni sociali completamente differenti.

Se si medita un momento sul cammino percorso in questi anni dalle arti figurative, mentre nessuno pensa più di rifiutare le esperienze astratte o informali, mentre è evidente che, non solo le anticipazioni di Braque o di Picasso, o dei futuristi e metafisici italiani, ma il lavoro singolare di Kandinski e di Mondrian, di Fautrier e di Pollock, è lavoro di solitari talenti — risulta anche chiaro che schiere e schiere di giovani o non giovani (e non dunque più avanguardie, ma collettività), ripreso quel verbo come l'originale (la nascita del mondo), cercano d'andare avanti proponendo via via movimenti nuovi ormai al ritmo di bienni o anche meno; mentre il contatto vero con il pubblico disponibile va perso interamente, con i soliti fenomeni di indifferenze: entrano, guardano, se ne vanno. Sicché c'è da domandarsi se forse, qualche vera e solitaria avanguardia non stia in questo tempo, in un vero laboratorio ricercando una proposta pittorica, che possa magari risultar rivoluzionaria perché si riaggancia alla tradizione, perché realizza quella sintesi tra il prima, e l'opera preziosa, geniale, ricchissima, di chi ha

indicato le strade di una ricerca ispirata al mondo d'oggi, che pur muta continuamente, e propone sentimenti ed immagini, che sempre vanno interpretate per mediazione, e con privata adesione e sofferenza. (Cose analoghe si potrebbero, forse, sostenere anche per la produzione teatrale più impegnata di oggi).

Per arrivare, ed oramai rimanerci, a metà di questo discorso, complessivamente al nostro stesso orecchio sgradevole, alla letteratura e più particolarmente alla narrativa. Allo stesso modo, il corso della narrativa è stato, dopo l'apparizione contemporanea dei grandi Kafka, Joyce, Proust, certamente modificato, perché risultava anacronistico riferirsi a modelli precedenti, senza tener conto delle loro esperienze; ma non è vero che siano stati loro a porre in crisi la narrativa. La narrativa è stata posta in crisi, è vicina (nella sua accezione tradizionale) ad una stasi o alla morte, per l'ineluttabile corso dei tempi, ma semmai a causa proprio di coloro i quali hanno pensato come dirimenti certe proposte tecniche di quei narratori grandi, ed hanno creduto che si dovessero da quel momento riproporre soluzioni tecniche (e d'ispirazione) dello stesso tipo. Ed anche così si è moltiplicata la schiera degli imitatori sterili. Ma Faulkner ed Hemingway, Gadda e Landolfi e Bilenci, hanno saputo proporre, pur conoscendo bene Proust o Joyce, forme autonome di proposta narrativa.

Gli apporti tecnici, pur di importanza indiscutibile, non possono mai esser ritenuti preminenti su quelli della ispirazione tematica; in possesso della sola tecnica non si fa poesia, così come in possesso dei soli fatti da narrare non si fa né narrativa né arte. I poeti veri che scrivono in versi o in prosa, in forma di narrativa breve o di narrativa lunga, hanno ogni volta proposta una loro formula di espressione, che non è imitabile mai, né riproponibile in alcun caso. I collettivi poeti d'avanguardia, d'oggi, ad esempio, partendo da modelli assoluti, non mediati e ricomposti, danno talvolta l'impressione di non valutare abbastanza che il nucleo della vita sentimentale dell'uomo su questa terra è modificato soltanto, non snaturato né stravolto, dalla situazione storica o sociale che via via — ed anche oggi — viene proposta diversamente per il genere umano. Non è vero che il nostro tempo

ci ponga davanti realtà o aspetti inusitati per il passato, che il nostro tempo si proponga in modo radicalmente opposto ai tempi passati. Forse soltanto perché i nostri fatti storici o di cronaca oggi sono immediatamente presenti alla più gran parte del genere umano — e questo è certo rilevante — mentre in passato erano minoranze a parteciparne, ma non che lo smarrimento o i problemi posti dalle nuove scoperte, siano tali come se si verificassero per la prima volta oggi nel mondo. Non so se gli esperimenti riusciti degli astronauti americani e sovietici per l'umanità siano davvero tanto più travolgenti, ad esempio, di quel momento della storia dell'uomo, nel quale, tre piccole navicelle superarono le Colonne d'Ercole, chiuse all'uomo da millenni, e s'avventurarono, senza comandi da terra, verso il mistero d'un oceano invalicabile. Non so che razza d'effettuccio sia stato sapere d'un tratto dai signori Copernico e Galileo che non s'era piatti, ma tondi e che non il sole, ma noi giravamo attorno ad esso. E Leopardi aveva ben diritto a commentare a distanza, a proposito di Colombo: *Ma conosciuto il mondo non cresce - anzi si scema...* Ecco quello che non accade più oggi: non solo non accade, ma sarebbe facile dare sulla voce a chi, di fronte alle conquiste della scienza cui andiamo incontro, dichiarasse con ispirata disperazione poetica, che non gliene importa nulla, che più ne ha timore che speranze. (Non io, non io, che purtroppo non ho dono di poesia...).

Non so, di fronte alla meccanizzazione d'oggi, alla automazione, che sconvolgimento sia stato, per la società di quei tempi, la messa in opera del telaio industriale, soppresso quello a mano delle donnette. Certo che Marx è potuto venir fuori solo dopo il telaio. E mentre è in corso l'automazione, è certo che Marx non serve più come profeta sociale del futuro, e nessuno nemmeno più a questo fine ricorre ai suoi testi.

Ogni tempo ha le sue cose sconvolgenti, così sempre è stato, e non bisogna inorgogliersi o disperarsi troppo del proprio, in questo senso. Ma telai o donnette, rivoluzione russa o colonialismo, Colombo o Skirra o Gagarin, i poeti veri del nostro tempo non potrebbero dimenticare che la vita dell'uomo sempre si svolge tra la data della sua nascita e quella, precipitosa, improvvisa, o troppo tarda, della sua morte, che improvvisi cicloni o inon-

dazioni vengono ancora, più o meno previsti ma immutabili, a sconvolgere coste e naviganti; che contemporaneamente, in questo stesso momento, forse, un pastore calabrese, un contadino cinese ed una ragazza americana di Manhattan, smaniano insieme per pene d'amore; che la gente seguita ad amare i propri figli; e continuamente si dispera di cose private e minutissime; che il problema religioso occupa meditazioni ed ansie; che a uomini belli e sani si contrappongono ovunque uomini malati ed anche orribili a vedersi, che un fulmine solo può schiantare in volo un *jet* potente con più di cento-quaranta passeggeri. I poeti non dovrebbero dimenticare che cominciando a leggere una canzone del Leopardi subito dopo aver finito un sonetto del Petrarca, non è obbligatorio (per capire la continuità del discorso sentimentale) conoscer passo per passo la storia di quei cinque secoli che separano quei due poeti, tra i più grandi.

Eppure oggi poeti collettivamente d'avanguardia danno più l'impressione di considerare dirimenti i problemi della società, della storia, delle scoperte scientifiche in moto, che non certa immobilità, pur della storia e della società, delle reazioni sentimentali delle genti. Non solo, ma da noi, almeno, non è infrequente il caso di poeti di molto talento, sicuri della loro forza di suggestione per il contatto febbrile con le cose sentimentali e minute, sentite nella cornice della storia e del tempo (con uno spontaneo moto, semmai, quasi involontario, di fuga, di sottrazione da essa), che provano a riproporsi con maggior sforzo, ed esito tanto minore, in opere poetiche che vogliono portare con volontà in primo piano la cornice storica, sfumando, reprimendo il moto vivo verso le proprie reazioni o impressioni sentimentali. Ecco ancora, insomma, il pericolo che un dato comune, un comun denominatore, venga assorbito collettivamente pur da chi creda di lavorare in solitudine di ricerca.

Tutto potrebbe ripetersi del resto: ci sono state epoche nella storia degli uomini, in cui l'apporto di invenzione si è potuto illanguidire, fino ad una specie di collettiva stasi. Non per questo il mondo si è fermato: sono state anzi, per lo più, epoche che sono servite a fare criticamente il punto su quanto era stato raggiunto; si è potuto assorbire, rimettersi al livello, capire



5 - Marino Marini, *Cumbuco* (1949-1950)



6 - Marino Marini: *Giocoliere* (1959)

di più e meglio, costituire una piattaforma culturale più ampia e comune dalla quale ripartire.

Talvolta i centri vivi di ispirazione si spostavano radicalmente nel mondo. Certi rozzi allievi potevano diventare i maestri. Foscolo, dal Vico, credeva che la forza di invenzione si legasse di volta in volta al sanguigno corso vitale di una barbarie non appena disponibile all'arte — e che, in un fatale processo, la raggiunta perfezione e raffinatezza portasse ineluttabilmente con sé la decadenza, il gusto del particolare, l'accademia, la stasi e la morte. Per vedere, d'un subito, accendersi altri centri, d'un tratto vivi, che erano poco prima di barbarie, miracolosamente modificati, però, dalla civiltà al suo tramonto per estenuazione. (« Niun popolo trapassò veloce al pari degli Ateniesi dalla fierezza della barbarie alla raffinatissima civiltà »).

Che possa accadere, in questo secolo, qualche cosa di simile per noi, per il nostro mondo? Che fuochi improvvisi possano ardere, dove ancora il terreno ci pare barbaro, la sofferenza privata e collettiva insostenibile e non umana?

Forse là dove si è molto sofferto, privatamente nelle carni, nei lutti familiari, nelle persecuzioni, e nella difesa di certe grandi idee, di certe grandi speranze — non appena si riprenda fiato, passata la bufera più dura, proprio là può più facilmente risorgere l'invenzione privata, la scoperta di poesia, la nuova proposta che da individuale possa coralmemente riproporsi.

Forse più difficilmente accade questo in quelle situazioni sociali che pare debbano star per affrontare come il più difficile dei problemi da superare quello dell'uso del tempo libero dei loro componenti. È probabile che la larga disponibilità collettiva di certi beni di consumo mortifichi un poco la singolarità individuale delle ricerche, favorendo invece, anche nel settore della ricerca d'arte, un tipo di lavoro collettivo.

Spingersi d'altra parte a previsioni future, a quello che sicuramente ci aspetta, certo turba profondamente: basti riflettere all'aumento della popolazione nel mondo, a quanti miliardi saremo, e come sicuramente i prodotti della letteratura e dell'arte (ed anche i prodotti contemporanei, non se ne dubiti) sempre più saranno beni di consumo da divulgare, da diffondere, da seminare in un cerchio tanto più ampio, tanto più disponibile. Su questa

strada, se ora i romanzi che escono ogni anno nel mondo sono decine di migliaia, andremo verso i milioni di nuove opere proposte? La letteratura, il romanzo, l'arte come la « coca-cola »? La media del gusto che in certo senso sale, con il sacrificio totale delle invenzioni e delle tradizioni vere? Né ci sarebbe, sotto certi aspetti, da lamentarsene: ma tutto, tanto più, diventerà totalmente legato al caso, non si potrà operare nessuna scelta critica che nasca da una conoscenza delle cose. Bisognerebbe affidarsi al gioco, all'azzardo, alla speculazione commerciale. Con quel che finirebbe per toccare (già gli tocca del resto) alla critica ed alla sua funzione, fin qui svolta, di orientamento, di scelta responsabile fatta anche per gli altri.

Ma è certo: altri generi letterari toccheranno a quegli anni, per soli fatti economici e di organizzazione.

Si potrebbe annunciare un mondo — come da qualche parte vien già proposto — nel quale alla antica reverenza, al rispetto, all'ammirazione (anche non potendo capire) verso gli uomini dotati di genio artistico e letterario si sostituisca, invece (nella totale indifferenza verso questi) un tipo di rispetto e d'ammirazione (tanto più comprensibili) verso le virtù fisiologiche dei vivi, dei presenti.

Mi dico che in quel tempo non ci sarò, e che del resto non ci vorrei essere, non ci vorrei vivere.

Ma sfogliare oggi, del resto, moltissima della stampa di divulgazione nel mondo, non corrisponde per lo più a sentire sempre e solo l'elogio, l'amplificazione, il mito di chi è bello o è ricco o è potente, di chi insomma è in possesso, momento per momento, di doti sonanti, concrete, praticamente fisiologiche?

E veniamo, finalmente, alla narrativa, alla sua funzione di oggi, al suo rapporto con il pubblico, alla verità o non verità della sua stasi, della sua probabile morte.

Ogni affermazione che faremo, ogni idea, o interpretazione è contestata e contestabile, tanto minato è il terreno, tanto è stato in ogni direzione esplorato e trivellato. Ed è già contestato il primo dato di partenza, quando si tenti d'affermare che, a differenza delle altre forme d'arte, poesia o arti

figurative, o musica (sempre esistite), la narrativa è nata nel tempo in un momento preciso, e cioè verso la fine del '600. Si cita a contrasto la preesistenza di esempi greci o latini, dei picareschi o del *Don Chisciotte*. Ma non è obiezione valida: risultati di poesia usando della prosa è sempre stato possibile ottenere, e sempre sarà possibile anche quando il romanzo sia morto, o sia divenuto (come già del resto gli sta accadendo) altra cosa. Come genere, come fioritura, come tradizione poi ininterrotta e anzi crescente, dirompente, inarrestabile, il romanzo è nato storicamente solo ad un certo momento, ed evidentemente se è nato in un certo momento, e soltanto in quello, è stato per il fatto che, socialmente e storicamente, quel genere poteva rispondere a certe attese anche pratiche che erano nell'aria. Morta da più di un secolo la tradizione del poema cavalleresco, doveva sostituirsi, in un rapporto più moderno, un genere letterario di invenzione che potesse tener legato l'interesse della gente colta e raffinata (ancora di corte o di salotto), ed anche impressionare, avvincendola, certa curiosità popolare. E non è possibile affermare che con il romanzo, sua nascita, sua fioritura, sua probabile morte, non abbia avuto a che fare il problema della storia da raccontare, della trama, del come una cosa nasca nella narrazione e come vada a finire. È vero che i romanzi eterni, quelli che restano nella storia della poesia, devono la loro sopravvivenza a ben altro che alla trama in sé anche quando siano strutturalmente costruiti con un ben dato punto di inizio e verso una ben sicura, e finalisticamente presuntuosa, conclusione definitiva; ma è anche vero che la curiosità verso il genere si è messa in moto, e in tale stato durava o forse ancora oggi dura, nella illusione da parte del lettore di entrare a vivere presso altri una sconosciuta storia, che poteva anche diventare propria, avere punti di contatto con la propria.

Comunque la lettura comune si sia mossa, dalla volontà semplice di affidarsi ad un racconto-passatempo, dalla speranza di poter trasferire la propria commozione nelle vicende altrui, oppure più meditatamente dal desiderio di trovare nel narratore aiuti anche nel senso della comprensione psicologica dei personaggi, è certo che nel rapporto pubblico-romanzo, il legame alla storia narrata è stato sempre prevalente. Anche i più alti risultati di poesia, i più fermi, i lirici slanci, nascono (come le variazioni sui temi)

dai dati semplici o confusi della storia da narrare. Ma oggi — è vero — si prova solo fastidio, perfino una sorta di repulsione, quando si apra un romanzo presentato da collane letterarie impegnate dove subito si intuisca che ha come scopo quello di raccontarci una vicenda; oggi non è possibile stabilire un rapporto lungo di lettura per aspettare come vada a finire. Di come va a finire proprio non ce ne importa nulla.

Non era così né in partenza, all'origine del romanzo, né nel pieno dell'800, quando una grande tradizione narrativa era sfruttata dai giornali, a « fogliettone », a puntate, con la sospensione, via via, dalla trama; non è così oggi di fronte alla narrativa vera che ricopre anche abbastanza degnamente nei nostri giorni questo compito di intrattenimento, anche con ambizioni talora non vane, certa narrativa gialla, che fotografa assai bene i nostri anni, la nostra cronaca, certe caratteristiche anche future.

Ora mi sento, ed i miei simili, penso, con me, totalmente circondato, schiacciato, annichilito dalle storie. So tutto di storie: vado al cinema, da decenni, e tutte le volte queste storie umane le vedo, le vivo, conosco di persona chi le interpreta; apro la televisione ed in film ripetuti od in telefilm, posso, cambiando canale, a New York, conoscere da vicino una quarantina di storie al giorno; ogni rotocalco, ogni quotidiano mi dà storie di vita tutti i giorni, anche con le fotografie se non bastasse, e so tutto di come vive, soffre, mangia, si veste, la pensa sulla moda, la vita politica, le corse di cavalli, Kirkeegård e Joyce di *Work in progress* (come poi farà?, ci si domanda), l'attrice, il centrattacco, il leader politico, il dirigente d'azienda, la vedova, il figliol prodigo... Tutti. Sono schiacciato dalle storie di vita: come vanno a finire lo so, lì per lì, un momento dopo che un amore si chiuda, che un figlio sia nato, che un vecchio sia morto. Me lo raccontano le agenzie, la radio, i giornali: subito, all'istante. Caduta ogni riservatezza, un tempo almeno in certo onore (i nostri vecchi, forse, facevano anche di peggio, rispetto a noi, ma non si sapeva), al di fuori dei giornali, dei mezzi audiovisivi, nell'ambiente in cui si vive, grazie al pettegolezzo, alla delazione, alla lettera anonima, al gran parlare che ognuno fa di sé e degli altri, veniamo a capo ogni giorno di altre decine e decine di storie, che mutano, s'intrecciano, si confondono, in modo assai più romanzesco che nell'invenzione, e

comunque abbiamo una esperienza a portata di mano che ci leva tante curiosità, che ci fa conoscere ed approfondire tanti caratteri. Figuratevi se c'è bisogno di apprendere altre storie, altre vicende di vita dai romanzi! A questo fine di comunicazione attraverso la vicenda, ecco perché passo meglio il tempo con un giallo, con la fantascienza, con Simenon-Maigret o con Fleming-James Bond; almeno mi propongono dimensioni di cui non ho tanta esperienza perché so direttamente assai poco di delitti, di astri, di armi del futuro. Ma in talune parti di quei libri sento che certe descrizioni precise di fatti o di esperienze sono rese, per il mio passatempo, e con una certa carica profetica, assai meglio che nei romanzi letterari d'oggi (quasi sempre, in ogni caso, faticosissimi alla lettura) che gli editori mi offrono; e sento perfino che certe intuizioni (quelle, ad esempio, del mutamento dei rapporti sentimentali tra gli uomini e le donne verso il quale vanno forse i giovani delle nuove generazioni) sono avvertite con qualche interesse. Perché mentre tutto pare rivolgersi, con impegno e importanza ai *problemi* posti dal nostro tempo, in generale, e tutto tende a divenire allegoria dello scontro tra l'uomo e la massa, l'organizzazione, la scienza, ecc. ecc., seguita pure a muoversi oggi il corso di una preminente vita privata degli uomini e delle donne con proprie caratteristiche, che si riferiscono anch'esse, davvero, al tempo in cui si vive. E può accadere che di questa intuizione e felice descrizione degli stati d'animo sentimentali che regolano la vita privata dei nostri anni, si accorgano di più (oltre ai pochi poeti veri) certi films, certe canzoni d'oggi nate qua e là nel mondo come per caso (e tra decine di migliaia inutili o dannose, alcune poche sono sorrette da ispirazione felice), il jazz, certe colonne sonore che non il teatro di questi anni, la narrativa impegnata, le avanguardie. Confesserò che con Ella e Maysa, con Barbra e Ray Charles, con Mingus o con i Beattles, con Mina e con Ornella passo — ascoltando — ore che talvolta sollecitano, aprono, e fanno capire.

Che i ragazzi d'oggi, anche giovanissimi, amino certa musica dei nostri anni, e magari la preferiscano, o la considerino integrata e integrante con certe altre forme d'arte collettive, non mi stupisce: non hanno torto. Ho simpatia per loro. Istintivamente sanno cogliere, per doti di gusto (senza forse, avere, per ora, doti di approfondimento) aspetti che sono davvero particolari

e tipici del loro tempo. Hanno saputo, ad esempio, scegliere per il loro passato, per i loro balli, per il sottofondo descrittivo del loro stato d'animo sentimentale, musiche vive, interessanti, assai meglio di quanto non abbiano fatto, così collettivamente e tutti allo stesso modo in parti tanto lontane del mondo, via via i giovani di altre generazioni.

Ho poi detto (e ripeto) che non credo alle profonde mutazioni che radicalmente sconvolgano il mondo: credo che, nei millenni di cui la storia ha esperienza, il ritmo delle mutazioni sia più o meno sempre stato (e tale rimanga) uniformemente accelerato, in proporzione dei mezzi tecnici via via disponibili. Ma se qualcuno è stato più d'altri messo a dura prova, in questi anni, si tratta proprio di giovanissimi, di ragazzi, nel mondo ricco, o nei grandi centri dei paesi in via di sviluppo o sottosviluppati, perché di rado altre generazioni subirono e subiscono i condizionamenti cui sono costretti questi ragazzi d'oggi. Condizionamenti, si badi bene, dettati da un ordine comodo delle cose, magari dalla ricchezza, dal tipo di vita che s'è determinato nell'agglomerato urbano, per l'impossibilità di stupirsi per proprio conto, senza poter più scoprire, senza che alcun contatto tutto diretto ed autonomo con la natura sia possibile, in un ordine perfettamente previsto, ma condizionante fino a poter costringere ad un certo tipo di sfogo o di ribellione, da parere incomprensibile o immotivato. Ed in più, senza una letteratura loro, un'arte fatta di esempi vitali, capace di far sentire slanci, toccare altezze vere.

Così, dei testi narrativi di buona sigla editoriale che ho a disposizione, ben pochi sono quelli che s'affidano francamente, apertamente alla trama; ben pochi ci provano. I tentativi sono altri: sono quelli di prendere tutte le occasioni per puntare ad un risultato tecnico, ad esempio, o di stile, per fare proposte di risoluzione tecnica del problema. Per tentare di risolvere il seguente quesito: come si possa e si debba scrivere un romanzo nel 1966. Si spera in un risultato di poesia, che scaturisca da certa originalità tecnica. Il che può accadere, è anche accaduto nel passato meno recente: ma — ohinoi, conti alla mano — accade miracolosamente una volta ogni tanto. Ma quanti nuovi romanzi escono nel mondo guidati

da questa speranza? Oppure incontri narratori importanti che prendono dal romanzo pretesto per analisi psicologiche, con applicazioni scientifiche anche in certo modo rigorose, per ricostruire e distruggere psicanaliticamente i personaggi raffigurati ed i loro atti; e sono ancora rari incontri non inutili, ma dove il rapporto proposto (ma anche questo è contestato: a torto, a mio parere) è di tipo saggistico. Certe analisi mediche descritte con efficacia di casi patologici non sono certo meno appassionanti. Ed anche il tentativo di far rivivere con fedeltà una cronaca (un fatto di cronaca nera), disponendola in un tessuto stilistico ricercato e tutto scritto, con effetti indubbiamente singolari — non credo proprio significhi aprire nuovi orizzonti al romanzo, alla ricerca narrativa. Sono anzi fenomeni importanti che confermano la diagnosi da noi indicata.

Oppure, sulla scia della errata indicazione del realismo socialista, c'è chi dal romanzo prende pretesto per proporre un affresco di un periodo storico, molto documentandosi, molto attingendo a cronache e documenti, soffocando (tutt'al contrario, di quanto, ad esempio, accadeva al Tolstoj di *Guerra e Pace*) le vicende private per la volontà di far rivivere gli anni ed i climi di un tempo, guidati per lo più, non da obbiettiva volontà di comprensione, ma dal desiderio di interpretare secondo l'ideologia cui in buona fede si aderisce, i fatti della storia, ed i moti privati di certi poveracci. Ma le cronache sono preferibili come piacere di lettura, e gli epistolari, e certe opere biografiche condotte ai nostri giorni con grande perizia, scrutando in ogni piega, sì che abbiamo anche a disposizione (me ne stavo dimenticando) le storie vere dei grandi uomini d'ogni tempo, quasi, e di quelli più vicini a noi, sapendo tutto, anche i metodi usati eventualmente per il reclutamento quotidiano di donne, per il proprio passatempo; anche i particolari più intimi, i dati esatti sulle funzioni fisiologiche. Oltre alla fioritura — vanto vero dei nostri anni — di opere di scoperta o di divulgazione storiche, di critica letteraria, di filosofia, di scienze, di viaggio che attirano tanto più alla lettura che non il romanzo.

La cui proposta di lettura — si badi bene — risulta per lo più assai faticosa. Di fronte ad un romanzo di mille pagine, che costringerà ad una lettura lenta, difficile di pagina in pagina, non scorrevole, che non prende la

mano, non ti lega più d'un fiato (salvo poi alla fine riconoscere come, pur velocemente leggendo, avevi perso del tempo), di questi tempi siamo disposti a tanta fatica, se capita il capolavoro o la cosa davvero importante, e sia benedetta la lentezza di lettura cui costringe Musil se lo vuoi intendere, o Carlo Emilio Gadda se lo vuoi di periodo in periodo gustare; ma non si va avanti nelle mille pagine, se non trovi nulla che ti colpisca davvero; dopo un po' di tempo. E si può smettere di leggere; si deve smettere. Da un certo momento — c'è anche da notare — la narrativa con la proposta tecnica di nuovi linguaggi, monologhi interiori, sintassi imitativa, costruzioni sintattiche sperimentali, innesti da varie dimensioni descrittive della psiche, disponibilità di lingue vive e lingue morte, di dialetti o di *slang*, ha collettivamente operato, come se la sua possibilità di sussistere, nel mondo contemporaneo, fosse appunto legata a rinnovamenti di questo tipo. Come se potesse esser proprio della narrativa attuare entro di sé quelle stesse trasformazioni della ricerca figurativa e della ricerca musicale, che hanno certo determinato un impulso (comunque poi si sia ridotto o si sia, negli imitatori, sciupato) vitale per quelle forme d'arte.

Ma le possibili identità, le rare miracolose simbiosi che nelle arti figurative e nella musica (come nella poesia) possano accadere tra l'ispirazione nuova e la nuova struttura tecnica in cui si risolvono, non appartengono alla ricerca collettiva della narrativa. Possono, forse, appartenere ai risultati conseguiti da un singolo e ispirato ricercatore che si applichi a proporre « nuove frontiere » disponibili per la prosa dei nostri giorni.

Ecco i veri termini della crisi per eccesso, rispetto alla situazione del romanzo; la constatazione della morte verso cui s'avvia. È finita la funzione di un rapporto pratico, sociale, funzionale; sempre più finirà, rispetto all'incalzare di tutte le altre disponibili esperienze vere dei fatti: tutto sarebbe limitato (esito psicologico, storico, poetico) alla riuscita perfetta, che è rarissima, che non può mutare i termini generali della situazione. Subito, certo, ci sono state in opere narrative lunghe, prove altissime di poesia, disinteressate dal punto di partenza d'una storia e del punto d'arrivo. Queste seguiranno ad esserci sempre; ma fiorivano di sorpresa in un tessuto tenuto in vita come genere, dall'essersi stabiliti dei rapporti con il pubblico che oggi

si vanno dissolvendo. Se questo rapporto si interrompe o profondamente si modifica, perché il lettore è messo subito davanti al desiderio velleitario dello scrittore di fare *toutcourt* opera di poesia, scegliendo volontariamente tecnica e linguaggio per imitazione ritenuti giusti a quello scopo, il rapporto tra genere e risultato poetico si rovescerà subito. Intendiamo dire che è evidente e funzionale il rapporto tra la quantità e la qualità singolare di un genere. Se il romanzo per secoli o decenni, era, al suo standard normale, un genere prezioso o utile o richiesto anche per il suo diretto rapporto con le vicende umane narrate e con i problemi della società, in questo largo rapporto quantitativo, felicemente accadeva, poteva, e doveva accadere, l'insierimento più raro del risultato altissimo di qualità, l'improvviso erompere della poesia, la proposta che — nel rispetto della struttura o radicalmente andando oltre — partiva per suo conto per la tangente.

Ma se venga meno la verità del rapporto funzionale, se tutti in partenza tendano già e subito alla proposta poetica o di riforma, se l'ingrediente tecnico, la proposta di linguaggio, di stile, di struttura già in partenza si sostituiscono, come ambizione, al diretto rapporto con la lettura semplice, i vittoriosi casi del sorprendente incontro diminuiranno sempre di più fino a sparire. Il mutato rapporto di genere e di quantità, inciderà senz'altro — come del resto già si vede — sul risultato raro di qualità. Tendendo tutto in partenza al risultato di qualità, divenuti modelli da imitare collettivamente quelli che furono i più solitari e personali e sempre provvisori innovatori, siamo subito all'esercitazione, alla sterilità, alla accademia.

Naturalmente, di tempo in tempo, il narratore poteva tendere a iscrivere la sua storia in un mondo di tipo ideologico o affermativo concluso, spesso preciso, e con intenti anche di divulgazione di idee. Oggi anche questa funzione vien meno essendo varia e disponibile con efficacia la diretta possibilità d'aggressione delle idee in forme aperte, senza dover ricorrere al senso ultimo possibile che si potrebbe trarre dalla storia narrata. La storia narrata è documento — il mondo delle idee da descrivere si presenta in cento forme, ed esattamente al contrario. Narrativa intesa a divulgare idee non è possibile attendersene: da noi almeno, ma anche al di fuori di noi. Certo ci sono, rinasceranno ancora i poeti che sanno raccontare in prosa le loro suggestioni, le

loro allucinazioni, le loro interpretazioni dei fatti, toccando il cuore di chi legge, ma lo faranno indipendentemente dal romanzo. Oggi, avvertita la totale sterilità di un rapporto basato soltanto sul medio tramite del racconto di vicende umane, o di indagine psicologica, insofferenti di diecine di migliaia di proposte annue che vorrebbero tutte nascere compiute poeticamente, e mascherano spesso fastidiose velleità, ci si accorge che i dieci incontri felici che si possano avere, non hanno più rapporto con il tessuto di genere del romanzo. Che, come genere, ha passato la mano, langue, se ne sta morendo. La letteratura non ne soffrirà (forse subirà danno economico qualche sigla editoriale): altri generi risorgono e si estendono, il gusto per il diario, per i carteggi, per la biografia tutta scritta, per il puntuale resoconto delle storie altrui (come un diario dei fatti degli altri) prendono corpo, rispondono ad esigenze vere dei lettori e del tempo, danno prove felici, talvolta sorrette da ispirazione sicura.

Del resto quando un genere letterario — come il romanzo — nasce soltanto in un certo momento storico e sociale e non prima, nessuno stupore se venga d'un tratto il momento in cui non serva più, perché altre cose siano sopraggiunte a soddisfare quel tipo di attesa della storia (momento per momento) e della società.

Mi sono già dichiarato « sgradevole » a me stesso: mi par di essere un brontolone, certo noioso, perso ogni slancio di giovinezza. Mi rassomiglio a quanti, vent'anni fa, deprecavo laudatori del tempo passato, e non mi sento affatto tra questi. Mi sento del mio tempo e tanto più sono attaccato agli scrittori, agli artisti senza data che hanno antiveduto, hanno sperimentato per me, hanno saputo profetizzare il mio tempo. Non credo di ritrovarmi a quarant'anni, per i fatti sperimentati della vita, per le letture di ieri e di oggi, già alle corde. Perché risorgo facilmente di fronte a certe ansie, a certi volti, l'insonnia, il lavoro, gli affetti mi tengono vivo; ardo in certe pagine anche nuove che incontro, in certe sequenze cinematografiche, in certi versi, perfino alla partita di calcio, via via, più di rado. Ho meno fortuna, incontro meno, da qualche tempo nel romanzo-novità che mi venga offerto. Ma certamente è colpa mia, son io che non intendo.

Le idee contemporanee

MICROSCOPIO E TELESCOPIO

Come legge generale può essere fissata all'ingrosso questa: dato un tema, il moralista applicato a temi generali lo svolge in chiave elegiaco-apocalittica, il recensore applicato a casi particolari in chiave panegiristica. Tale periodo di oscillazione pendolare è tanto ampio e divaricato alle estremità non solo in scrittori di tendenze e umori contrapposti (sicché si potrebbe stabilire come lemma che l'epatico-accidioso preferisce la riflessione generale, il giulivo-ottimista casi singolari), ma nelle stesse persone a seconda che trattino l'uno o l'altro «genere», o addirittura all'interno dello stesso «genere», ipotizzando la circostanza che per far risaltare il caso singolo occorra un «cappello» con truce panoramica.

Naturalmente esiste il modulo fine e quello rozzo; sotto, però, stanno sempre interessi brucianti, cioè scrivere e parlare non sono mai atti d'innocenza, di buona fede, di semplice obbedienza ad una spinta interna. Oggi meno che mai, dal momento che sono state smascherate come inutili e perverse le più celebrate figure retoriche che l'ideale classicistico e idealistico a livello intellettuale, quello borghese a livello mondano avevano onorato nel loro galateo: la litote, l'eufemismo, l'*oratio obliqua*.

Forse la letteratura in sé non è considerata importante, ma certo le idee, le persone che pensano, i miti che questa letteratura alimentano sono temuti, adulati o perseguitati a seconda dei casi. Le botte e le risposte si susseguono ormai così ravvicinate che ogni interdetto è seguito dalla contromisura, quando non è lo stesso soggetto a emettere l'interdetto e prevenire la contromisura. Poniamo: si rimprovera ai giovani di strologare tanto sulle teorie, senza riuscire a produrre opere, ed ecco che i più svegli mandano alle stampe un libro ogni tre mesi. Si rimprovera la mancanza di originalità, e subito un tale fiscalismo viene ribaltato sui modelli (anche se poi chi arriva primo ed elabora di più dovrebbe scoraggiare i meno attrezzati lemmi). Pubblicare vuol dire occupare spazio, sottraendolo

all'avversario: è cioè la tecnica del *filibuster* della vita parlamentare statunitense che mantiene la parola sulla tribuna allo scopo di fare opposizione ostruzionistica, senza badare al significato di quanto viene dicendo.

I più raffinati, si diceva, ormai tendono a mettere sul tappeto tutte le ragioni che hanno (o che credono di avere), insieme a tutte le obiezioni che riescono a prevedere.

Si intensificano i « roghi », ma ormai cominciano a spuntare gli « auto-roghi », magari con la civetteria di chi sa, o spera, di indossare una tuta resistente alle fiamme: comunque meglio accendersi da soli la pira, che farla accendere da qualche malevolo sconsiderato.

Soprattutto una grande scontentezza regna in giro, un ansimare affannoso per non perdere l'ultimo treno: basta vedere com'è profondamente mutato il linguaggio e la scelta dei temi dei fogli culturali, delle riviste, dei libri, da un paio d'anni a questa parte (prima inchieste sul romanzo, sociologia, Lukács, Spitzer, ora semiotica, Saussure, tanti formalisti russi, Barthes, Poulet a tutto spiano). Scorro i miei poveri scritti da sette anni a questa parte: tutto in regola con quanto oggi va per la maggiore: eppure non riesco a compiacermene neppure un po'. E non perché sono venuti tutti a intingere nella nostra « marmellata », quanto per lo spettacolo poco edificante di astiose polemiche basate sull'incompetenza che repentinamente si trasformano in adesioni smaccate, senza che nel frattempo la competenza abbia subito incrementi, ovvero di proposte di rettifica, integrazione, spostamenti all'interno del sistema da parte di chi conosce di terza mano i termini della questione.

Per anni abbiamo fatto delle dichiarazioni di simpatia propedeutica, cercando nel frattempo di impadronirci più profondamente degli strumenti, talché i più coscienti dichiarano: « C'è tanto da imparare, sempre (ma specialmente adesso), che converrebbe starsene zitti a studiare, e a lavorare se riesce ». È il corto circuito della cultura militante: solo la presenza richiama l'attenzione, ma la profondità è nemica della presenza. D'altronde al *doping* del successo immediato, anche se effimero, pochi resistono; e purtroppo di un po' di droga abbiamo bisogno senz'altro per cercare una via « nazionale » a quella cultura antropologica che si va diffondendo su scala mondiale, dopo aver bruciato dietro di noi non certo il retroterra « storicistico », ma almeno quello « idealistico ».

Il momento culturale che stiamo vivendo è maledettamente complicato perché esplicitamente *impuro*: fino a poco tempo fa, a ben pensarci, gli ideali che venivano proposti dai sistemi più rispettabili erano unitari ed esclusivisti: la Natura, la Storia, la Poesia, l'Oggettività, la Scienza. Ora è stata scoperta e valorizzata l'interdisciplinarietà, vale a dire che si tende a sussumere in una costruzione piramidale i vari piani orizzontali, in relazione verticale l'uno con l'altro. C'è anche la disciplina egemonica, cioè la linguistica strutturale, con il suo sistema binario, il suo principio della massima differenziazione, ecc. Per quanto riguarda l'analisi letteraria è dato trasferire per analogia nell'esame dell'opera le descrizioni di un sistema fonetico, grammaticale, ecc.; e si tratta precisamente del riconoscimento molecolare di una realtà espressa attraverso il linguaggio. In sostanza il grande dilemma

che travaglia attualmente il pensiero critico è di sapere se i segni che compongono, costituiscono un'opera sono pieni o sono vuoti. Nel caso si decida che sono pieni, compito del critico nient'altro sarà che quello di rendere esplicito, parafrasare quel senso (ideologico, religioso, puramente estetizzante, ecc.); nel caso, invece, si decida che sono vuoti allora interverrà il critico che li renderà pieni con il suo linguaggio, convenzionale, arbitrario ma coerente, in stretto rapporto con il momento simbolico o puramente suggestivo dell'opera. Ormai si propone di distinguere tre momenti: *la scienza della letteratura, la critica, la lettura*, reciprocamente interdipendenti, includendo nel primo quelle analisi strutturali che almeno su due piani si rifanno ad un modello linguistico, senza dimenticare che la critica non è la scienza e che in niente la critica può sostituirsi alla lettura.

Rieccoci in alto mare: avevamo sperato, ci eravamo illusi di potere dialettizzare le trivelazioni di tipo jakobsoniano contestualmente ed extracontestualmente, per passare dalla singola poesia al gruppo più omogeneo per finire all'opera completa: di qui dialettizzare vita-opera, quindi opera-epoca, sempre mediante strumenti omogenei; al contrario si comincia a mettere in dubbio che l'attitudine dispiegata per rilevare la struttura fina di un componimento sia esauriente nei confronti della critica e della lettura. In altre parole, una volta segnate le opposizioni e le congiunzioni metriche, grammaticali, retoriche di una poesia, ci siamo mossi soltanto sul piano della scienza della letteratura. Senonché, come è noto, esiste uno strutturalismo che propone la stretta connessione suono-significato (quello di Jakobson, che sta per produrre la sua opera massima *Sound and Meaning*), ed un altro che propone a vari gradi e a vari titoli un divorzio fra suono e significato (da Bloomfield a Chomsky). Ora nel primo caso si dovrà notare che il semplice esame metrico-grammaticale di un componimento ambisce a sfondare sul piano dell'ermeneutica, quindi della critica e della lettura: tuttavia si tratterà sempre di un significato locale, perché per capire tutte le implicazioni del tema di *la fleur* in Baudelaire e in Mallarmé, quello della *danseuse* in Mallarmé e Valéry, bisognerà sceverare la « sostanza » (in senso bachelardiano) e la componente metaforica, simbolica ecc. dell'oggetto, cercando di scrutinare il senso generale del sistema, che viene aggregandosi dalla somma interdipendente dei significati testuali, contestuali ed extracontestuali. Certo, quando il catalogo delle possibilità è definitivamente chiuso, il significato deve per forza esserne imprigionato. Dunque il segreto sta nella dialettica di apertura e chiusura che lo scienziato-critico-lettore stabilisce con il proprio testo, visto su un piano di necessità con gli altri testi interdipendenti. E si tratta sempre di una visione infinitesimale: quello che varia è invece lo strumento, o per meglio dire la distanza dell'osservatore dall'opera, a seconda che si tratti della messa in rilievo del particolare o dell'insieme: del resto non è stato Proust ad insegnare che la dimensione del microscopio e del telescopio si condizionano e si implicano a vicenda?

ALDO ROSSI

ANTIROMANZI E ANTILETTORI

«Con Céline il soliloquio è entrato nella letteratura», dice Jean Bloch-Michel in quel suo critico e cauto bilancio dell'avanguardia letteraria che s'intitola *Le présent de l'indicatif* (si veda la traduzione italiana, *L'indicativo presente*, Milano, Bompiani, 1965). E per soliloquio egli intende qualcosa di diverso dal monologo di tipo joyciano. Se quest'ultimo segue il ritmo interiore del pensiero e della coscienza, il soliloquio in cui si risolve il cosiddetto «romanzo della parola» s'identifica con una narrazione pronunciata e scandita ad alta voce. Si tratta insomma di un discorso parlato che se da una parte non è più quello del narratore tradizionale che presta la propria interpretazione per illustrare, da una specola neutra, i fatti del protagonista, ubbidisce, dall'altra, a certi precisi criteri di comunicazione: perché chi parla mira prima di tutto a farsi intendere da altri (anche se parla da solo), laddove lo scrittore che prende le mosse dal monologo joyciano si preoccupa soltanto del fatto che chi pensa chiarisca a se stesso i moti della propria coscienza.

Un esempio tipico di questo «romanzo della parola» è *L'inquisitoria* di Robert Pinget (si veda la traduzione italiana a cura di Livia Livi, Milano, Feltrinelli, 1966). Lo stesso Bloch-Michel ha accomunato Pinget a Jean Cayrol e a Samuel Beckett sulla base della constatazione che i «parlatori» di questi romanzi sono dei «barboni... afflitti dalle peggiori infermità fisiche o sociali». Veggenti in solitudine che si trovano in situazioni eccezionali (cioè anormali), essi parlano ad alta voce come se ci fosse veramente qualcuno che li ascolta, ma in realtà sono spinti a scandire le parole da quell'impulso di «attività nevrotica che è il soliloquio». E Bloch-Michel così conclude: «L'eredità... di Céline ha dunque condotto a una forma di romanzo straordinariamente libera, in apparenza, ma che, in realtà, è una delle più anguste e coercitive, poiché, dall'istante in cui la si adotta, ci si trova di fronte a una specie di personaggio obbligato, del quale si possono soltanto aggravare o alleviare le infermità senza mai poterlo liberare del tutto».

Venendo ai fatti, il protagonista dell'*Inquisitoria* è un vecchio cameriere che ha speso la vita al servizio di famiglie cospicue, ma è restato chiuso in un suo mondo ispido e scontroso. Non gli è mai riuscito di afferrare il senso o la pronuncia esatta di certe parole, sicché egli le ripete meccanicamente con deformazioni incrostate. Si aggiunga che questo cameriere è alquanto sordo (ed è qui che si verifica la regola beckettiana del protagonista «menomato»): il suo spirito d'osservazione è poco sviluppato, e tutti i risultati ai quali perviene sono piuttosto estorti dalle domande incalzanti dell'*Inquisitore* anziché essere il frutto di uno spontaneo spirito d'indagine.

Quanto all'*Inquisitore* si tratta evidentemente di tutt'altra cosa che di un normale ispettore di polizia. All'inizio, quand'egli pretende di sapere come e perché sia scomparso il «segretario tutto-fare» che era alle dipendenze dei signori della villa, si può credere anche a una simile ipotesi; ma essa cade non appena la sua curiosità si spinge a richiedere la descrizione dei quadri disposti lungo la parete di una scala. Scuola dello sguardo? No certamente. Il cameriere risponde col proprio metro: vede le cose e organizza le percezioni visive attraverso la lente della propria cultura meno che elementare. Gli esatti

rilievi spaziali di quel geometra che è Robbe-Grillet qui non hanno luogo. La descrizione è confusa, la memoria stanca, l'intelligenza minima. Quel che c'è di vivo è una certa capacità realistica di cogliere il particolare a scapito, magari, del quadro generale: e soprattutto è la parola: la parola parlata e rivolta e un interlocutore preciso, con l'intento di comunicargli qualcosa e di soddisfare le sue richieste.

Il che non significa che questo interlocutore preciso sia anche reale. Anzi, come abbiamo detto, esso non è che la proiezione patologica di un delirio interiore. È interlocutore solo in quanto rappresenta l'altro termine (obbiectivato) di una follia locutoria. C'è, a questo punto, chi ha proposto la definizione di « scuola dell'orecchio » come alternativa tecnica a quella dello « sguardo »: anche perché lo scambio fra tecnica narrativa e tecnica teatrale in Pinget — che ha altresì scritto espressamente per la scena — è sempre aperto, e chi legge L'inquisitoria può avere l'impressione di ascoltare una lunghissima pièce a due personaggi. Ma « scuola dell'orecchio », in tal senso, sarebbe poco più che una boutade: laddove lo slogan può trovare un significato più pertinente quando lo si ricolleggi a quel tipo di « romanzo della parola » che a sua volta s'identifica col soliloquio: sicché l'orecchio del « parlatore » diventa la cassa di risonanza e di riprova di quella stessa voce scandita in solitudine.

Si snoda così, davanti allo spettatore, una galleria di luoghi, di situazioni, di personaggi. C'è chi li ha contati e sembra che siano addirittura seicento! Per dirla con le parole di Alain Bosquet recensore entusiasta dell'Inquisitoria, questi personaggi sono « la gente di casa, gli occasionali visitatori, gli abitanti dei paesi e delle città vicine che sono stati in rapporto con i signori della villa ». A un certo punto si ha la sensazione di essere sulle tracce di una vicenda privata del cameriere: vecchie storie, la moglie Marie, un bambino morto a otto anni, le sedute spiritiche della signora Emmerand. Ma è solo un sospetto. Nell'indagine, tutto il tempo (passato e presente) si riassume e si raggruma in questo processo verbale che è poi una reazione a catena che potrebbe durare all'infinito: sicché, appunto in tal senso, si può classificare L'Inquisitoria tra i romanzi dell'indicativo presente (almeno in accezione metaforica e indipendentemente dal fatto che Pinget ricorra assai spesso all'imperfetto): quell'indicativo presente che è il tempo della descrizione oggettiva, dalla quale l'uomo, in quanto unità e continuità di coscienza, finisce per essere escluso, diventando un complice dell'assurdità del mondo.

È probabile che all'origine di questo romanzo ci sia quella « ricerca di una verità sociale più esatta » che Bloch-Michel attribuisce alla letteratura della parola. Ma ai fini del risultato narrativo, ciò che conta non è l'obbiectivo critico che Pinget si è prefisso nei confronti di una società borghese priva di valori e di orientamenti quale emerge e traspare attraverso i resoconti del cameriere; ed è un fatto che tale obbiectivo e tale ricerca rappresentano qui un elemento del tutto accessorio, non foss'altro per la semplice ragione che la narrativa aveva da tempo immemorabile conseguito tali scopi con strumenti tecnici assolutamente diversi. Il punto da sottolineare è un altro: che il « romanzo della parola » si offre alla fine, non già come un'alternativa all'école du regard, ma solo come l'altra faccia della stessa medaglia. Se nell'école du regard tutta la realtà passa attraverso l'occhio vitreo di un obbiectivo meccanico, sicché il risultato principale è l'abolizione del tempo narrativo, del prima e del dopo, nel « romanzo della parola » il prima e il dopo sono del pari aboliti. Colui che parla infatti (in questo

caso il cameriere) non narra: si limita ad elencare, uno di seguito all'altro, i frammenti di un mondo disarticolato. Nel romanzo della visività il senso dello spazio può dare l'idea di un ordine razionale; ma quella razionalità è delle cose e pertanto resta inutilizzabile da parte dell'uomo e dello scrittore. Nel «romanzo della parola» la rievocazione di personaggi e di luoghi può suggerire il senso della memoria; ma in realtà alla coscienza obnubilata del «barbone» tutto — passato prossimo e passato remoto — si proietta su un medesimo schermo. Si arriva, tutt'al più, a una specie di sentimento del passato, vale a dire di «ciò che è passato» ed è diventato una massa oscura e compatta che ci preme come un incubo. Il sentimento del tempo articolato s'identifica, semmai, con la successione fisica del lavoro di scrittura e con la numerazione delle pagine scritte. «L'Inquisitoria non ha limiti», ha detto ancora Alain Bosquet, e l'ha definita un libro dai prolungamenti immensi. L'interlocutore, o inquisitore che sia, si rivela sempre più chiaramente come un tipico espediente retorico. Con le sue domande incalzanti egli costituisce una specie di sutura fittizia tra i frantumi della realtà e viene a rimpiazzare quel prima e quel dopo che, nella mente mutilata del protagonista, non hanno alcun senso.

Qui è altresì la ragione strutturale del libro: una struttura aperta di aggregati infiniti. Sicché si può dire a cuor leggero di essere di fronte a un tipico esempio di «antiromanzo» alla maniera che intende Armando Plebe nel suo Discorso semiserio sul romanzo (Bari, Laterza, 1965). Un tipo di opera che presuppone un «antilettore»: dal momento che non è necessario leggere, ma basta «consultare» ad apertura di pagina, prelevare dei frammenti di tessuto ed osservarli al microscopio. Così, la successione fisica di tali frammenti non corrisponde a nessuna necessità di organizzazione mentale della materia. Il bersaglio della disintegrazione del tempo narrativo è stato raggiunto: ma col risultato di disintegrare per primo il tempo stesso della lettura: «Giacché — scrive Plebe — si può leggere, o ascoltare, soltanto una sequenza di pagine o di note che abbiano una coerenza sufficiente a giustificare perché la pag. 120 vien dopo la 85, perché la battuta 25 vien dopo la battuta 16: se non vi è questa giustificazione, vi saranno pur dei consultatori leggenti o ascoltanti, ma non dei lettori o degli ascoltatori».

L'Inquisitoria comincia ex-abrupto (e fin qui niente di male) e si chiude per arbitrio, perché è pur necessario che anche un romanzo che rifiuta quei lettori che vogliono sapere «come va a finire», finisca in qualche modo: cioè per una decisione dall'esterno. Certo, Pinget ha una vera vocazione di scrittore: basterebbe pensare alla sequenza del pranzo di nozze. Ma resta il fatto che la collocazione di tali pagine (e di tutti gli altri paragrafi) è un mero caso: sicché il giochetto di Marc Saporta di scrivere un romanzo a fogli staccati e non numerati, torna a essere l'indice di una situazione di fondo abbastanza preoccupante. Quella situazione che anziché porre in prima istanza il problema del romanzo o dell'antiromanzo (e ci sembra che Plebe abbia perfettamente centrato il bersaglio), pone quello tanto più allarmante del lettore e dell'antilettore. Sarebbe infatti assurdo pretendere che il lettore, ammonito a diffidare di tutte le convenzioni della narrativa tradizionale, rispettasse quella più fragile e, se ci è lecito, più convenzionale: cioè la successione materiale delle pagine scritte o stampate. Soprattutto quando quelle pagine vogliono dire che il prima e il dopo, la causa e l'effetto non hanno alcuna ragion d'essere.

LUIGI BALDACCI

Documenti

I POTERI DELL'INTELLETTUALE

Carlo Bo a colloquio con Jean Paul Sartre

dalla rubrica televisiva "INCONTRI"

SPEAKER - *Parigi, ottobre 1964: il premio Nobel per la letteratura, è assegnato a Jean Paul Sartre: una scelta che rompe la regola della convenzione. Ma, dalla regola, esce anche la risposta di Sartre.*

TELECRONISTA - *Lei, ha rifiutato il Nobel. Eppure questo premio è considerato il riconoscimento più ambito, una specie di consacrazione per uno scrittore.*

SARTRE - *È una consacrazione, sì, d'accordo; ma io non ho nessuna voglia di essere consacrato: mi sembrerebbe, se me lo permette, un funerale di prima classe.*

TELECRONISTA - *Un funerale? Perché? Perché proprio un funerale?*

SARTRE - *Perché quando un'opera viene premiata, si pensa con ciò, che sia finita, conclusa.*

SPEAKER - *Due anni fa questo rifiuto ha riportato Jean Paul Sartre nel clamore della cronaca; l'uomo e l'opera sono tali che accettare il premio (lasciato in eredità dall'inventore della dinamite) gli sarebbe stato rimproverato come gli è stato rimproverato di averlo respinto.*

Ancora una volta, lo scrittore e filosofo, forse il più famoso, certo il più discusso, che ci abbia dato la Francia dopo Voltaire si trovava, com'è la sua vocazione, in mezzo ad accesi contrasti. Il nome di Sartre è legato all'esistenzialismo del dopoguerra, movimento di idee e moda. Venne riconosciuto allora capo di questa scuola filosofica che ebbe un successo straordinario, e non soltanto nelle aule universitarie.

Erano gli anni dei caffè della Rive Gauche e delle caves, le cantine di Saint Germain des Prés. Gli anni del Café Flore, dei Deux Magots, del Tabou, de La Rose rouge, erano gli anni del boogie-woogie.

Queneau scriveva « Zazie dans le Metro », Simone de Beauvoir « Les Mandarins », Cocteau

era nella sua grande stagione, Jean Paul Sartre, il filosofo de « L'essere e il nulla » e il romanziere de « La Nausea » era un'autorità mondana.
Juliette Greco cantava le sue prime canzoni.

JULIETTE GRECO - *Diversi anni fa, Sartre mi invitò a cena con un gruppo di amici; eravamo cinque o sei; siamo stati in un ristorante di Montmartre lo ricordo bene, era una bella sera, tranquilla... degli ultimi giorni di primavera e ce ne tornavamo a piedi, chiacchierando, verso Saint Germain de Prés, passo passo per le strade addormentate. Io camminavo accanto a Sartre però dalla testa non riuscivo a togliermi il pensiero... la... la preoccupazione di trovare lavoro. Tutto a un tratto gli ho detto: « Vorrei cantare ».*

Senza scomporsi lui mi guardò e disse: « Molto bene, canti ». « Cantare, sì, ma cosa! ». « Se il problema è questo — mi rispose Sartre — venga domani mattina a casa mia ». « A che ora? ». « Alle nove ». Per me era l'alba. Però ci andai e trovai che aveva preparato, in ordine sulla scrivania, sette, otto libri, ciascuno con un pezzetto di carta tra le pagine.

« Li prenda e non si dimentichi di riportarmeli ». Erano poesie di Clandel, di Cocteau, di Laforgue. Certo non tutte si potevano cantare. Comunque, ho scelto e l'indomani sono tornata da Sartre con i libri. « Brava, molto bene, niente male come scelta. Ora, guardi, le voglio fare un regalo ».

(Sartre è un tipo che fa un mucchio di regali.

Anzi ne fa tanti, che sembra che non riesca a tenersi nulla).

E... « Va bene, grazie. E quale? ». « È una canzone che ho scritto per un mio dramma e che si intitola « La Rue des Blancs Manteaux » ». La Juliette Greco canta « La Rue des Blancs Manteaux ».

SPEAKER - *Sartre: nato a Strasburgo in Alsazia 61 anni fa; una vita intensa, polemica, provocante, tra aspri dissensi e consensi appassionati, lucidità e ambiguità: una lunga serie di rischi accettati, sconfitte e cadute comprese. Romanziere (« La Nausea », « L'Età della Ragione », « Le Strade della Libertà »).*

Autore di teatro (« Le Mosche », « Il Diavolo e il buon Dio », « A Porte chiuse »). Saggista e filosofo direttore de « Les Temps Modernes », la rivista da cui proclamò l'obbligo dell'impegno, uomo della resistenza e di battaglie politiche e civili.

Abita qui in Boulevard Raspail a Parigi. Questo è il suo studio, piccolo, nudo, scomodo — dicono gli amici — quanto possono esserlo i luoghi che Sartre si sceglie per lavorare.

Gran viaggiatore, rotto ai piccoli guai delle coincidenze mancate e delle lunghe attese. Ancora deciso a non assomigliare, a dispetto della sua fama, al monumento di se stesso.

CARLO BO - *Da molti anni Sartre ha l'abitudine di passare le sue vacanze in Italia, scegliendo alcuni luoghi particolari.*

Uno è un luogo di estate, chiamiamolo così, che potrebbe essere Capri; e poi ci son due momenti ideali, due luoghi ideali, che sono Venezia e Roma; ed è proprio a Roma che l'abbiamo incon-

trato. Sartre per noi rappresenta soprattutto uno scrittore, e da anni per noi è un testimone attivo, un testimone importante. Ora, come saprete, da qualche mese è uscito in Francia un suo libro, che costituisce una specie di ritorno alla letteratura: « Les Mots ». « Les Mots » sono stati tradotti in italiano, e penso che proprio da questo libro potrebbe cominciare il nostro discorso.

Chiedere per esempio a Sartre che cosa sono « Le Parole ».

SARTRE - *Beh, ecco, cercherò di rispondere come meglio posso, tranne che per un particolare perché non so se « Le Parole » sarà il primo libro di una serie autobiografica o se invece resterà, semplicemente, così isolato.*

Di fatto, ciò che mi sono hm... proposto, e che mi ha sempre appassionato non solo in questo caso, ma anche in generale è perché un bambino diventi scrittore; perché gli venga il desiderio di diventarlo. Ci sono scrittori a venti, a trent'anni: ma ci sono anche molti bambini... e bambini famosi... nella storia letteraria... i quali a sette, otto anni si sono detti: io scriverò e scriverò cose di fantasia. Secondo me, in questo c'è un po', un po' di nevrosi: felice, fortunata magari, ma sempre nevrosi, quella che spinge... a scrivere di cose che non esistono, a decidere di scrivere in un dato momento. Ora mi è sembrato che, per venire a capo, l'esempio migliore fosse proprio il mio, visto che un po' credo di conoscermi, e poi perché ho vissuto in questo stato di nevrosi per circa trent'anni... no, di più, quaranta, quarantacinque anni... e devo dire che scrivevo senza rendermi conto che, per me, era un fatto... d'importanza capitale, che cambiava tutta la mia vita, che, cioè, né i miei sentimenti, le mie passioni, le mie paure, niente di niente insomma, sarebbe mai stato mai quello che era se non avessi mai scritto. Credo anche che, per molti anni ho avuto ragione pensando che se non avessi potuto scrivere quando volevo, se mi fosse stato impedito fisicamente o vietato in qualche modo, non avrei avuto più niente da fare in questo mondo.

BO - *Allora, in un primo tempo, lo scrivere ha avuto più importanza dell'essere?*

SARTRE - *Ah, certamente, certamente. Scrivere è in qualche modo una specie di fuga. È questo che vorrei spiegare.*

Che... in fondo, tutti i progetti, per me, sono insieme atti positivi rivolti all'avvenire e fughe da qualche cosa.

SPEAKER (da « Les Mots ») - *Mi dicono che sono bello, e ci credo. Da un po' di tempo ho sull'occhio destro quell'ombra che mi ridurrà orbo e guercio. Mi ritraggono in cento pose, e mia madre ritocca le foto con matite colorate. Da una di queste, che è restata, appaio rosso e biondo, con boccoli, ho la guancia passuta e nello sguardo una deferenza affabile per l'ordine stabilito; la bocca è gonfia di una ipocrita arroganza: so quanto valgo. Non basta che la mia indole sia buona; è necessario che sia profetica; la verità è sulla bocca dei bambini.*

Ancora vicinissimi alla natura, essi sono i cugini del vento e del mare; i loro balbettii offrono a chi sa capirli ammaestramenti larghi e vaghi.

Ricordo senza data; sono seduto su una panchina al Lussemburgo; Anne-Marie mi ha pregato

di riposarmi accanto a lei perché ero in un bagno di sudore per aver corso troppo. Questo è almeno l'ordine delle cause.

Mi annoio a tal punto che ho l'arroganza di rovesciare questo ordine: ho corso perché bisognava che fossi in un bagno di sudore per dare a mia madre l'occasione di chiamarmi a sé. Tutto fa capo a questa panchina, tutto doveva farvi capo. La noia aumenta: non mi freno più, devo dare una sbirciata in me: non chiedo rivelazioni ma vorrei indovinare il senso di questo minuto, sentirne l'urgenza, fruire un po' di quell'oscura prescienza vitale che attribuisco a Musset, a Hugo. Naturalmente, scorgo solo nebbie.

Non penso più che a fuggirmi, a ritrovare la sorda velocità che mi trascina. Questo fu il mio inizio: fuggivo e forze estranee hanno modellato la mia fuga.

SARTRE - Senza dubbio l'ambiguità di ogni nostra azione sta nel fatto che si fugge da qualche cosa o da qualcuno, ogni volta che si fa qualche cosa. E questo è vero anche per la letteratura.

BO - E così si potrebbe anche spiegare le differenze che passano tra il saggio: « *Qu'est-ce-que c'est la littérature* » e l'intervento: « *Que peut la littérature* », quali sono i poteri della letteratura?

SARTRE - Sì, ho sempre creduto, mentre vivevo nella mia nevrosi che se la letteratura non è tutto, allora non è niente. E quando dico tutto, intendo che deve dare non soltanto una rappresentazione totale del mondo sotto qualunque forma; ed è quello, per esempio, che ha fatto Kafka con la sua opera letteraria, ma pure che deve essere uno stimolo diretto alla azione... quanto meno con la critica. E perciò « l'impegno » di cui si è tanto parlato... in fondo non è affatto per me una rinuncia, un rifiuto, una diminuzione dei poteri della letteratura; è, invece, un rafforzamento. Prendiamo, per esempio, ciò che caratterizza un libro come « *Les Enfants sans Chaises* »; che non so se sia uscito in Italia e del quale si è detto che potrebbe sostituire la letteratura. Un sociologo è andato presso una famiglia molto povera del Messico e ha fatto domande a tutti i membri di questa famiglia, padre, figli, per diversi anni, con un registratore, naturalmente, e, e poi... poi si è limitato a fare una scelta ma senza aggiungere di suo nemmeno una parola... Ora per me, che cosa manca a tutto ciò, perché sia letteratura? Gli manca l'orizzonte. Invece, se prendiamo un libro che è composto quasi per intero di fatti, di documenti sociologici, direi, come il libro di Verga, « *I Malavoglia* », vi troviamo qualcosa di più ed è lo sviluppo di tutti gli orizzonti. « *I Malavoglia* » sono nel mondo.

BO - Allora forse bisognerebbe dire che la letteratura non deve soltanto riflettere, rispecchiare, riprendere la realtà, ma deve in qualche modo interpretare nel senso di ampliare la sua visione. Per esempio i romanzieri della nuova scuola francese, il « *nouveau roman* », secondo lei hanno rettamente compreso quello che deve essere il compito, quelli che sono i poteri, le possibilità della letteratura? Oppure hanno mancato in qualche cosa?

SARTRE - Il « *nouveau roman* », di cui esistono molte varietà — sotto questa etichetta è abbastanza difficile comprendere tutti quelli che ci si mettono da soli — il nuovo romanzo mi pare, da un

punto di vista sperimentale, piuttosto interessante. Ma, per essere precisi, credo che ci si collochi fuori della letteratura.

Per esempio quando si dà una importanza spropositata alla tecnica o alle ricerche particolari di forma e si cerca di ottenere certi effetti come dei corti circuiti di linguaggio... di scrivere per scrivere... questo è un modo di scostarsi... di allontanarsi dalla letteratura e in fin dei conti rinnegare la letteratura. Capisce?

BO - *E di rinnegare anche l'uomo...*

SARTRE - *Sì, certo anche l'uomo.*

Per esempio, mi pare evidente che, in un certo senso, Robbe Grillet ha proprio ragione quando rifiuta il « paesaggio-stato d'animo » per dare invece paesaggi rigorosamente studiati sul piano della oggettività fisica. Ha ragione perché così possiamo sbarazzarci finalmente di un insieme di cose che diamo per scontate, che un cielo è triste che un... dicevo, ce ne liberiamo... ma Robbe Grillet però, a questo punto, dovrebbe andare avanti invece di fermarsi, passare alla vera maniera di comprendere e descrivere l'uomo nel mondo. Se non lo fa non resta niente.

ROBBE GRILLET - *La letteratura di oggi, e la mia almeno, è una letteratura che ha rinunciato al profondo dell'individuo. C'è stato chi, mi pare che sia stato Heidegger... ma sì, mi pare proprio Heidegger... beh c'è stato un filosofo che ha detto che « l'uomo è stato espulso con violenza dall'interno di se stesso ».*

E in effetti la realtà dell'uomo, la profondità dell'individuo, la sua interiorità non sono più dentro di noi, ma sono intorno a noi.

Se l'intimo dell'uomo è stato gettato fuori di lui non credo assolutamente che sia ancora possibile al giorno di oggi, proprio per questa ragione, darsi ancora a certe ricerche di tipo tradizionale, scandagliare gli abissi che dovrebbero trovarsi in fondo al nostro cuore, nella nostra anima, etc... etc... Ecco... tutto ciò non ha più senso perché quel che c'è di profondo si trova sulle superfici che stanno intorno a noi.

Così, dunque, le vetrine dei negozi, la pubblicità del metrò, le... le illustrazioni dei giornali sono di gran lunga più ricche, di gran lunga — vorrei dire — più... più vere rispetto all'uomo com'è realmente oggi di tutte le ricerche... le analisi sentimentali, psicologiche, metafisiche, che troviamo ancora in tutti i racconti, i romanzi... pseudo... pseudo balzacchiani, e pseudo dostojewskiani che si pubblicano ogni giorno in Francia, in Germania, in Italia.

SARTRE - *Io, penso al contrario che bisogna cogliere l'uomo dov'è; cioè... nell'insieme infinito delle relazioni con il mondo esterno e porcelo come tema. Per me, la letteratura, insomma, ha una funzione di realismo oltre che di amplificazione, come ha detto lei. E, in più, una funzione critica. Perciò tre motivi mi sembrano essenziali: partire dall'uomo dov'è, mostrare che è nel mondo tutto intero, fargli sentire la sua situazione, così che vi si riconosca nel suo malessere e, nello stesso tempo, dargli gli elementi di una critica che gli consenta una presa di coscienza. Ecco, press'a poco, quello che può secondo me la letteratura e quello che non vuole il « nouveau roman ».*

Bo - *Benissimo e direi che appunto la letteratura deve in qualche modo essere complementare alla filosofia, alla politica, in quanto risponde a certe domande capitali della nostra presenza sulla terra. Che cos'è un uomo?*

SARTRE - *Sì, oggi la filosofia non può essere soltanto la comprensione dell'uomo, ma è necessario che sia anche pratica: cioè deve collaborare all'azione effettiva che vuole cambiare la condizione umana. E in questo senso, la filosofia, non essendo più contemplativa, non essendo più soltanto lo studio dei metodi, delle logiche, essendo veramente qualcosa che considera l'uomo nella sua ambiguità, la filosofia ha bisogno di mutarsi a volte in letteratura. Non voglio dire (e spesso me lo rimproverano — a torto o a ragione — ma sono certo di non vedere le cose in questo modo), non voglio dire che una mia opera letteraria sia la dimostrazione di una tesi filosofica... No, non la penso affatto così. Al contrario, ritengo che ci sia un certo punto in cui la filosofia si ferma perché la persona... l'individuo deve essere descritto con parole e prospettive diverse da quelle filosofiche. È da allora in poi, dunque, che io scrivo qualcosa di letterario, ma, che, in realtà...*

Bo - *Che continua la filosofia.*

SARTRE - *Sì, sì che continua la filosofia, senza sapere esattamente se lo avevo trovato nella filosofia o no, questo non importa. Ma, in verità, dato che l'uomo è uno, ciò che scrive in letteratura svilupperà più o meno quello che scrive in filosofia. Ma per me, ripeto, la vera letteratura comincia dove la filosofia si ferma. E siccome, effettivamente, la letteratura, la politica e la filosofia, sono tutte e tre maniere di agire sull'uomo, in conseguenza, si può dire, se vogliamo, che c'è fra loro un certo rapporto. Perciò direi addirittura che un filosofo è sì uno scrittore, perché oggi l'uno non esiste senza l'altro; anche tenendo conto del fatto che i grandi scrittori del nostro tempo, come Kafka... sono anche filosofi. Direi, anche, che questi scrittori che vogliono affiancare l'azione politica li chiamerei piuttosto intellettuali; e con questo intendo che essi non sono politici, ma... piuttosto compagni di strada dei politici. E sono lieto che lei mi abbia fatto questa domanda, perché spesso mi sento dire: tu fai cattiva politica. Come se fossi, io, uno che fa politica. Ma nel mio caso non si tratta di fare politica, si tratta invece d'altro, precisamente non di un sistema di principi astratti ma di tutte le cose che si vogliono, e si vogliono insieme, di porsi a fianco dell'uomo politico e di ricordargli, con poco tatto magari, i principi che dovrebbero dirigere la sua azione.*

Bo - *Non ci può essere separazione tra pensiero e azione?*

SARTRE - *Sono pienamente convinto che esista soltanto una differenza storica tra i due momenti, tra il pensiero e l'azione: secondo me, l'azione scopre il pensiero. In principio è l'azione, è l'azione che rivela il mondo nel momento stesso in cui lo cambia. In altre parole, il pensiero contemplativo per me non esiste.*

SPEAKER - *La rivista « Esprit » è la voce più viva e autorevole del movimento di idee laico ispirato al pensiero cattolico. Nella redazione del giornale, a Parigi, incontriamo il direttore Jean Marie Domenach.*

JEAN MARIE DOMENACH - *Quando penso a Sartre... finisco col vederlo un po' come una specie di Victor Hugo della nostra epoca. Come Victor Hugo ha il senso, il genio del sublime, il dono di... di saper riassumere una situazione, ed ha anche quella magnifica generosità che spingeva Victor Hugo a schierarsi sempre per la libertà, a mettersi dalla parte del popolo, a combattere tutti i tiranni.*

Ma questo, forse non gli basta. Sartre non vuol essere soltanto il poeta, Sartre vuol essere un filosofo, cerca il confronto, vuole avere una funzione di guida.

Ora su questo punto non sono affatto d'accordo: mi sembra che Sartre abbia posto al nostro tempo più problemi di quanti non ne abbia risolti: più precisamente dirò che Sartre sa presentare... e rappresentare con grande efficacia tutti i problemi della nostra epoca, ma non ci ha neppure messo sulla strada della loro soluzione. Come ha detto uno dei suoi amici, Maurice Merleau-Ponty, è un grande presentatore di enigmi. Ed è già molto importante questo conoscersi, e insegnare a conoscere il proprio tempo...

Sartre è colui che ha messo in scena le grandi passioni della nostra epoca, le grandi tirannie e le... le grandi alienazioni, ma noi siamo tuttavia obbligati a domandargli ragione dell'azione politica che vorrebbe intraprendere. Se pure si riesca — devo dirlo — a considerare possibile agire politicamente in un mondo come il suo, un mondo dove non ci sono che violenze contrapposte senza conciliazioni possibili: ed è questo il rimprovero principale che rivolgo alla filosofia di Sartre e alle sue posizioni politiche: esse non accettano mai il compromesso, respingono tutte le mediazioni e perciò stesso, rifiutano la politica.

E non solo: Sartre, il grande accusatore non mi sembra affatto che sia stato buon profeta. Non è il suo forte la politica. Più di una volta anche se ha visto giusto nella grande battaglia è rimasto sempre... tra... (per usare le parole di Victor Hugo) tra l'ombra e la luce. Lascia cioè i suoi fedeli senza una guida che indichi loro il cammino.

Per Sartre, non c'è natura umana, non c'è una comunità naturale, non c'è nessun valore che possa venirci dal cielo, dalla trascendenza: per cui l'uomo si trova in una situazione insostenibile.

L'uomo deve rischiare tutto, sempre, in ogni momento.

Credo che, mai, nessun pensatore abbia chiesto alla libertà quanto le chiede Jean Paul Sartre, questa è la sua grandezza, ma da ciò deriva anche la vera debolezza del suo esistenzialismo. Perché se l'uomo si definisce con i suoi propositi, se l'uomo deve affermare la sua libertà, come riuscirà a far convergere la sua libertà con quella degli altri?

Bo - *Come è possibile conciliare la libertà individuale con la libertà collettiva?*

SARTRE - *Beh senta, secondo me, oggi come oggi non si concilia affatto, credo però che non sia possibile concepire l'obbiettivo di un'azione storica, che non si proponga la composizione della libertà individuale e di quella collettiva. Per me si tratta di una conciliazione dialettica, e non di una conciliazione analitica; e cioè si tratta di un problema di carattere permanente, un costante riaprire la discussione. Noi vediamo ai giorni nostri che in una prima fase si può considerare la sola libertà individuale come fine; è per questo che... gli americani dicono: da noi c'è la libertà, e non si accorgono che questa libertà individuale è ormai completamente alienata perchè la libertà collettiva non esiste più. Poi, in un secondo tempo, quando si vuole tentare la libertà collettiva, allora ci si trova davanti a sistemi sociali nei quali gli uomini si assumono, in una fase che non è ancora il socialismo, ma di passaggio verso il socialismo, tutte le responsabilità. Cioè si caricano delle responsabilità delle inondazioni, del cattivo tempo, dei cattivi raccolti, e tutto questo gli uomini lo prendono sulle loro spalle ed il risultato è... e purtroppo non può essere altrimenti, una quasi-soppressione della libertà individuale. È certo che il problema del socialismo è legato a quello dell'abbondanza, ma è anche certo che occorre che gli uomini prendano in mano il proprio destino, anche quando l'abbondanza non c'è ancora, nonostante ciò che si vorrebbe far credere: perché mai, di per sé, da sola, l'abbondanza potrà sopprimere le disuguaglianze e l'alienazione.*

Bo - *E che cosa intende per socialismo?*

SARTRE - *Per me il socialismo è, prima di tutto, ai giorni nostri... movimento di uomini verso la loro liberazione. Uomini che, proprio per il fatto che sono, direi, in astratto liberi, nello stesso tempo vivono in un mondo dove lo sfruttamento, e l'alienazione mascherano e sottraggono questa libertà. Io non credo che oggi il socialismo esista in alcun luogo del mondo; penso che vi siano dei paesi che sono in anticipo su altri, perché hanno socializzato i loro mezzi di produzione. Il socialismo non può esistere, come dicevo prima, se non nella abbondanza. Ma ritengo anche che dal momento in cui l'abbondanza sarà legata alla soppressione delle classi, cioè alla soppressione degli investimenti individuali, della proprietà privata delle macchine, da quando lo sfruttamento non avrà più senso, allora soltanto gli uomini potranno porsi i loro veri problemi da eguali. Perché di fatto uguaglianza e libertà sono proprio la stessa cosa. Non credo che il socialismo sia il punto di arrivo della storia umana e neppure l'avvento della felicità per l'uomo. Non considero affatto il socialismo come un Eden, ma piuttosto come qualcosa che si sviluppa indefinitamente e che deve tentare di rendere l'uomo sempre più padrone dei suoi problemi, della sua tragedia e del suo potere di azione.*

Bo - *In conclusione la felicità, se esiste, sta nello sviluppo, nell'accrescere, nell'aumento di questo potere di conoscenza.*

SARTRE - *Non credo che la felicità esista, credo che esista soltanto la gioia.*

Bo - *E allora la gioia, che cosa sarebbe?*

SARTRE - *La gioia è quando ci si sente nel pieno delle proprie forze, della propria intelligenza, del proprio potere. Quando si compie un'azione, un'azione difficile e si riesce ad ampliare con essa il potere dell'uomo; non il proprio potere soltanto, ma quello dell'uomo. Penso, per esempio, che un Gagarin, un Cooper abbiano conosciuto la gioia.*

Bo - *Vale a dire, sarebbe il lavoro soddisfatto.*

SARTRE - *Sì, il lavoro nel momento in cui si fa. Anche perché è il lavoro che definisce l'uomo.*

Bo - *C'è stata una sua intervista qualche mese fa, data ad una scrittrice, ad una giornalista di « Le Monde », dove, a proposito dei rapporti tra la letteratura e il mondo, è nato un equivoco. Questa scrittrice ha creduto di poter ricavare dalle sue parole che in un mondo dove la fame ha ancora un peso straordinario, anche i compiti della letteratura sono ridotti, sono limitati. Io penso che sia stato male interpretato e quindi sarebbe opportuno che lei dicesse qualcosa a proposito di questo rapporto.*

SARTRE - *Sì, credo che sia stato male interpretato quello che ho detto; l'idea che non ci sia posto per la letteratura in un mondo dove esiste la fame è semplicemente assurda, se non altro perché il mondo ha sempre conosciuto la fame e c'è stata sempre la letteratura.*

Credo piuttosto che una letteratura che non dia, in qualche modo, una testimonianza critica totale sulla sua epoca è una letteratura che oggi non conta assolutamente nulla. Non intendo, con questo, che bisogna mettersi in cerca degli affamati, taccuino e stilografica in mano e dire: « Dunque, questo bambino ha l'aria di aver fame, chiediamogli un po' che cosa ne pensa ». No, mi pare evidente: al contrario, l'opera letteraria nel suo insieme deve rendere conto del mondo nella sua interezza.

Ora... il mondo nel quale viviamo è caratterizzato dal fatto che due miliardi di uomini su tre soffrono la fame. E ancora: il mondo dei nostri giorni è caratterizzato dal fatto che viviamo tutti nel timore, più o meno presente, più o meno acuto, con maggiore o minore consapevolezza del pericolo della bomba atomica.

È assurdo che uno scrittore degno di questo nome possa non accorgersene. Non voglio dire con ciò che debba scrivere un romanzo sulla bomba atomica, no, voglio dire che lo scrittore...

Bo - *Deve averne coscienza...*

SARTRE - *Eh? Sì, deve scrivere qualche cosa che dia la sensazione che l'umanità di oggi è un'umanità in pericolo; un'umanità sofferente è un'umanità in pericolo: allora, credo, comunque lo faccia, anche senza parlare della bomba, soprattutto senza parlarne, vorrei dire, senza forse neanche parlare della fame, se nella sua opera si sente la realtà, la vera vita dell'uomo di oggi, allora è uno scrittore. Ma se si mette a comporre romanzi su un idillio sulla spiaggia, in riva al mare, o roba simile, allora per me è finito.*

Bo - *È letteratura...*

SARTRE - *Letteratura, certo, nel senso deteriore della parola.*

Bo - *E a proposito di questa completezza, di questo senso del mondo intero vorrei chiederle una cosa: dell'uso cioè che lei fa nei suoi libri dei sentimenti, per esempio nei confronti della donna, dell'amore. E da quello che si ricava dalle testimonianze degli altri, per esempio dai libri della Beauvoir, lei appare diverso, per esempio, nei confronti dell'amore, nei confronti della donna, da quello che risulta invece attraverso le sue opere di teatro. Come mai questa differenza?*

SARTRE - *Sì, ecco... in effetti credo di non aver coccolato troppo le donne nelle mie opere e soprattutto nei lavori teatrali. Tuttavia sono d'accordo in tutto e per tutto con Simone de Beauvoir su quanto scrive ne « L'altro sesso » e perciò sono decisamente con lei quando dice che la donna ha nella società un posto marcato dall'ineguaglianza, e che deve ottenere, invece, una completa eguaglianza con l'uomo. Nello stesso tempo, direi anche che... io ho molta più simpatia, in partenza, per la donna, perché la condizione nella quale oggi si trova è tale da darle una sensibilità, una ricchezza di sensibilità interiore molto superiore a quella dell'uomo. Per lo più, con un uomo, si parla di lavoro. Se è ingegnere si parla d'ingegneria, se è scrittore si parla di letteratura. Con una donna si può sedere al caffè, andare a spasso e guardarsi intorno e chiacchierare della gente che si incontra. Questo tra uomini capita ormai molto raramente, eppure, per uno che scrive, anche questo serve.*

Bo - *Adesso, se permette, le faccio una domanda di carattere personale. Lei ha rifiutato il premio Nobel, e di questo rifiuto sono state date diverse interpretazioni. Io stesso, per esempio, ho parlato anche in un articolo di questo gesto che mi sembrava molto coraggioso. E vorremmo sapere, vorrei sapere in modo particolare io stesso, per quali motivi lei si è opposto, ha rifiutato anzi, addirittura, il premio Nobel.*

SARTRE - *Innanzi tutto, perché un intellettuale, uno scrittore deve essere secondo me, un realista critico; deve essere capace di fare da specchio, ma anche di rifiutare le istituzioni quando non sia possibile cambiarle e migliorarle.*

Bo - *Rifiuterebbe anche l'accademia, vero?*

SARTRE - *Oh, certo, non c'è dubbio! Del resto non dovrò neppure rifiutarla, perché non pensano di offrirmela. Perciò siamo tranquilli. Ognuno resterà sulle sue posizioni. C'è poi, un'altra ragione del rifiuto. Ed è che si può, a rigore, accettare un premio... io non sono d'accordo, ma si può farlo... se questo premio internazionale è veramente internazionale. I Nobel per la scienza danno prova di autentica imparzialità perché premiano gli scienziati secondo il contributo che hanno dato al sapere umano e senza tener conto del fatto che appartengono all'Est o all'Ovest, a una società o a un'altra. Mentre non trovo affatto la stessa imparzialità per i Nobel letterari.*

Bo - *Ma c'è una obiezione, il suo caso: perché l'hanno dato a lei, per esempio?*

SARTRE - *L'hanno dato a me perché, io sono sì di sinistra, ma sono anche un piccolo borghese occidentale. E perciò in questo modo si voleva dare l'impressione... di essere per la sinistra, ma intanto si premiava un piccolo borghese. Perché non me l'hanno dato durante la guerra d'Algeria? Ero già abbastanza ansiano per averlo, e conducevo con molti altri compagni la lotta per l'indipendenza dell'Algeria e contro il colonialismo. Nonostante i miei principi, se me l'avessero dato allora, l'avrei accettato.*

SPEAKER - *Non ebbe il Nobel, e neanche altri premi, in Francia, durante i giorni amari e scottanti della guerra d'Algeria: firmò il manifesto dei 121, il manifesto degli intellettuali francesi per l'indipendenza algerina, venne chiamato traditore dopo essere stato chiamato corruttore; e accusato di usare due pesi e due misure. Una bomba al plastico dei terroristi dell'OAS devastò la sua abitazione di Rue Bonaparte. Cambiò casa, ma non cambiò tono. Nella lotta contro i colonialisti Sartre intendeva porsi dalla parte dell'insurrezione popolare e dalla parte dell'insurrezione popolare si pose al tempo della rivolta ungherese.*

Con fermezza e durezza prese posizione contro la repressione sovietica.

In quegli anni cominciava per Sartre un esame di coscienza che non è finito neppure oggi.

La rivoluzione ungherese gli ispirò un dramma: « Il Diavolo e il Buon Dio ».

Da « Il Diavolo e il Buon Dio ».

GOETZ (Alberto Lionello) - *No, non una parola, silenzio, march. Domani conoscerete le mie disposizioni, ed ecco che comincia il regno dell'uomo, brillante esordio, no, coraggio Nat, sarò boia e beccaio. Non temere, terrò duro. Li riempierò d'orrore perché non ho altro modo di amarli, comanderò perché non ho altro modo di ubbidire, rimarrò solo con questo cielo vuoto sulla testa perché non ho altro modo di essere con tutti gli altri. Bisogna fare questa guerra. La farò!!!*

SPEAKER - *Sartre considera il teatro a modo suo: come una tribuna, dicono i suoi sostenitori, come una grancassa dicono gli avversari.*

È di queste settimane la ripresa a Parigi dei « Sequestrati di Altona » messo in scena da François Perrier.

PERRIER - *Un giorno gli ho domandato perché a un certo punto sceglie il teatro, mette da parte i romanzi, la sua filosofia, il saggio, il pamphlet e ricorre improvvisamente al palcoscenico. Mi ha risposto: lo scelgo quando sono adirato; è quando sono in collera che sento il bisogno di esprimermi nei modi del teatro. Perché sulla scena si può forse rappresentare meglio, valendosi di personaggi diversi, le opinioni contrastanti, i conflitti di idee e portarli molto più avanti, spingerli molto più in fondo, di quando sono espressi nella pagina scritta.*

I « Sequestrati di Altona » come si sa è stato ispirato a Sartre, lo ha detto e ripetuto tante volte lui stesso, da avvenimenti ben precisi... e cioè dai fatti d'Algeria. Sartre ha voluto collocare la vicenda nel quadro del nazismo; perché in questo suo lavoro voleva mettere alla gogna la

tortura e così, visto che in questa materia i nazisti hanno una celebrità odiosa e meritata, lo sfondo è nazista. Ma in realtà, è la guerra d'Algeria il motivo ispiratore. E, bene, quello che è capitato è abbastanza singolare. Il lavoro è stato scritto in Francia e quando è andato in scena la prima volta sette anni fa (e non credevo che ci saremmo riusciti), i critici hanno visto solo il problema nazista e si sono guardati da fare la minima allusione alla guerra d'Algeria che, allora, era il grande argomento di attualità. Invece, quando il dramma è stato portato in Germania, non a caso credo, le critiche parlavano solo ed esclusivamente della guerra d'Algeria e ignoravano completamente lo sfondo nazista sul quale Sartre aveva inquadrato la vicenda. Il che prova a sufficienza che nel teatro di Sartre ciascuno trova ciò che vuole.

SPEAKER - *Nei « Sequestrati di Altona », Franz (interpretato da Serge Reggiani) è un ex combattente tedesco ricercato come criminale di guerra, che il padre industriale, tiene da dieci anni nascosto in una soffitta.*

In questo monologo la disperazione di Franz diventa allucinante visione, quasi di fantascienza: si rivolge ai granchi successori dell'umanità scomparsa, diventati i nuovi padroni della terra, con la complicità di noi uomini.

Dai « Sequestrati di Altona ».

FRANZ (Serge Reggiani) - *Abitanti maledetti dei soffitti, attenzione! Vi mentono. Due miliardi di falsi testimoni! Due miliardi di falsi testimoni al secondo! Ascoltate il lamento degli uomini: « Noi eravamo traditi dai nostri atti, dalle nostre parole, dal nostro modo di vivere. Decapodi io dichiaro che non pensavano a quel che dicevano e che non facevano quello che volevano. Noi ci dichiariamo: non colpevole. E cercate soprattutto di non condannare in base a confessioni; essi confessavano tutto ».*

Si diceva a quel tempo:

« L'accusato ha reso ampia confessione, dunque è innocente ». Cari uditori, il mio secolo fu svenduto, liquidato, la liquidazione della specie umana era stata decisa in alto loco. Si è cominciato dalla Germania, noblesse oblige. E questo pezzo di pianeta fu rosicchiato fino all'osso. (Si versa da bere) una sola cosa è vera: il Titano fracassato, testimone oculare, singolare, regolare, secolare, in saecula saeculorum. Io, L'uomo, è morto e io sono il suo testimone. Secoli, vi dirò il sapere del mio secolo e voi assolverete gli accusatori. Dei fatti, me ne frego: li lascio ai falsi testimoni; lascio loro le cause occasionali e le ragioni fondamentali.

C'era questo sapore. Ne avevamo la bocca piena. (Beve). E bevevamo, per farlo passare. Era uno strano sapore, eh, che cosa? Ci ritornerò. Ci ritornerò!

LENY - *Franz, devo parlarti.*

FRANZ - *Silenzio fra i granchi.*

LENY - *Ascoltami, è una cosa grave.*

FRANZ - *Avete scelto la corazzina! Bravi! Addio alla nudità.*

Ma perché avete conservato gli occhi? Ciò che avevamo di più brutto? Eh? Perché? Che cos'è?

LENY - *La bobina. Terminato... Ora, devi ascoltarmi. Cosa c'è?*

FRANZ - *Che vuoi che ci sia?*

LENY - *Il cuore?*

FRANZ - *(dolorosamente) Batte! Batte!*

LENY - *Che cosa vuoi maestro cantore? Un'altra bobina?*

FRANZ - *Neanche per sogno! Io sono morto. Di stanchezza, Leny, morto di stanchezza. Toglila. Un momento, voglio ascoltarmi.*

LENY - *Fin dal principio?*

FRANZ - *Da dove vuoi tu (Leny mette in moto l'apparecchio).*

(Franz, ascolta per un istante: il volto gli si contrae, parla coprendo la voce registrata)
Non ho voluto dir questo. Ma chi parla? Non c'è una sola parola vera. Non posso più soppor-
tare questa voce.

È morta. Ferma, buon Dio! Ma fermalo! Vuoi farmi impazzire? Bene. Bisogna ricominciare da capo!

LENY - *Come sempre.*

FRANZ - *Ma no: faccio progressi. Un giorno le parole mi verranno da sé e dirò quel che voglio. E poi, riposo!*

BO - *Lei mi ha detto un'altra volta che preferisce andare al cinematografo piuttosto che al teatro. Vorrei conoscere le ragioni.*

SARTRE - *Perché il cinema, secondo me, è un testimone molto più vero, più diretto delle cose. Funziona senza miti. Ecco, io sono uno che fa del teatro; io scrivo per il teatro. Un'opera teatrale è necessariamente un mito. Qualsiasi opera teatrale che non sia in un modo o in un altro l'amplificazione di certi problemi, non è una vera opera teatrale, ma sarà un divertimento. I capolavori del teatro sono dei miti.*

Ecco... « Re Lear » è un mito, come lo è « Edipo », per esempio. Al cinema il mito è escluso; in un buon film, è di noi che si tratta, di noi e della realtà di ogni giorno.

BO - *Ma scusi, non è un mito anche il mito del sesso che il cinematografo esalta continuamente? Anche un certo tipo di letteratura.*

SARTRE - *Sì, certo, ma soprattutto un mito, un mito pubblicitario. La gente si interessa molto al sesso, non è vero? lo sappiamo tutti, ed ecco perché i films sono spesso soltanto storie d'amore. Ma i*

films davvero buoni, sono del tutto, tutto diversi. Non si può dire, ad esempio, per quanto il motivo sessuale sia importante nell'opera di Buñuel, non si può certo dire che il motivo profondo dei suoi films sia quello sessuale. Così come, se vogliamo, non si può dire neppure (per quanto sia per mezzo di storie d'amore che Antonioni ci mostri il suo mondo), non si può dire che il mondo di Antonioni sia determinato dal sesso; non è così. È invece il sesso che nelle opere, nei films di Antonioni, è determinato dal mondo. Le sembra? È tutto il contrario. I buoni films perciò, possiamo dire uno su mille, sono proprio quelli dove il problema sessuale viene rimesso al suo posto.

BO - *E accanto a questo problema del sesso, lei pensa ancora che i temi, le interpretazioni, le suggestioni della psicanalisi abbiano qualche cosa ad aggiungere?*

SARTRE - *Credo che uno dei meriti più notevoli di Freud sia l'aver messo in luce che il sesso è un bisogno, e non un semplice desiderio, ma un bisogno con gli stessi diritti degli altri bisogni organici. Freud, dunque è profondamente materialista. Io credo di essere marxista, in quanto sono dell'opinione che la situazione materiale dell'uomo è il punto di partenza, il fondamento di tutte le sue costruzioni, di tutte le sovrastrutture, come si dice, e perciò ritengo che sarebbe grave errore, per un marxista, trascurare Freud sotto questo aspetto. Ma c'è anche un altro modo nel quale credo che la psicanalisi debba essere utilizzata dal marxismo. Ciò che, a mio parere, manca di più al marxismo, è la conoscenza dell'individuo. Il marxismo può interpretare rettamente i grandi movimenti sociali; ma è molto difficile che riesca a spiegare l'individuo. Ora la psicanalisi è un'intermediaria, uno strumento di mediazione che il marxismo deve accettare per passare dalle istituzioni, dall'economia, dall'ambiente sociale, dai rapporti di produzione, all'individuo che li vive.*

BO - *Io credo che per concludere, sarebbe necessario che lei ci dicesse che posto ha la filosofia nel mondo e che cosa rappresenta per l'uomo d'oggi.*

SARTRE - *Ancora una volta dico che la filosofia deve essere o tutto o niente, cioè che la filosofia è l'uomo, l'uomo che si pone una serie di problemi su se stesso.*

BO - *Ma quello che era l'obiettivo classico della filosofia, la verità, è possibile...*

SARTRE - *Sì, ma una verità che è una verità filosofica; un uomo è insieme giudice e parte in causa della sua realtà, e si ignora nella misura stessa in cui si conosce; tutto ciò presuppone un tipo di verità approssimativa, che è la verità propriamente filosofica, e cioè lo sforzo che fa l'uomo per scoprire se stesso, e per eliminare quanto c'è di troppo umano in ogni frase che dice sul suo conto. Penso che questo limite resterà sempre. Per concludere, sono dell'opinione che la filosofia non riuscirà mai, diversamente da ciò che afferma Marx, a divenire mondo; non sarà mai qualcosa realizzato dalle masse in tale misura che non ci sia più il bisogno di porsi dei problemi. La filosofia resterà sempre come la meraviglia dell'uomo davanti a se stesso e come critica dell'uomo nei confronti di se stesso.*

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Raboni

Dalla controllata vena poetica di Giovanni Raboni, in giusto equilibrio fra i « rubinetti » sempre aperti e gli stitici cronici, esce nello *Specchio* mondadoriano la raccolta delle composizioni elaborate in circa quindici anni di esercizio: *Le case della Vetra*. Già si conoscevano due *plaquettes*: *Il catalogo è questo* (1961) e *L'insalubrità dell'aria* (1963, ma comprendente le poesie dal '55 al '59), qui ripresentate nelle loro componenti in ordine cronologico, con l'aggiunta di una terza sezione afferente al lavoro successivo, dal '62 al '65, e di un'appendice che rappresenta invece il frutto del noviziato.

Raboni appartiene indubbiamente alla cosiddetta « linea lombarda », ma all'interno di essa è certo il più specializzato, addetto principalmente ad una geografia culturale, morale, descrittiva tipicamente urbana (nella fattispecie milanese), con qualche affondo in quel di Bergamo e nel Comasco (con i problemi dell'incipiente industrializzazione), per *pietas* verso le proprie origini, cioè per devozione filiale.

Direi che in questa poesia non esiste un solo punto focale, anche se l'attitudine prevalente è

quella burocratico-giudiziaria, del sopralluogo per accertare come si sono svolti i fatti: tipici due referti, dove il progetto di tanto sangue freddo, di distaccata abitudine alla ferocia è ben mantenuto fino in fondo, anzi culmina in ascesa col rivelare il nodo tragico che non trapelava dal tono distaccato e indifferente manovrato in precedenza: *Le consegne*, *Perizia*. In sostanza mi pare che Raboni interponga fra sé e la sua poesia una serie di intermediari, che possono essere il linguaggio di una tradizione poetica ben riconoscibile, come quello curiale della procedura giudiziaria, fino allo sdoppiamento del personaggio che dice io. E per cominciare sarà bene dare una prova dell'ultimo asserto, osservando la poesia *Una specie di tic*:

*Quante volte a chi
mi chiedeva notizie di mio padre
ho risposto: « non c'è male ». Ma se era
morto da pochi giorni! . . .*

*. . . (Però in fondo non credo, pensieri
simili in un ragazzo; sarà stato
una specie di tic, accenni di nevrosi).*

Nello sdoppiamento dell'io si realizza appunto uno dei toni più peculiari di questa poesia, che è di saggezza sorniona e disincantata. In tale direzione appunto svolge la sua funzione anche il

linguaggio giuridico (sottolineato dalla scelta come epigrafe dell'art. 692 del codice di procedura civile), con il ritorno di figure come il « giudice di liti », il « poliziotto », il « giudice coloniale », che raggiungono nella perseguita diminuzione di autorità mondana (ma non umana) figure eccentriche e debilitate come « i mangiatori di chiodi e di stoviglie », « la bambina / mezzo scema, la donna ch'entra sola, / la ragazza sciancata », il « suonatore di cornamuse », « il giardiniere o cuoco », quali abbiamo imparato a riconoscere nel linguaggio del Luzi di *Onore del vero*. Esistono anche metafore ardite della stessa estrazione, sul tipo di « equazioni... poco protocollari », « il protocollo dei marmi », che per via di una discreta frequenza d'apparizione potrebbero far pensare che la poesia di Raboni fosse centrifuga, oltre che rispetto all'io, anche ai segni della realtà, agli oggetti più consueti. E non è sempre così, se accanto alle presenze oggettive che possono essere comodamente assegnate a quella scala riduttiva dell'eccentrica tipologia « luziana », quali le « chiavi doppie », le « bancherelle con le luci ad acetilene » ecc., altre se ne allineano, « l'uovo », « il pane », « il bicchiere », « l'attaccapanni », « il comò ». Tuttavia anche questa immissione di realtà non è mai semplicemente letterale, ma ubbidisce ad un calcolo analogico e combinatorio che può essere colto nel paragone che accompagna tre di questi termini (« come parchi strumenti di tortura »), e specialmente nel ritornare in ben tre luoghi, sempre in posizione strategica di rilievo, di un attrezzo che non è poi così assediante nella quotidianità: *il catino*. La clausola di *Ponzio P.* accompagna l'attrezzo con una designazione violenta: « questo sporco catino dove mi lavo le mani » (che acquista spicco sia rispetto al tono liscio di tutta la poesia, sia rispetto alle composizioni « evangeliche » raccolte nell'appendice); in *Contestazione*, poi, smembra con una forte pausa, con una svolta, la frase nella quale praticamente consiste la poesia: « a momenti / fa cadere la lampada, il catino-e / fiera nelle sue scarpe davanti allo specchio... »; ed ancora in *Città dall'alto*, proprio sul margine estremo di una sospensione: « però più giù, nel fondo della città / divisa in quadrati (puoi con-

tarli) e dolce / come un catino... ». Qui siamo già in un ambito di linguaggio geometrizzante, fra la « diagonale », « l'asse », « l'ellisse » (griglia), che raggiungono le figurazioni dei « fiaschi simmetrici », delle « sedie di paglia ortogonali », appunto più in un quadro di propensioni tecnicizzanti (sullo stesso piano del linguaggio curiale, o quello da dispense di economia politica, con il « plusvalore », gli « sfruttati » e gli « sfruttatori »), che propriamente visive.

Raboni si mostra più impressionato da poeti postmontaliani come Luzi e Sereni, che dallo stesso nume tutelare della nostra poesia: l'ideale magnetofono di *Au bord du lac*, per esempio, ricorda molto da vicino l'organizzazione della sereniana *La pietà ingiusta*. Meno portante mi pare la variazione evangelica, appartenente agli incuboli del fare poetico di Raboni (che d'altronde spiega la sua predilezione per prodotti affini, anche romanzeschi, come quel *Sale della terra* di Carlo Monterosso, che l'anno scorso sfiorò il caso letterario senza riuscirci).

Con calibrata meditazione Raboni sta portando avanti un discorso che, con le interfoliature che si sono illustrate, cerca di tenersi distante da un anacronistico individualismo neoromantico o neocrepuscolare e nello stesso tempo non si pone al riparo del « gruppo », secondo la tentazione avanguardistica. Così il destino della sua poesia è affidato alla sola forza della sua necessità, al di fuori delle oscillanti quotazioni del mercato culturale. È già un atto di coraggio.

Ultime di Scheiwiller

L'editore che ciascun giovane poeta avrebbe voluto incontrare ai propri inizi, come suona un giusto ed autorevole riconoscimento a Scheiwiller, continua a proporre, nei più diversi formati, i poeti appartenenti alle più svariate tendenze, con molto credito connesso ai principianti. Non certo per agnosticismo o per tendenza all'abbraccio generale, si piuttosto per fede nella poesia che può essere erogata in qualsiasi forma, astro, ciottolo, giocattolo, sterco. Ed è a dire che difficilmente un libretto scheiwilleriano in qualche modo non ripaghi il lettore, sia un prodotto di una perso-

nalità alle prime armi oppure come quella di Testori, che ha avuto momenti di splendido successo ed ora è un po' in ombra, ma continua a coltivare quella sua pura, feroce passione disillusa, come in questa *Crocifissione*, dove manovra e combina quel truculento, sanguigno, carnoso materiale organizzato nei *Trionfi* in forma poemetica e qui ridotto, scheggiato, segmentato in una serie di frammenti, nominali e paratattici. Era quasi uno sfocio prevedibile: l'alta tensione dell'urlo, delle invettive mal sopporta un'affabulazione continua come quella dei *Trionfi*, mentre conserva tutta la sua intensità in queste monadi che poi hanno una serie di agganci e corrispondenze interne, da intonarne la più vera unità.

Vicini-lontanissimi alla *Crocifissione* testoriana sono gli *Altri procedimenti* di Nanni Balestrini, così metapoetici e metalinguistici: anzi in queste composizioni Balestrini si muove in due direzioni, in quella della sospensione del significato (una specie di *interruptus* poetico, se mi si permette), in quella della combinazione: in quest'ultima direzione. *Ma noi facciamone un'altra* è la più realizzata.

Infine un libretto che mostra le unghie è quello di Rosanna Guerrini, *Invettive*, che sotto le ceneri ormai consumate dei più accreditati sentimenti fa intravedere la trama di una vita vissuta con durezza, senza i compiacimenti nella resa dei versi proprie dell'esteta (uomo o donna).

ALDO ROSSI

Narrativa

Riccardo Bacchelli: *Il coccio di terracotta*

Circa le difficoltà e, con queste, gli esiti, nella cui linea approssimativamente s'è venuta costituendo, nei primi decenni del secolo, una letteratura e in particolare, e più lentamente, una narrativa nuova, oggi non sembrano presentarsi le condizioni più favorevoli ad un obiettivo sondaggio, se non ad un riposato esame. Orientamenti culturali ed espressivi sopravvenuti si manifestano impazienti d'accaparrarsi quanto risulti utile del passato, piuttosto che curiosi di riconoscere eventuali addentellati, rapporti, e precedenti:

né avrebbe senso rammaricarsene, ove si rifletta come simile situazione abbia comunque portato un agitarsi d'interessi nuovi, inquieti, vivaci, soprattutto negli ultimi dieci anni. Non è, dunque, un caso solo individuale quello di Bacchelli: ma ne trae un vantaggio ambiguo chi sia costretto a portare il patrimonio d'una complessa carriera sulla avventata riprova dei metri, e dei gusti, del giorno; ambiguo perché potranno derivarne immeritate o imprecise fortune, e distrazioni o rifiuti immeritati, ma, anche, potranno venir messi a fuoco elementi nuovi d'una affettiva sostanza narrativa, per quanto polemicamente interpretata. Questo sembra verificarsi per Bacchelli, narratore di impianto e struttura che esigono un riferimento responsabile alla tradizione (una tradizione di libere radici, e di strati diversi, dall'Ottocento italiano alla narrativa saggistica e filosofica d'altri paesi, d'altri domini letterari, e d'altre età) e, quindi, a una coscienza culturale che già costitui, nel primo Novecento, in un tempo di difficoltà generali della cultura letteraria, una originalità di esperienze e di risultati. Cominciavano, le difficoltà, dall'esigenza stessa di rompere con una tradizione solenne e soffocante nelle sue ferree leggi retoriche percorse d'esili ma cattivanti umori d'introspezione, così nella poesia che nella narrativa. Nessuno forse come Bacchelli contribuì al rinnovamento, e sostanzio intanto quanto portava d'originale e proprio, con minore necessità evasiva rispetto a certe costanti della tradizione, valide in sé, ma di fatto inoperanti o paralizzate e ormai tradotte e soffocate nell'amore del gesto e nelle amplificazioni retoriche dominanti dalla fine Ottocento, quando era sostanzialmente avversato Verga, corrosi d'incertezza i narratori regionali e i superstiti della Scapigliatura, vertici invece di suggestione letteraria e modelli d'un costume Carducci, Fogazzaro, D'Annunzio.

Il recupero della tradizione era, in Bacchelli, un fatto a un tempo stesso culturale, d'amore per la realtà avvertita come avente dimensione nella storia, e un fatto di adesione morale alla propria terra, d'estensione alle remote radici in essa dei termini della propria umana esperienza: gusto critico e affettivo insieme delle tradizioni locali.

Questo alimentava una disposizione lirica, poetica, e una curiosità saggistica, tra la favola, l'apologo, la riflessione, rivolta anche a un patrimonio storico dalle linee incerte, e sollecitante recuperi. Così complesso umore artistico e morale si rifletteva in un linguaggio ribattuto, di una sintassi architettonicamente aperta, e nel quale era la conferma di una liberazione che sembrava ottenuta con un minimo apparente stacco dalla tradizione, respinta invece effettivamente. Respinta cioè nelle recenti involuzioni retoriche e per tale via restaurata in alcuni saldi e smarriti precedenti di complesso valore e significato. E poiché questi ultimi erano assunti a programma di richiami e indirizzi operanti nell'attualità letteraria, di qui che la partecipazione di Bacchelli a riviste e movimenti intesi a un particolare allargamento culturale e insieme a un controllo più diretto, cioè entro i termini d'una esperienza più prossima e naturale o si dica d'una tradizione nostrana, potesse prender qualcosa d'astratto o di polemico, in quanto i programmi comuni davano una eco un po' impropria o polemicamente forzata alle singole voci. Programmi e riviste riuscivano d'aiuto piuttosto ad altri che a lui, perché, nelle linee d'una coscienza storica, e morale, era già impegnato in una carriera artistica dai rilievi ben distinti, e anticipante pur nel linguaggio quel recupero di valori e strutture della tradizione che, nella poesia, e nella narrativa, sarà pur d'altri: Ungaretti, ad esempio, e Palazzeschi. Però, in lui, non come succedersi di tempi divisi, diversi, distinti, ma: costante, regolare e, in questo, appartato sviluppo. Le distruzioni venivano riassorbite da un attivo operare di soluzioni saggistiche: pur queste, fatti espressivi. Quanto spiega la presenza costante di Bacchelli negli indirizzi nuovi non solo letterari ma artistici. Questo è opportuno ricordare oggi, per intender la compatta struttura del nuovo romanzo *Il coccio di terracotta*, edito da Mondadori. Ecco altrimenti il rischio di ripetere luoghi comuni sul linguaggio, lo stile, e sulle ragioni e sulla natura dell'ambientazione storica di tanta parte della sua narrativa.

Nel dar giudizio di questa, non hanno, isolate in se stesse separatamente, sufficiente motivazione invenzioni e tematica intellettuale, sebbene oppor-

tunamente possano ora le prime ora l'altra prestarsi per ritagliar la valutazione di quei diversi aspetti su schemi e moduli attuali: si potranno avere così separata considerazione del racconto, o delle ragioni morali dello scrittore, o d'altri fatti e aspetti, tutti presenti, dei quali importa non sfuggano né il rapporto, come di piani diversi, né i punti d'inserimento, da cui la relazione reciproca. Stile, invenzione romanzesca, confessione, anche nel *Coccio di terracotta*, presenti come divagazioni d'una interna riflessione, tra sogni, e precisi controlli delle esperienze proprie del giorno, e del proprio destino, fino a un perdersi e accentrarsi in interni silenzi. Il racconto muove dalla guarigione di Giobbe, dal suo ritorno a casa dopo un lungo sonno ristoratore: «... dopo queste cose, Giobbe visse centoquarant'anni»; poco più, dice la *Bibbia*, e che morì «sazio di giorni». In *Non ti chiamerò più padre* l'eccezionale esperienza di San Francesco era letta nell'estremo opposto, delle ragioni e delle speranze del padre, il quale acquisterà, dai triboli, una nuova nozione di sé, e della vita. Nel nuovo romanzo, Giobbe, dalla esperienza della disputa, e della propria salvezza, di cui è reliquia il coccio di terracotta che gli era stato unico sollievo sull'immondezzaio quando Dio ebbe concesso a Satana di colpirlo nella persona, porta, tornando alla vita, un senso nuovo. È in lui un inesauroibile controllo, la coscienza: essa dà, ora, dimensione diversa alle ragioni dei viventi, ai loro conflitti. E necessariamente, questo, nel succedersi dei tempi: in una coscienza storica, sostanziata d'accettazione piena, di staccato giudizio, di sofferenza inconsolabile.

Recupera un tema centrale della sua arte: amori, passioni, furori, nei quali ha sostanza, prende materia e spirito in Bacchelli l'arricchirsi, in una sapiente esperienza, della felicità del corso del vivere, che si proietta in variamente scelte situazioni o occasioni d'eventi e ambienti storici; recupera il gusto saggistico che ha sempre iscritto in una ragione attuale le sue invenzioni storiche, parabole d'un vivere entro i conflitti del proprio tempo, interrogati, non meno che con disciplina razionale, con inquieta disponibilità e libertà sperimentale. È necessario tenerne conto, per evitare

d'intendere naturalisticamente la sua narrativa. Di romanzo in romanzo, s'articolava in architetture controllatissime un inquieto nucleo di riflessioni, ma via via, fino all'ultimo dopoguerra, con un più stretto accentrarsi e aderire delle invenzioni narrative, da interrogativi, curiosità, interessi, alla regione interiore da cui originano, e quindi con strutture o disegni più compatti e unitari. Infatti, non era dato constatare in Bacchelli una disposizione saggistica solo razionale, quanto rivolta suggestivamente pur negli arabeschi più liberi o nel flusso delle invenzioni storiche a definire un clima sospeso, di giudizio interiore. E se partì da una esperienza lirica, fu necessario che passasse progressivamente, nei racconti, a strutture drammatiche; non cade far parola qui dell'attività teatrale di Bacchelli, ma, per quanto concerne il romanziero, il narratore, appunto si trattava d'una condizione attinente già al primo determinarsi dei suoi interessi, e svoltasi, poi, coerentemente. Fino al *Coccio di terracotta* in cui il dialogo direi che tenda a farsi un convergere unitario di voci, inno. Né aveva almeno in parte ragione diversa in altri romanzi l'isolarsi o acquistare rilievo d'alcuni episodi quasi invenzioni autonome perché in queste, piuttosto che nella trama generale, s'esprimeva la commozione segreta da cui muoveva l'inchiesta configurata magari, più in generale, in schemi e strutture rivelatesi sovrabbondanti nel corso della realizzazione, e pur salvate perché parte esse stesse del tutto. Direi che nei romanzi del dopoguerra sia venuto illimpidendo le ragioni della propria narrativa.

Nel *Coccio di terracotta* Giobbe non è più l'uomo di prima. Ama i beni terreni forse con accresciuto sapore, perché è una felicità di rara specie in quell'ombra o in quel tanto di rarefatto, incompleto, che tutto, ora, rende al suo spirito. S'accorge d'essere entrato nella leggenda di genti anche lontane, e diverse, vivente ancora: uomini di remoti paesi ch'egli, nella nuova curiosa ansietà, si spinge a visitare, gli parlano, ignorando chi sia, della sua avventura come di fatti d'altri tempi e che sarebbe ingiurioso considerare prossimi, attuali, o, i protagonisti d'essi, viventi. Giobbe accetta tale condizione. Fastidio, o intima, dub-

biosa stanchezza si nutrono in lui anche della inquietudine che lo spinge ai viaggi, agli incontri, rafforzando il senso della separazione d'un tempo, che nella memoria è compatto, e sublime, da un presente incerto, combattuto, facile a smarrirsi, a consumarsi nell'inerzia, ma, s'è detto, inquieto, e raziocinante, pronto a riflettersi anche sul passato, né solo come coscienza di divisione, e disparità: «... nella sua seconda esistenza, veniva sempre più assumendo una quotidiana semplicità di modi conformi ai sensi e pensieri e parole che si allontanavano dalla sublimità eroica dei grandi e terribili giorni in cui non sarebbe stato umanamente possibile persistere. Se doveva vivere una sua seconda vita, questa doveva riuscire, e gli riusciva, più semplice e naturale e dimessa, in una parola, umana». Ma ecco, che arco s'apre di qui: «Distrazione, dissipazione, ozio dello spirito: non era alieno da un tale giudizio anche lui, escludendone le ore in cui ricordare e ripensare si elevavano a meditazione, e questa sorgeva a preghiera, a un interiore monologo senza parole quasi estatico, tanto umile, dimesso, filiale, quanto sublime, ardito, facendo di possenti parole era stato il dialogo coi suoi ripensatori e quell'orrendo e stupendo suo grido di disperazione, che aveva chiamato giù dal Cielo l'Onnipotente». Questo nuovo stato, e patire, è il mondo della storia, la condizione dell'uomo moderno: «... era difficile, acerbo, come annodato nell'animo segreto e attorto. Anche, principiava a rendersi conto di che cosa significasse che non avrebbe udita mai più la voce che gli aveva parlato nel turbine. Essa aveva scelto per discorrere senza parole, ormai per sempre il solo luogo che d'ora in poi avrebbe accolte le sue suggestioni: la coscienza. E questa gli somigliò, a Giobbe pervenuto a cotesto punto, gli somigliò la solitudine dei mari, e del cielo e del pensiero dell'eterno e dell'infinito»; e si veda con quali angustie d'accidia dolorosa: «Non c'è rimedio; egli è l'inutile, l'illanguidito, il sospirato enfatico, in una figura lussuriante, esanime, inane, greve di sé e di nient'altro, liquidata in un'esaurita ridondanza, in un tedio ansioso, in amara impotenza di spirito. Simile, la nota di una corda strappata, l'ultimo gemer d'un flauto, l'eco, la

rimembranza obliata d'una canzone, cantata che fu. Il torpido e torbido compianto di sé, s'intenerisce della propria pena come se la vedesse in finzione. Quest'è il secondo Giobbe, il moderno».

Coscienza storica: di una necessità, che ha apertura d'infinito, e che, insieme, non contenta. È stanchezza: quella di Giobbe sulla torre, il giorno della battaglia: «si accusava di una fede stanca, e d'una fiducia inerte e come pigra, quasi come ogni cosa fosse già decisa dall'inizio»: e dopo, scendendo dalla torre: «ebbe ora il senso struggente dell'ansia che vi aveva patita tante ore». Stanchezza, e desiderio della morte: «che del resto è il desiderio ultimo e più profondo ispirato dalla conoscenza della storia: e la seconda sua vita gli si svelò appunto in tal desiderio quale acquisita conoscenza della storia»; e memoria, un peso della memoria, i figli che non potranno, gli stessi, essergli restituiti come invece i beni materiali (e al doppio questi): il campo, in cui l'avversario chiede a Dio di provar di nuovo Giobbe. Ma non è memoria divagante quanto, piuttosto, fastidio, vuoto incombenza a segnare il distacco, dai tempi antichi, dei nuovi in cui la realtà viene affermando sempre più la coerenza di necessità pur feroci: e la coscienza vi misura una alterità assoluta, una solitudine inesorabile. Di qui certa volubilità, e risentitezza, d'avventure pur domestiche e magari dolci, di peripezie sospese tra l'incidente privato e l'occasione cui danno esca, d'un senso del mutar di cose, e tempi, in leggi, che sono la realtà della storia.

Nella lineare partitura del romanzo le voci del mondo familiare di Giobbe, dopo essersi arricchite d'interessi vari, s'allontanano, e la storia del protagonista si chiude nell'accento lirico di un inno, che abbia sede, però, solo in un combattimento interno, nella sofferenza convinto, consolato. L'incidere d'eventi in una coscienza storica non tanto si sostanzia in intrecci d'affetti e casi umani quanto piuttosto questi si fanno un vanire della coscienza, uno scacco, di fronte alla realtà e alle leggi d'essa (così ne *I tre schiavi di Giulio Cesare* la fedeltà dei tre schiavi si perde tra i due enigmi, del fascino dello scomparso, e delle necessità politiche che scattano da quella morte;

in *Non ti chiamerò più padre*, l'allontanarsi dei destini opposti, del padre, Pietro Bernardone, e di Francesco). Accompagna questi ultimi romanzi un intensificarsi dei significati, che si risolve in snellezza, in perspicuità strutturale. Netta particolarmente quella del *Coccio di terracotta*: tre tempi, nei quali il fastidio di sé, protratto, esasperato, e più dolente col passar degli anni anzi delle generazioni, s'affina e libera col farsi consolazione di un esercizio che acquista in intima convinta irrevocabilità della condizione umana nella storia. Ne stringono i temi le brevi parentesi d'intermezzi in Cielo, e la conclusione scopre, al racconto, un campo metafisico come proprio alla coscienza, alla condizione umana: in cui è poi il messaggio o la meta del racconto.

Luigi Malerba: *Il serpente*

Luigi Malerba, autore di un curioso racconto, *Il serpente* (edito da Bompiani), è un giovane, nel tempo ancora del noviziato; tuttavia, si presenta con una singolarità che merita d'esser notata, e che consiste in una specie di trasporto amoroso per tutto quanto della vita lo attornia, e soprattutto frastorna, e indispette, ma senza offenderlo mai. La volubilità, quasi di fantasia, d'ogni pur truce protesta lo distingue entro un indirizzo della giovane narrativa, in cui ad alcuni sembra inserito: quello di anarchiche violente lacerazioni e rivolte contro una vita condizionante, alienante, quale è propria del nostro tempo. In Malerba si ha piuttosto una polemica che non va oltre un giuoco ambiguo d'irrealtà, d'intenzioni fantasticate. Però, al fondo del giuoco, e dei suoi esiti tendenzialmente umoristici, è un istinto di difesa, come di chi tema di non sapersi inserire in convenzioni dissimulate, e di restare ingannato: qualcosa dell'istintiva difesa del campagnuolo, del contadino inurbato. È una ricerca d'adattamento, di relazione, di colloquio, ma fermata nella sua sede più segreta, delle rive immaginarie, dello scambio di colpi a perdifiato: una polemica, dunque, che ha qualcosa di visionario e vibrante, e una discrezione affettiva che conserva un'aria di prodotto artigianale anche

alle bizzarrie più avventate a cui lo inclinano, e gli prestano aiuto indubbiamente, le tecniche narrative oggi fatte ormai strumento comune e agevole. Ma, sotto la disponibilità strutturale del libro, s'intravede tuttora l'abitudine a disegni ben definiti e circoscritti, al taglio della narrazione stilisticamente controllata, com'era già nei dieci racconti del volume con cui esordì nel 1963, *La scoperta dell'alfabeto* (presso lo stesso editore, Bompiani).

Parmigiano della montagna, Luigi Malerba è nato a Berceto, nel 1927. Ha studiato a Parma; nel '50 si trasferì a Roma. Parma e Roma, sono le due città del *Serpente*, che è ambientato in Roma; il protagonista, parmigiano, sovrappone e sfuma le due città, con un accentuarsi del processo nei momenti cruciali del racconto. Momenti cruciali bensì, per ragioni, tuttavia, assolutamente prive di probabilità. L'evasione dai personaggi comincia dal protagonista, un negoziante di francobolli, appassionato di canto e mitomane amoroso. Questi, i primi dati esterni, corrosi via via in ogni elemento distintivo così da ritagliarsi su una situazione pianamente, in apparenza, autobiografica, ma invece senza la possibilità per il lettore di reperire nemmeno nell'autobiografia un connotato preciso. Perché, come s'è avvertito, qualunque dato viene descritto come nascesse da un disagio resistente oltre la fine d'un sogno, cessato lo stato ipnotico. S'intende che non si ha scelta o distinzione tra i due momenti, i due stati, né tra pensiero e cronaca, o tra passato e presente. Quali i fatti? Il protagonista segue una scuola di canto corale, per svago: ma alle istruzioni del maestro oppone un suo «canto mentale», una rivincita che s'effettua solo nella fantasia, ma caparbiamente opposto, nella sua risultanza di silenzio, ai dettami del maestro. Investe analogamente un commerciante di francobolli della funzione di seduttore della fanciulla ch'egli ama, Miriam, e che ha conosciuta alla scuola di canto, dove già l'ha sottratta con la suggestione del «canto mentale» alla autorità, di cui era insofferente, anzi alle insidie, del maestro. Da questi personaggi altri si proiettano per deformazioni continue dell'immaginazione come in un giuoco di specchi:

proiezioni di paure e rivincite d'uno stato di umiliazione. E lo stesso è da dire per gli incidenti o i fatti in cui i personaggi si muovono con le parvenze labili della nebbia. Pur qualche accenno, della memoria, o d'una registrazione del presente, vi si profila: la guerra, i bombardamenti, che feriscono ancora la memoria, e vie e luoghi di Parma, e di Roma; accenni all'origine da cui muove la reazione confusa in cui si situa il racconto. L'ostinato eludere il presente provoca una tensione, avvertita come una nebbia malefica in cui si sia scomposta la realtà e, simbolicamente, come lo snodarsi insidioso e aggressivo d'un serpente. Di qui il chiudersi del protagonista in se stesso, per ridurre, annullare, l'ambiente ostile: anzi, il suo farsi aggressivo e, ancora simbolicamente, il passare all'azione avvelenando Miriam di cui è geloso e poi divorandola. Inutilmente il commissario di polizia cercherà di dar senso normale alla denuncia d'un fatto che, sotto il profilo degli avvenimenti reali, non sussiste.

Un tributo dell'autore alle tecniche narrative correnti è da indicare nell'inserzione, tra capitolo e capitolo, di brevi commenti in corsivo, con vaghi riferimenti al protagonista, ma d'accento più astratto, e con frequenti accenni d'apologo. Non necessari al racconto, nemmeno lo disturbano. Risultano troppo scoperte certe intenzioni, che hanno favorito l'accostamento di questo romanzo ad altri di rivolta contro il mondo alienante della fabbrica, e con facile assunzione di prospettive extrarazionali, ma in misura di fiaba, più che d'apologo mosso da effettiva inchiesta o disagio religioso. Qui, dove il tono è più aggressivo, più senti trasparire i modelli letterari. Confermano tuttavia quanto già osservato circa il serrarsi progressivo del protagonista in una solitudine che sola sembra capace di pacificarlo, di porlo al riparo dalle insidie nebbiose della vita di relazione. In una simile fuga dal reale verso una astratta disponibilità che è solo della fantasia, resta imminente (e, diremmo, alla mano) il senso di un eccesso di reazione o rivalsa contro una realtà o una condizione, che s'avverte tuttavia d'un tono confidenziale, domestico, familiare. Ed è una nostalgia di prospettive calme, sicure, un attacca-

mento ad un mondo in qualche modo ricco e inesauribile, come il mondo della campagna. Questo romanzo, tutto condizionato da insidie cittadine, richiama ai sentimenti elegiaci, e a un gusto tradizionale, quale s'accampava già nei racconti del precedente volume. E vi si iscrive anche l'umorismo, discreto e fiabesco, e privo d'effettivi veleni, del suo *Serpente*. Questo, appunto, distingue le sue invenzioni da quelle, diversamente autonome, di Zavattini. E vieta altri accostamenti, tra i quali, per non esorbitare da affinità d'ambiente e d'origini, al gusto diretto e violento del mondo emiliano — città e campagna — di Bruno Barilli.

La sostanza lirica, delle invenzioni, della fantasia di Malerba, deriva da esperienze più prossime, e, per il dominio italiano di più diretto interesse nel nostro caso, dalla narrativa neorealista del dopoguerra. Di lì quanto di familiare e tradizionale conserva il suo mondo, e si fa avvertire pur in un racconto di astratta rivolta, come *Il serpente*. Né una osservazione del genere costituisce un limite: tutt'altro. È sempre un dato positivo constatare una garanzia di precise distinte radici, e, in queste, d'ulteriori concrete articolazioni.

Giovanni Orelli: *L'anno della valanga*

Nella collana «Il Tornasole» di Mondadori esordisce un giovane scrittore ticinese, Giovanni Orelli, con *L'anno della valanga*: un romanzo, così è indicato in copertina. Un breve romanzo: ma la distinzione tra romanzo e racconto, oggi, prima ancora che in sede teorica e di definizioni, sembra non contar più per i narratori stessi. Con vantaggio, forse, del termine «romanzo», più libero o estensivo, e sfumato. Questo vale anche per *L'anno della valanga*, sospeso tra sollecitazioni che, pur entrando in rapporto, fanno sentire il persistere di un sottile stacco, la cui prima impressione può risultare come l'effetto di una scrittura lirica: ricordi, e vita d'ogni giorno, aprono un loro alone d'incanto a specchio d'una natura sfuggente e già presentita remota per la necessità di scendere dal nativo paese di montagna in città. Appunto: il tema della valanga. Quel che sembra

commozione affettiva è un osservare contratto, tra piccole incombenze d'ogni ora, e giorno, e stagione, e l'alone che ne emana, consumandosi subito nella sua levità occasionale, accresce il senso di congedo, di stacco, che è il pungolo dolente da cui muove il racconto. Lo stacco, è tra giovani e vecchi, e tra gradi diversi di cultura: chi, nato in paese ma impiegato governativo o passato comunque a un ordine più vasto, sente d'esser guardato diversamente dai suoi, non si sente meno estraneo per questo alla città, alle nuove relazioni. Tornano in montagna, nella buona stagione, conoscenti e amici, s'intrecciano brevi relazioni, amori. Nell'inverno, la minaccia della valanga, la solitudine, calano tra casa e casa isolando uomo da uomo; il pensiero si ferma allora sui particolari tratti fisionomici che legano i morti ai giovani, il passato al presente. Il racconto è in prima persona: i capitoli indicano nel titolo gli oggetti, le ragioni di quella intima coscienza: *L'inverno, Linda, I contadini, La montagna, La casa*; e poi, gli ultimi due capitoli, *La città, Il lungo inverno*.

Scendere in città è lasciato a una decisione formalmente democratica degli abitanti del paese, ma quella decisione è già scontata, e subita, da chi sa avvertirvi una violenza alle proprie radici, e un'offesa ai vecchi. È la violenza dello stacco tra un costume, e un altro, diverso: tra paese, e città. E sarà pur la città a vincere. Questa, la conclusione del romanzo, e il protagonista farà un breve ritorno al paese, solo per raccogliere definitivamente le proprie cose. Si noterà appena un accentuarsi polemico nel primo contatto con la distratta e spesso volgare confusione della vita cittadina. Nella narrativa recente l'abbandono del paese per la città presenta motivazioni diverse: vi prevalgono forse il conflitto tra lavoro in campagna, e fabbrica, e una scrittura ironica, o umoristica. Non però in Giovanni Orelli. *L'anno della valanga* non nasce da una opposizione tra paese e città: quest'ultima, imminente fin dal principio del racconto, non è l'oggetto di una scelta, o la meta di una fuga. Sono assenti mondo del lavoro, e distacco dalla nativa montagna per attrazione del nuovo e diverso. S'è detto già che

in questo romanzo la partenza è un provvedimento del governo per la minaccia della valanga, e l'autodecisione, solo formale, degli abitanti segna d'un marchio d'ipocrisia e d'ingiustizia il mondo della legge, dell'ordine.

Società, ordine, nella misura in cui sono così sofferti e subiti non possono dare un senso alle vocazioni d'una formazione spirituale nel suo costituirsi: il giovane protagonista si trova respinto in una sospensione vuota, in un isolamento che dà, al paese della valanga, una sostanza nostalgica e insieme spettrale. Quel paese, pur nelle minuzie delle varie notazioni di cronaca di cui s'intesse il racconto, conserva qualcosa d'astratto e allusivo, quasi proiezione di un pensiero nutrito di timori e disagi che si fissino sulla realtà circostante: la montagna, sul cui vertice incombe la valanga. Il tessuto di questo narrare in prima persona si viene costituendo nella lenta circolarità dell'attenzione, o nella fuga d'essa d'oggetto in oggetto: case, strade, animali. È una cronaca contratta, carica d'una capacità affettiva d'aderire e tornar sulle cose già toccate. Questa, che è la parte centrale del libro, necessariamente esige la soluzione della partenza, e degli incontri in città, nei quali s'accresce lo sdegno. È in quella cronaca il significato, e il ritmo del racconto: in essa, la coscienza d'una diversa dimensione, e reale, sofferta già come angustia e disagio, uno strappo di radici vive ma che, pur queste, non sono più di un sentimento. Il primo incontro del protagonista con la propria maturità non s'effettua negli incidenti in città, ma nella umile cronaca delle presenze umane e delle cose e della vita della montagna.

La voce di un impegno morale s'avverte anche nella irritazione d'un confronto, prefigurato e scontato, con la struttura sociale del presente, che è pur necessità, ma s'esprime in un senso di dolorosa estraneità che si diffonde su tutto il passato. Dimensione o struttura ferma, quella del libro, in cui si prospettano in una particolare fissità un passato, e un presente, del pari evasivi. E la modesta cronaca, che è tutta la familiare materia

del racconto, ha un tono indefinito tra di confessione e colloquio: così come il protagonista sembra toccare, e muoversi, tra le cose più note, mentre la separazione è già consumata nel pensiero ed egli resta irretito in esso. Situazione autentica, originale, in cui il romanzo ottiene un proprio autonomo disegno narrativo. Risultato che è tanto più notevole, perché *L'anno della valanga* è la prima prova del giovane narratore svizzero, nato nel '28. S'è detto di qualche scompenso: d'un certo irrigidirsi polemico. Dovrà anche liberarsi del facile ricorso a effusioni liriche, che nell'apparente finezza consumano invece il rapporto controllato e responsabile con le cose osservate, che è la ragion d'essere del racconto. Una insidia crepuscolare, poetica, è pur tra le vene del racconto, e mal vi si accorda. Ma non ne intacca a fondo la sostanza, che ha una schietta originale dimensione narrativa, e il pregio d'una concreta emotività.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Ultime notizie dantesche

Proprio sul declinare dell'anno centenario, quasi al chiudersi delle manifestazioni ufficiali, ha veduto la luce una pubblicazione dantesca tanto schiva del chiasso pubblicitario quanto seria e positiva nella sua sostanza. Si tratta precisamente della «prima serie» dei *Contributi di filologia dantesca* (Firenze, Sansoni, 1966) dell'esperto specialista di Dante, Francesco Mazzoni, a cui la Facoltà di lettere di Firenze ha appunto affidato, da alcuni anni, l'insegnamento particolare, e unico in Italia, di «filologia dantesca».

Questo volume, che costituisce il secondo quaderno della rivista «Studi danteschi», dopo quello di Domenico de Robertis sulla *Vita Nuova*, raccoglie saggi fondamentali già apparsi in riviste o in atti accademici tra il 1957 e il 1965. Le pagine più importanti sono chiaramente quelle dedicate all'*Epistola a Can Grande*, e alla *Questio de Aqua*

et Terra, dove il Mazzoni raggiunge, in materia altamente opinabile, traguardi di ineccepibile sicurezza. Come quando dimostra l'autenticità dell'*Epistola*, contro ogni dubbio superstite, e ne fissa la data di composizione tra il 1315 e il 1317; o come quando dimostra l'autenticità della *Questio* con l'ausilio di un passo della terza redazione del *Commentarium* di Pietro Alighieri e con il corredo di una fitta serie di rilievi stilistici e testuali. Ma notevoli sono anche tutti gli altri contributi: ora rivolti ad illustrare nuovi manoscritti danteschi ed ora dedicati a eleganti e nitidi profili di dantisti scomparsi: Tommaso Casini, Michele Barbi, Francesco Maggini. Quanto nei contributi filologici il Mazzoni si dimostra scientificamente armato di tutti gli strumenti occorrenti per un'ermeneutica rigorosa, altrettanto la sua penna sa farsi acutamente penetrante nel ricostruire l'ambiente culturale e la fisionomia interiore, il metodo e le inclinazioni, di alcuni maestri del dantismo italiano tra Ottocento e Novecento. Lo stesso Mazzoni presenta due splendide edizioni dantesche della *Vita Nuova* e del *Convivio*, allestite da quel raro maestro dell'arte tipografica che è Alberto Tallone. La *Vita Nuova* è offerta nel testo critico fermato da Michele Barbi, e il *Convivio* in quello approntato da Parodi e Pellegrini per l'edizione della Società Dantesca. Per il libretto giovanile, la scelta del testo del Barbi era ovvia; per il *Convivio*, invece, poteva presentarsi l'opportunità di introdurre correzioni in base agli studi più recenti e alla ristampa della edizione Busnelli-Vandelli con appendice di Quaglio (Firenze, Le Monnier, 1964). Ma in attesa dell'edizione critica, a cui sta attendendo Franca Brambilla Ageno, molto opportunamente il Mazzoni ha rinunciato all'inserzione provvisoria di emendamenti episodici, e ha riprodotto il testo omogeneo della Dantesca. Ai due testi il Mazzoni ha premesso altrettanti discorsi critici che si collegano strettamente fra loro, e costituiscono così un vero e proprio saggio unitario su Dante lirico e su Dante prosatore in volgare. Mettendo a frutto gli studi più moderni sull'argomento (da quelli di Barbi e Casella a

quelli di Contini e De Robertis, da quelli di Schiaffini e Terracini a quelli di Segre), il Mazzoni traccia una storia culturale e stilistica della *Vita Nuova* e del *Convivio* che è un modello di concisione e nello stesso tempo di intelligenza critica. Varrebbe perciò la pena che queste pagine rivedessero la luce anche al di fuori dell'eccezionale occasione, e in forma più largamente accessibile. Resta infine da dire dell'alta qualità di queste due stampe di Tallone. I caratteri, la carta, il gioco sapiente degli spazi e dei margini bianchi in rapporto al nero vivo delle lettere, costituiscono un esempio raro di eleganza e di armonia compositiva. Senza una sola illustrazione, dentro o fuori testo, senza cioè l'ausilio di espedienti fittizi, di suggestioni aggiuntive, ma solo contando sulla assoluta purezza dell'arte tipografica, del mirabile « bianco e nero » della stampa, Tallone ci offre due libri perfetti, quanto di meglio ci abbia dato, in questo campo, l'anno centenario testé concluso.

Ma il fatto più atteso del Centenario ci è giunto, giusto in *limine*, il giorno della cerimonia ufficiale di chiusura (in Palazzo Vecchio, a Firenze), e ha illuminato l'ultima scena, i celebranti e gli spettatori, di una vivida e trionfale luce di bengala. Quale che sia stata la qualità (or buona, or mediocre, or risibile...) delle varie feste centenarie, è certo che lo spettacolo non poteva chiudersi in modo migliore e con epilogo più eccitante. Sia dovuto al caso oppure ad un'abile regia, è forza infatti riconoscere il sorprendente effetto, anche emotivo, suscitato dall'esibizione pubblica dei primi freschissimi tomi dell'edizione critica della *Commedia* (*Introduzione* e *Inferno*), a cui ha atteso per un decennio Giorgio Petrocchi e che l'editore Mondadori ha pubblicato nel segno autorevole della Società Dantesca. Di questa edizione, fondata sulla tradizione manoscritta più vetusta (1321-1355) e quindi tale da rispecchiare l'antica vulgata, si ragionerà certamente, d'ora in poi, con animato interesse, e anche con polemica accensione. Ciò che va detto subito, tuttavia, è che il testo dantesco ha sicuramente compiuto un notevole passo innanzi e che la paziente, puntigliosa, oculata opera

di restauro operata da Petrocchi, sotto la vigilanza del compianto Francesco Maggini, di Gianfranco Contini e di Giovanni Nencioni, assicura al testo presente una garanzia di probabilissima veridicità.

L'eredità illuministica

Sebastiano Timpanaro, il giovane Timpanaro per intenderci, ancora distinguendolo così dal non dimenticato padre suo, pure Sebastiano (e a sua volta, per chi lo ricorda, uomo di lettere oltre che di scienze esatte), il Timpanaro figlio, dunque, filologo classico di grande merito e già allievo prediletto di Giorgio Pasquali, pubblica ora una opera di straordinario interesse e di vigorosa e acuta intelligenza critica. L'opera si intitola significativamente *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, e costituisce il secondo volume della rinnovata collana di «Saggi di varia umanità» dell'editore Nistri-Lischi di Pisa.

Questa organica raccolta di studi, scritti in tempi diversi, e in questa occasione riveduti, rielaborati e integrati di pagine del tutto nuove, è una sorta di ideale seguito del precedente libro di Timpanaro, *La filologia di Leopardi* (Firenze, Le Monnier, 1955), di cui porta innanzi e approfondisce i principali temi critici. Primo fra tutti, quello relativo al sostrato intellettuale, e niente affatto retriivo, del Classicismo italiano dell'Ottocento e ai suoi stretti e attivi legami con l'Illuminismo, inteso soprattutto come fondamento ideologico di una moderna concezione materialistica della vita e della storia, come è appunto in Leopardi, filologo e poeta. Da questo primo e fondamentale assunto derivano varie conseguenze d'ordine storiografico che mutano alquanto il quadro tradizionale della nostra letteratura ottocentesca e che inducono a dubitare fortemente della legittimità dell'opposizione che per solito viene istituita tra Romantici e Classicisti, quasi a dire tra innovatori audaci e conservatori. Assai giustamente il Timpanaro, prima trattando del Leopardi ed ora scorrendo di Giordani, Cattaneo, Ascoli e Carducci, sostiene che molti aspetti del nostro Romanticismo furono in realtà

ambiguamente pericolosi, e non certo progressisti come si vorrebbe: basti pensare alla indiscriminata rivalutazione del Medioevo e a certo populismo sentimentale e paternalistico, intriso sovente di unzione fideistica. La verità è che il discrimine tra Romantici e Classicisti è molto meno netto che non paia, e che occorre perciò condurre una revisione dei vecchi schemi storiografici, persuadendoci, fuori d'ogni mitologia risorgimentale, che vi furono nel Romanticismo molte implicazioni equivoche, culturali e politiche, mentre proprio dai Classicisti fu svolta una positiva difesa della civiltà illuministica nell'intento di avviare una cultura, laica e razionalistica, libera da idoli affettivi e da pregiudizi, ideologicamente ben più avanzata di certi euforici manifesti romantici, benché espressa sovente in forme stilisticamente arcaiche.

Cercando insomma nel classicismo di Leopardi, di Giordani, di Cattaneo e infine del giovane Carducci, oltre che nelle teorie linguistiche dell'Ascoli, un filone ben preciso di attiva e polemica azione culturale e ideologica, da ricondurre alla matrice illuministica, il Timpanaro offre anche il terreno per una discussione ampia e complessa sui limiti e le involuzioni del nostro Romanticismo, soprattutto là dove esso si volge, con troppo irrazionale impeto, contro l'eredità dell'Illuminismo, alterandone il vero significato e combattendone gli aspetti più formalistici e meno esemplari. Si tratta dunque di un libro felicemente provocatorio, che non tarderà a suscitare discussioni vivaci, attirandosi consensi e dissensi dalle varie parti del nostro schieramento letterario. Da parte nostra il consenso è schietto, anche se non in tutto ci è dato di consentire con l'autore. Ci sembra infatti che il meccanismo dell'opera funzioni in modo eccellente sin dove si tratta di demistificare certe false apparenze del nostro Romanticismo e di illuminare, a contrasto, la positività di certi atteggiamenti mentali dei Classicisti, ma che non funzioni altrettanto bene ove si volga a spiegare, come prima o poi sarà chiamato a fare, la crisi della cultura positivista in Italia, sul finire del secolo scorso, cioè proprio di quella cultura positivista, erede del Classicismo

illuminista, a cui si opposero vittoriosamente correnti spiritualistiche e idealistiche di chiara ascendenza romantica. Colpa soltanto della storia? O non anche della non salda impostazione ideologica del Classicismo e poi del Positivismo, insomma della intrinseca debolezza filosofica delle

posizioni materialistiche nell'Italia dell'Ottocento? È un primo cenno di dibattito che il libro del Timpanaro potrà utilmente suscitare, e nello stesso tempo il riconoscimento concreto della sua stimolante vitalità.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Lettere di Conrad

Col volume dell'*Epistolario* virtualmente si chiude la lunga e meritoria fatica che Piero Bigongiari e Valentino Bompiani iniziarono a Firenze quasi quindici anni fa: la pubblicazione in versione italiana di tutte le opere di Joseph Conrad. Ventiquattro volumi, a cui han dato opera scrittori italiani come Carlo Emilio Gadda, Margherita Guidacci, Giorgio Zampa, Mario Colombo Guidotti (troppo presto scomparso) e un traduttore altamente qualificato, uomo di mare anche lui, Giovanni Fletzer. Ogni volume è anche preceduto da un saggio critico; e fu doveroso omaggio ad Emilio Cecchi aprire la serie (*La follia di Allmayer*, 1952) col suo finissimo saggio del '24, novità allora fra noi e pur sempre valido.

Il volume che esce oggi, l'*Epistolario*, è opera industrie e sagace di Alessandro Serpieri, un giovane anglista fiorentino che insegna a Bologna. Il Serpieri non avrebbe potuto pubblicare e tradurre le duemila lettere che di Conrad rimangono: ne ha scelte quindi quasi duecento, tutte interessanti, che dell'*epistolario* completo illustrano tutti gli aspetti; le ha corredate di note erudite ed esaurienti, e soprattutto di un'ottima prefazione nella quale, proprio dalle lettere, il Serpieri ricostruisce e segue non la biografia ma la personalità di Conrad scrittore. Prefazione che è in sé una premessa, già più che una premessa, di un saggio totale su Conrad: ci auguriamo di leggerlo presto.

Non vi è dubbio che sia proprio questa la lettura più interessante dell'*epistolario* di Conrad. Ne esce forse un po' indebolita l'idea, per altro diffusa, che la colpa di cui son sempre macchiati gli eroi dei suoi romanzi riveli un subconscio

senso di colpa dell'autore stesso per aver egli abbandonato la propria patria, ché di tale senso di colpa non vi è traccia, nemmeno recondita, nell'*epistolario*, ma anzi vi traspare uno schietto amore per la Polonia, il quale si esplica in un costante, ed ingenuo, odio per la Russia. Ne esce rafforzata invece l'idea, anch'essa diffusa, che il Conrad considerasse l'arte come strumento conoscitivo della realtà, l'unico mezzo per giungere alla verità recondita, e l'azione come mezzo di redenzione, non tanto da una colpa specifica (direi io) quanto dalla condizione umana. Per Conrad l'universo, uomo compreso, non è che una vibrazione di onde elettriche. Diceva infatti in una lettera del '98, dopo avere assistito ad esperimenti di radiografia: «Il segreto dell'universo è nell'esistenza di onde orizzontali le cui varie vibrazioni sono alla base di tutti gli stati di consapevolezza»; e aggiungeva anche: «svanirò nello spazio (non esiste lo spazio) e le vibrazioni che mi costituiscono andranno a costituire qualche altro sciocco». Si comprende come, ridotto l'universo a un nulla che vibra, all'uomo non resti che consistere in una affermazione morale.

Ma già dir questo è passare dalle lettere ai romanzi; e per sapere del Conrad scrittore la lettura dell'*epistolario* è complementare. Dove la lettura potrebbe essere autonoma è per intendere invece il Conrad quotidiano. Qui allora dovremo lamentare anche noi la perdita (durante la rivoluzione russa) delle lettere che il capitano Conrad scrisse allo zio negli anni di navigazione. Le lettere che ci rimangono sono quelle del Conrad scrittore di lingua inglese, abitatore di una villetta nella

campagna inglese. È questo un Conrad estremamente conservatore, per cui l'incipiente democrazia è soltanto trionfo della canaglia, distruzione dell'Impero Britannico, e premessa di un'inevitabile dittatura; è un Conrad pratico, uomo d'affari, per il quale è lo stesso avere un comando o scrivere un romanzo, che sta al tavolo con un orario d'ufficio anche quando non gli riesce scrivere niente, e che vorrebbe essere puntuale anche con gli editori. E l'andamento delle lettere private (così poco private) è infatti rispettoso delle forme fino al complimentoso e al prolisso.

Il ritratto del Conrad uomo, quale nasce da queste lettere, corrisponde perfettamente a certe fotografie prese all'inizio del secolo: pizzo da marinaio, colletto alto, nodo ampio, la giacca un po' larga; ma corrispondono forse più al vestito che non al volto, il quale invece è scavato, dalla fronte ampia e dal naso affilato; sì che appare legittimo il dubbio che in queste lettere ove non si parla di arte, di senso della vita, di verità essenziale, il Conrad abbia presentato un se stesso non quale era ma quale voleva essere: un gentiluomo inglese di antico stampo, pratico, puntuale, formalista, attaccato alla campagna, all'impero, nemico

del nuovo, non troppo intelligente forse, ma onesto e leale. Una figura per noi e per gli inglesi un poco ridicola, ma patetica e sempre rispettabile, accreditata comunque sul Continente più dai romanzi che dalla vita; una figura che come la fuga al mare fa pensare più, quindi, a un sogno di Conrad adolescente che non ad un Conrad reale.

Le uniche lettere sincere di Conrad sono infatti le lettere nelle quali egli parla non di sé ma delle proprie idee sull'arte, sul senso del mondo, della vita e dell'uomo; e queste ci illuminano sul Conrad più vero, quello dei romanzi, nel senso che possono testimoniare o smentire le nostre interpretazioni di quelli. Poiché se è ben certo che alla base dei romanzi di mare di Conrad c'è un sogno d'adolescente, anche è certo che questo sogno è trasfigurato nell'arte, e là si esprime in una visione totale del mondo che lo giustifica agli occhi dell'adulto, che anzi glielo fa parte necessaria della propria esperienza. Da questa giustificazione nasce, però, l'amore per l'uomo e il nostro interesse per il romanzo che visse pur senza scriverlo. Allora la lettura dell'*Epistolario* divien necessaria. Ed è anche lettura piacevole.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Lettere di Thomas Mann

È un grande merito e un monumento di pietà filiale questo terzo volume di lettere di Thomas Mann (*Briefe* 1948-1955 - S. Fischer Verlag 1965, Francoforte sul Meno) uscito da poco. Sono le lettere degli ultimi anni, quando lo scrittore tedesco era assunto a fama mondiale e i suoi rapporti avevano una grande importanza. Erika Mann nella Prefazione ci rivela alcune particolarità interessanti. Negli ultimi anni Mann preferiva scrivere direttamente le lettere, forse data la loro importanza; qualche volta stendeva una specie di abbozzo («Konzept»), lasciando poi alla moglie o alla figlia la fatica di tradurre in inglese o in francese. Non tutti ricordano forse che Thomas Mann, a cui i nazisti avevano confiscato anche il Premio

Nobel, non si trovava in condizioni finanziarie brillanti almeno sino alla apparizione del *Krull*, né che egli aveva rifiutato tre premi «comunisti» proprio perché non intendeva legarsi, per esempio col Premio Stalin, a una data ideologia. Delle lettere del grande scrittore abbiamo dato già precedentemente notizia (vedi n. 16 del 1961 e n. 26 del 1964); se ne può trarre oggi qualche conclusione. L'importanza di queste lettere è andata sempre aumentando. Si tratta, come avvisa Erika Mann, di una scelta, non di un epistolario completo. L'uomo moderno si trova nella necessità di scrivere molto di più di quel che facessero gli antichi e anche gli uomini dell'Ottocento. Ma di tutte queste lettere che lo scrittore moderno è costretto a vergare non tutte sono interessanti

né meritano di essere incluse in un epistolario. Sarà un abuso, ma non se ne può fare a meno.

Senza contare che di un uomo vissuto così lungamente come Thomas Mann si dovrebbe, per stampare un epistolario completo, non fare solo tre volumi ma dieci, che forse non aggiungerebbero gran che a questi tre. Il tono di queste lettere è più pacato: ormai tutto il mondo ha riconosciuto l'importanza e la ferezza dello scrittore tedesco: contrasti veri e propri non ci sono. In questo volume le note sono particolarmente abbondanti e preziose; si estendono per più di 150 pagine. È impossibile riassumere tutto quel che vien detto in queste lettere. Cade in questo periodo purtroppo il suicidio di Klaus Mann, di cui, come è facile comprendere, il padre rimase profondamente addolorato, non solo perché era un figlio ma perché i punti di vista dei due scrittori erano divergenti — non in politica — e Thomas Mann si rendeva conto che l'ombra del suo nome gravava sempre sul figlio. Di particolare interesse sono le lettere scambiate col fratello superstite e ignoto Viktor che era rimasto in Germania durante tutta la guerra, ma essendo un semplice impiegato non aveva stuzzicato le ire dei nazionalsocialisti: egli si fece lo storico della famiglia con un libro che piacque molto ai due fratelli, Heinrich e Thomas, e la sua opera comparve prima a puntate in una rivista. Le condizioni editoriali della Germania erano tali nell'immediato dopoguerra che non si trovava carta sufficiente e decante per certi volumi. Perciò il prezioso libro di Viktor Mann che aveva meno genio dei due fratelli, ma più memoria, comparve relativamente tardi nel dopoguerra (*Wir waren fünf*, Costanza 1949). Questo libro di cui si è parlato ben poco tra di noi rende particolarmente viva l'atmosfera familiare a Lubeca ed è una fonte preziosa per i *Buddenbrooks*. Le due sorelle che formavano il quintetto dei figli si suicidarono ambedue. C'erano dunque delle premesse ereditarie per il successivo suicidio di Klaus anche se avvenuto in tutt'altre circostanze. Non mancano qui i grandi nomi per esempio quello di Hermann Hesse e riferimenti preziosi. Tra l'altro abbiamo notato che vi figura in prima linea per la nostra

nazione la vecchia Lavinia Mazzucchetti scomparsa da poco e che nessuno, tra i germanisti, ha ricordato, per quanto la sua opera e il suo gesto — ai tempi del fascismo — meritassero una commemorazione più viva.

Il primo volume contiene ancora lettere di un giovane che incomincia la sua carriera letteraria, nel secondo si trovano i nomi più famosi della emigrazione tedesca e in generale della letteratura moderna. Il terzo completa il secondo in un tono, come si è detto, più pacato e sereno: nel loro complesso questi tre volumi saranno un corredo indispensabile per chi voglia conoscere bene lo spirito dello scrittore tedesco durante tutta la sua vita.

Si nota con dispiacere la mancanza di qualsiasi lettera a Benedetto Croce con cui certamente Mann fu in rapporti epistolari. Ma, se siamo bene informati, il filosofo italiano ha disposto che il suo epistolario sia pubblicato soltanto 50 anni dopo la sua morte.

Nell'epistolario di Thomas Mann che, per merito di Erika Mann, esce oggi in una veste dignitosa e con una scelta molto accurata, si deve riconoscere uno dei documenti più importanti della Resistenza tedesca e un esempio di intima coerenza che va dalle prime prove dello scrittore ai suoi ultimi giorni.

Il giovane Heuss e Lulu von Strauss und Torney

Siamo rimasti lietamente sorpresi dal carteggio avvenuto tra l'ex Presidente della Repubblica Federale Tedesca, Theodor Heuss (1884-1963) e l'autrice di numerose e belle ballate, Lulu von Strauss und Torney (1873-1956).

L'incontro tra questo uomo politico di notevole statura e la poetessa che aveva quasi dieci anni più di lui avvenne a Monaco durante il carnevale del 1903. Da quella data infatti si inizia un carteggio sempre più fitto e interessante da cui sono escluse ragioni amorose, ma, con un anticipo notevole sui tempi, tra un uomo e una donna si stringono

legami di confidenza e di amicizia. Tanto è vero che il carteggio non si interruppe quando il giovane Heuss — a Monaco aveva appena 19 anni — si fidanzò e poi si sposò.

Questo carteggio completamente ignorato da noi e in generale dai letterati che non comprendono come possano esistere legami di amicizia tra un uomo politico e una poetessa, ci dà una idea ben chiara dell'apertura di mente del Presidente Heuss.

È interessante notare come l'attenzione del giovane studente sia prevalentemente politica nonostante un volumetto di versi che oggi sarà quasi introvabile.

Lulu von Strauss und Torney d'altra parte dopo un vano tentativo di trascinare il giovane Heuss nel campo letterario si rassegnò a trovare il punto

d'incontro con lui in quegli sfondi storici in cui situava le sue ballate e i suoi romanzi.

Il carteggio finisce molto cordialmente sempre ma stranamente nel 1916 per quanto, come si è visto dalle date indicate precedentemente, i due protagonisti abbiano vissuto ancora quasi quarant'anni. Questo può dipendere dalla prima guerra mondiale e poi dal fatto che il Presidente della Repubblica Federale non poteva facilmente corrispondere con una cittadina tedesca che, sia pur di mala voglia, era dovuta rimanere nella zona orientale, o per altre ragioni.

Comunque il presentatore non vi accenna neppure e pare impossibile che una così profonda amicizia si sia conclusa nel più assoluto silenzio da ambedue le parti.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

I dieci anni di *Studi Americani*

« Studi Americani », la rivista che appare ogni anno in un grosso fascicolo, ha raggiunto il suo decimo numero: lo scriviamo con soddisfazione non tanto per celebrare un anniversario, ma per additare il ricchissimo bilancio che la prima decade invita a considerare. Difatti, grazie all'entusiasmo e al talento di Agostino Lombardo, che ne è stato l'animatore, e alla generosa cooperazione fornita dalle Edizioni di Storia e Letteratura (e cioè, finché non mancò immaturamente, da Don Giuseppe De Luca, la cui opera vien proseguita oggi tanto meritoriamente dalla sorella), « Studi Americani » è divenuto rapidamente uno degli strumenti di lavoro più raccomandabili per chi si occupi della cultura degli Stati Uniti, non soltanto in Italia.

La storia della fortuna della letteratura americana da noi è stata ripercorsa più volte perché dobbiamo ora ritornarvi se non come punto di riferimento; lo stesso Lombardo, del resto, in una densissima prefazione a un numero speciale della « Sewanee Review » dedicato appunto alla americanistica italiana — ristampata poi nella *Ricerca del vero* — l'ha tracciata meglio di ogni altro. Sta di fatto che pro-

prio il termine fortuna indica le insidie di una frequentazione che le circostanze avevano in un primo tempo giustificato, ma che la caduta di molte barriere esigeva si rivedesse e si chiarisse. Fortuna confina molto spesso con moda, e sappiamo tutti benissimo che negli anni del secondo dopoguerra alla moda si giunse quasi per germinazione naturale. Quando nacque, « Studi Americani » si propose di riportare la discussione sul piano della ricerca non necessariamente pedante, ma documentata, approfondita, radicalmente demitizzata. Non pretese nessun disconoscimento di paternità, al contrario: ancora a Lombardo si deve il saggio più ricco e articolato sull'« americanismo » di Vittorini; a Nemi D'Agostino quello sugli interessi di americanistica di Cesare Pavese, concepiti in tale spirito. Ma bisognava prendere l'iniziativa, sgombrare il terreno di tanti luoghi comuni sedimentatisi con gli anni e a causa di una informazione per forza di cose frammentaria o incompleta, gettare luce sulle frequenti e spesso amplissime zone d'ombra, specie in certi periodi vitali della cultura americana.

Dieci anni di lavoro possono essere pochi o molti, a seconda dei punti di vista, ma per l'ame-

ricanistica italiana hanno avuto una funzione decisiva, precisamente in relazione allo stimolo che « Studi Americani » ha fornito: un termine di paragone costante, una serie di suggerimenti e di indicazioni in continuo fermento. Si vien quasi tentati di dire che in questa azione a suo modo atmosferica la rivista abbia fatto sentire maggiormente il suo peso: una sorta di correzione del gusto che non va investigata tanto nei suoi risultati, pure notevoli, ma negli effetti che si producono a lunga scadenza e — per le vie misteriose e inafferrabili che regolano la genesi e la vita dei fenomeni letterari — che coinvolgono anche coloro i quali in apparenza sono rimasti al difuori. Oggi determinati approcci, così avventurosi e affidati alla moda del momento, determinati troppi consacrati quanto inconsistenti, non son più accettabili quando si parla di letteratura americana in Italia, neppure al livello dell'informazione e della divulgazione, perché se n'è fatta giustizia sommaria. Questo, ci sembra, rientra nei meriti di « Studi Americani », che a suo modo ha fissato il passo da seguire, e ha messo in guardia contro le diffuse facilonerie.

Non per questo la rivista di Lombardo ha proposto una indicazione accademica, al contrario, visto che sulle sue pagine la critica militante si è incontrata con quella metodologicamente più professionale, analogamente, essa ha riunito studiosi di diversi paesi, tra Europa e America. Alcuni numeri hanno messo a fuoco autori noti, classici e moderni, nei confronti dei quali restavano disponibili ampie aree di ricerca, indagini meglio concluse, più rifinite, più consapevoli, in luogo delle insistenti generalizzazioni. Si è passati da Melville alla Dickinson, da Hawthorne a Mark Twain, dalla cultura dei Puritani al realismo del secondo Ottocento, e spesso con esiti di estrema complessità e ricchezza. Studiosi già noti hanno sollecitato il *compagnonnage* di giovani che nel frattempo si sono affermati persuasivamente; la ricerca a diversi livelli ha ricevuto slancio e nutrimento, mentre si sono scoraggiate le iniziative anche troppo frequenti che tendevano ad una acquisizione indiscriminata, tanto ostinatamente assertiva quanto povera nelle sue motivazioni. E se molte foglie secche sono cadute, non saremo certo noi a dolercene.

Il juke-box di Ginsberg

Di Allen Ginsberg, con Jack Kerouac il personaggio più noto di quella « beat generation » che, come ci è stato opportunamente rammentato più volte, in realtà non esiste affatto, si conoscevano in Italia soltanto pochi testi, apparsi finora piuttosto disorganicamente. Diciamo personaggio perché stranamente il poeta di *Urlo* ha rinnovato, a cento anni di distanza, moduli e compiacimenti byroniani che si ritenevano ormai estinti; forse sarebbe più opportuno dire dannunziani, ma in ogni modo pensavamo ormai che l'eroe letterario fosse morto in America — e ben morto, o pateticamente morto — grosso modo con Hemingway, in una fattoria dell'Idaho. Ora, però, che ci troviamo in mano una sostanziosa raccolta di poesie di Ginsberg, una scelta ampia e condotta con scrupolo anche filologico (ci riferiamo a *Juke-box all'idrogeno*, curato da Fernanda Pivano e pubblicato da Mondadori), il discorso aneddotico si può finalmente lasciare da parte per domandarsi piuttosto quale sia il posto di Ginsberg nella scena letteraria americana d'oggi, e condurre una verifica sui testi tralasciando le superstrutture che hanno costituito l'elemento prevalente per tanti curiosi e innumeri orecchianti.

Cinque o sei anni or sono ricordiamo che Kenneth Rexroth, il mentore *malgré lui* del gruppo di San Francisco, ci additava in Ginsberg un nuovo Sandburg, nel quale il populismo del vecchio e prolifico poeta di Chicago appariva aggiornato e rinfrescato grazie all'innesto dello *zen* e di qualche ovvio apporto europeo. In effetti è arduo dissentire dall'opinione di Rexroth, anche se questi si guarderebbe dall'esprimerla sistematicamente in pubblico, a causa della sua ambigua condiscendenza che, insieme agli addomesticati furori anarchici, lo rende ormai assai più prodotto standardizzato che voce autentica di dissenso. Che è poi il fatale sbocco in direzione del quale sta avviandosi tutto il gruppo che, a torto o a ragione, si volle chiamare *beat*: il sottoprodotto della rivolta anti-borghese sviluppatosi secondo le linee canoniche proposte appunto dal borghese per il poeta ribelle, necessarie per poterlo catalogare, per riceverne qualche fremito occasionale, e infine esorcizzarlo

riducendolo a una specie di insolito soprammobile.

Nella prefazione a *Juke-box all'idrogeno* (veniamo a sapere che questo titolo così tipico, in cui si verifica quanto dicevamo prima, è stato proposto dallo stesso Ginsberg) Fernanda Pivano suggerisce di lasciar da parte il colore, le considerazioni sociologiche, per guardare sostanzialmente alla poesia. Forse gioverebbe lasciar perdere anche il Ginsberg «profeta» e predicatore, ma questa è un'altra storia. Comunque, il poeta Ginsberg vien reso finalmente accessibile, e dunque con la Pivano concordiamo pienamente, riconoscendole tutto il merito per essersene resa garante, attraversando la foresta infuocata della traduzione di testi tanto ardui e uscendone vittoriosa — a coronamento e conclusione della sua carriera, essa dice, — e ci auguriamo che sia soltanto un motto di spirito, visto che della sua opera si sentirà ancora il bisogno in futuro.

La premessa indispensabile per una lettura di Ginsberg consiste, a nostro avviso, nel seguire soprattutto la frattura interna del linguaggio della poesia americana contemporanea, i limiti in cui tale poesia opera: anche in un creatore di prima grandezza, come Lowell, il disagio si percepisce ormai chiaramente. Per vitale che il linguaggio delle ultime generazioni possa apparire, specie se lo si confronta con la sterile accademia della poesia inglese, si tratta di un linguaggio chiuso, la cui creatività va progressivamente attenuandosi. Non direi che l'accusa di formalismo mossa da molti giovani vicini a Ginsberg regga in assoluto, ma sta di fatto che l'alveo Eliot-Pound ha finito per non recare più acqua, e che *quel* tipo di iniziazione avvia oggi soltanto all'accademia. La rottura del linguaggio che fu nuovo or è mezzo secolo e che significa maniera adesso può forse attuarsi facendo leva essenzialmente sul parlato e sui suoi esiti poetici, in modo tale da pervenire a una ristrutturazione prosodica assai più che semantica. Lo aveva inteso William Carlos Williams, tanto caro a Ginsberg e riscoperto polemicamente dal gruppo di San Francisco, ma ben di rado riuscì ad attuarlo. In direzione opposta si rischia di riprendere vie battute e di consumare splendidi fallimenti. Senonché anche la riscoperta del parlato non

costituisce di per sé una novità; questa la ragione per cui ci ostiniamo a vedere nella poesia americana del Novecento due soli grandi riferimenti polari: Frost e Stevens. Frost significa, appunto, il ricorso al parlato non assunto di per sé, ma riutilizzato secondo i termini di un raffinatissimo strumento verbale e di un inarrivabile talento metrico. Stevens indica l'esito estremo dell'esperienza post-simbolista; si sarebbe tentati di dire l'ultima Thule del simbolismo di scuola francese che si incontra con il Coleridge della *Biographia Literaria*: la poesia come atto della mente, secondo le parole stesse del poeta.

Ora, Ginsberg ha dato voce a una generica insofferenza ma non ha additato nessuna soluzione concreta sul piano creativo. Certo, egli ha invitato a riprendere Whitman, e in modo naturalmente diverso da quanto lo avesse fatto Pound, ad ontà dell'apparente avversione. Ma si tratta di un'indicazione generica, perché di Whitman il giovane poeta non sa che farsi all'infuori di un impulso a rivendicarne l'eredità sul piano dell'impegno, anch'esso del resto alquanto stantio. La verità è che Whitman rimane, nonostante tutto, un falso scopo. Intanto, Ginsberg non ha superato di un balzo né Eliot né Pound, ma se mai li divora e li digerisce come potrebbe fare un pitone; in secondo luogo, egli si ricollega assai più recisamente, e qualche volta anche maldestramente, alla tradizione visionaria inglese, che, a simiglianza di certe polle sotterranee, ciclicamente zampilla nel corso della poesia anglosassone. Non Whitman, dunque, ma Blake, edulcorato, mimetizzato, degradato fin che si vuole, ma in definitiva nume tutelare della poesia di Ginsberg nello stesso modo che lo fu della Sitwell o di Dylan Thomas (non a caso il Ginsberg della canzone protestataria, Bob Dylan, ha scelto il proprio pseudonimo in omaggio al poeta gallese).

Naturalmente Ginsberg non risale a Blake d'un colpo, e neppure ad altri modelli settecenteschi che sono stati citati nei suoi confronti (di Smart francamente non ci sentiremmo di parlare, a cagione delle sue strutture ancora così nettamente riportabili al «decorum»): il grande crocicchio che gli tocca attraversare si chiama pur sempre

Hart Crane. Il controllo si può tentare ad apertura di pagina:

« Nella profondità della Stazione dei Greyhound
« seduto stupido su un baule a guardare il cielo
[in attesa
« della partenza del Rapido per Los Angeles
« preoccupato dell'eternità di là del tetto dell'Ufficio
« Postale nel rosso cielo notturno sulla città,
« fissando attraverso gli occhiali capii rabbriv-
« dendo che questi pensieri non erano l'eter-
« nità, né la povertà della nostra vita ... ».

In questo componimento (« Nel bagagliaio di Greyhound »), il cui attacco citiamo nella versione della Pivano, Crane subisce un'operazione per così dire di ribaltamento: i suoi stilemi, la sua frenesia ritmica, vengono assunti non per un fine inquietamente celebrativo come nell'autore del *Bridge*, ma in un tentativo di rottura che culmina peraltro in un recupero mistico e rituale, ove si inserisce, piuttosto meccanicamente, l'ingrediente sessuale. Il populismo post-sandburghiano affiora invece in *America*, insieme al gusto per la salmodia, per la litania-gesto, che appare senza dubbio un relitto whitmaniano utilizzato diremmo letteralmente, acriticamente. In *Urlo* i vari ingredienti vengono opportunamente conglobati e rigenerati un po' come i vecchi pneumatici, ma la *Nota* è scopertamente, dichiaratamente blakiana (« Il mondo è santo! L'anima è santa! La pelle è santa! »).

Si tratta, naturalmente, di un Blake studiato a scuola e involontariamente parodistico, ma non per questo meno indicativo.

Vale la pena di aggiungere, s'intende, che la grande poesia visionaria inglese non è mai gridata; che essa si regge su una *imagery* definita oltre che su soluzioni sintattiche e metriche bloccate pur nella loro varietà e nella loro polivalenza; che si fonda non sull'abbandono gratuito all'allucinazione, ma viceversa su un equilibrio visuale sapientemente calcolato, su una architettura, diremmo, della visione. Tutto questo non esiste in Ginsberg, e il richiamo al misticismo *zen*, alla sacralità dell'uomo valgono come puri pretesti onde coprire un autentico vuoto ideologico. Siamo, allora, al prodotto: tutto diviene prodotto, prima o poi, negli Stati Uniti, e la mercificazione dell'avanguardia ginsberghiana si è sviluppata secondo diagrammi più rapidi delle catene di montaggio della General Motors.

Son cose, queste, che si scrivono con rammarico, perché Ginsberg ha espresso un disagio reale, un'inquietudine genuina, e l'ha incanalata secondo schemi nuovi soltanto se si accettano le sue copiose e spesso divaganti dichiarazioni di poetica. Ha raggiunto presto il *juke-box*, ma non forse come egli intendeva. Sta di fatto che ormai la sua poesia si può ottenere grazie a una monetina proprio come le canzoni di Elvis Presley.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Lo *Sponsus*

Nella storia del teatro medievale europeo non sono molti i testi che abbiano un'importanza paragonabile a quella che gli studiosi concordemente riconoscono allo *Sponsus*, della quale è prova di immediata evidenza un'ingente bibliografia ricca di nomi prestigiosi. Tali sono senz'altro quelli di D'Arco Silvio Avalle e di Raffaello Monterosso, curatori dell'edizione apparsa recentemente nella collana dei « Documenti di Filolo-

gia » dell'editore Ricciardi (*Sponsus*. Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte. Testo letterario a cura di D'Arco Silvio Avalle. Testo musicale a cura di Raffaello Monterosso. Riccardo Ricciardi Editore. Milano - Napoli 1965). L'importanza suddetta, più ancora che nell'antichità pur veneranda dell'opera, consiste nelle sue intrinseche peculiarità strutturali. Come è noto, lo *Sponsus* è un dramma liturgico, o meglio « semi-liturgico », conservatoci da un famoso tropario proveniente dalla biblioteca dell'abbazia clunia-

cense di Saint-Martial di Limoges, ora alla Biblioteca Nazionale di Parigi. È questo un codice miscelaneo composto di spezzoni eterogenei, il più antico dei quali, approssimativamente databile alla prima metà del secolo dodicesimo, contiene il nostro testo che ripropone in forma drammatica la parabola escatologica delle vergini savie e delle vergini stolte narrata nel Vangelo di San Matteo ai versetti 1-13 del capitolo venticinquesimo. Una prima rilevantissima caratteristica dello *Sponsus* è quella di essere, come tecnicamente suol dirsi, « farcito », cioè di includere parti in lingua volgare dentro un preesistente contesto latino. Da questo punto di vista esso si fregia di una novità nel suo genere senza precedenti. Presenta inoltre un'altra particolarità degna di nota in quanto fornito d'una melodia ricca di spunti che preludono ad un nuovo gusto musicale differenziandosi da quello del gregoriano. Nella sua articolata varietà di piani espressivi, il dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte non è verosimilmente attribuibile ad un solo autore. Al nucleo originario costituito dalle parti latine, che sono tali da formare un insieme perfettamente autosufficiente, saranno state aggiunte in un secondo momento le farciture volgari, configurandosi alcune come ritornelli inseriti anche fra le strofe latine, altre come parafrasi del testo latino, una infine come interpolazione extraliturgica: talché non manca chi ha creduto di dover distinguere in esse i prodotti di più iniziative indipendenti. Quanto poi alla notazione melodica, non occorre dire che postula a sua volta un proprio compositore. In conclusione si può asserire che con ogni probabilità non furono meno di tre le persone che cooperarono a fare dello *Sponsus* ciò che si legge nelle carte del manoscritto limosino.

Ciò premesso, affinché chi non abbia mai letto né visto lo *Sponsus*, che fu rappresentato anche al Maggio Musicale fiorentino del 1938, possa formarsi un'idea meno vaga della sua fattura composita, vediamo rapidamente come le due componenti linguistiche (e stilistiche: l'Avallè parla persuasivamente di « contrappunto tonale fra i due registri linguistici: quello lirico-narrativo della sezione latina e quello, elegiaco, della glossa romanza »)

s'intreccino nella sua trama. Il dramma comincia con una serie di cinque distici di tetrametri trocaici catalettici latini contenenti l'invito a vigilare e una menzione epigrammatica dei meriti del Cristo. Seguono quattro strofe di decasillabi volgari, in bocca dell'arcangelo Gabriele che rinnova l'esortazione alla vigilanza; le strofe sono separate da un ritornello fuori delle rime, assolutamente « orfano » secondo una maniera che si ritrova nelle *chansons de geste*. Un terzo momento o movimento è avviato da tre strofe di decasillabi latini, in bocca delle Fatue che si sono accorte di avere rovesciato l'olio delle loro lampade e ne chiedono un poco alle Prudentes; fra queste strofe è intercalato un ritornello volgare, diverso da quello precedente. Prosegue nelle due strofe, sempre di decasillabi latini e ritornello volgare, con le quali le vergini prudenti ricusano di dare parte del loro olio alle stolte e consigliano queste di acquistarne dai mercanti che stazionano nei pressi. Prosegue ancora nelle due strofe, pure di decasillabi latini e ritornello volgare, in cui le Fatue si rammaricano della loro sorte e si dispongono all'acquisto dell'olio. Termina con una strofa di decasillabi volgari in bocca delle Prudentes, che ripetono quanto hanno già detto in latino. In un nuovo movimento il volgare continua in bocca dei Mercatores, ai quali le Fatue hanno chiesto l'olio da surrogare a quello versato; in due strofe di decasillabi essi rifiutano di fornirlo, senza dire perché, ed annunziano l'imminente arrivo dello Sposo. In una strofa di decasillabi latini le Fatue esprimono la loro disperazione; dopo il ritornello volgare, una didascalia avverte che giunge lo Sposo e subito le stolte lo implorano, con tre decasillabi latini, di volerle ammettere alle mistiche nozze. Concludono il dramma due strofe in bocca del Cristo, una latina in tetrametri trocaici catalettici e una in decasillabi volgari: le Fatue sono redarguite e scacciate, poi una didascalia finale sancisce la loro dannazione.

Chiaro è il significato escatologico della parabola e della sua trasposizione drammatica: la situazione allusa prefigura il giudizio finale, quando Cristo (lo « Sponsus ») accoglierà in paradiso gli eletti (le Prudentes) e invierà all'inferno i reprobì (le

Fatue); quanto all'olio, lo si interpreti come simbolo delle « buone azioni » o del « tesoro della Grazia Divina », sarà insomma il merito di fede e d'opere capitalizzato dall'anima, che la fa degna di accedere al Regno di Dio. L'aderenza dello *Sponsus* alla narrazione di San Matteo, completa nell'ordine simbolico, non lo è altrettanto in quello letterale. Chi abbia ben presente nella memoria la parabola, confrontandola anche con la nostra sintetica esposizione delle varie fasi del dramma noterà che questo si discosta in due punti almeno dal testo evangelico. La prima differenza riguarda il fallo delle vergini stolte, che nel Vangelo è mera dimenticanza dell'olio (« Sed quinque fatuae, acceptis lampadibus, non sumpserunt oleum secum »), nello *Sponsus* è invece il rovesciamento di esso. Utilizzando sagacemente le ricerche non conclusive di altri studiosi, l'Avalle perviene a dichiarare l'eziologia iconografica di tale infedeltà: argomenta cioè che nelle più antiche raffigurazioni plastiche e pittoriche della parabola (quella della Catacomba di Santa Ciriaca in Roma è della seconda metà del secolo quarto) il rovesciamento è la visualizzazione della dimenticanza non altrimenti significabile, mentre nello *Sponsus* esso si spiega quale « errata interpretazione di quel dettaglio figurativo ». La seconda differenza consiste nell'animazione dei Vendentes, che nella parabola non parlano. Siamo questa volta in presenza di una innovazione volontaria, da mettere in relazione con la comparsa dell'Unguentarius nei drammi liturgici del ciclo pasquale. Tale ampliarsi del « libretto » mediante l'assunzione dei mercanti al ruolo di personaggi, insieme all'insinuarsi del volgare al fianco del latino, costituisce uno dei fattori decisivi nella genesi del teatro romanzo medievale, di cui lo *Sponsus* rappresenta un momento d'importanza davvero essenziale. E non soltanto per ciò che è del testo letterario, ma anche per il testo musicale che consta di quattro temi distinti secondo un'intenzione evidente di caratterizzazione melodica dei personaggi.

Malgrado l'assiduità dell'indagine esercitantesi sui molteplici problemi relativi a questa suggestiva operetta, non poche zone d'ombra offusca-

vano ancora recentemente certi suoi aspetti, tanto da far sentire vivamente ai cultori delle discipline che a vario titolo la studiano l'urgenza di nuovi sforzi di chiarificazione e di comprensione. Questi sono stati ora compiuti con notevoli risultati dai curatori dell'edizione ricciardiana. Rilevante anche dal rispetto metodico appare l'esempio che questa offre della feconda collaborazione fra studiosi che pianifichino una convergenza di specializzazioni diverse su temi di ricerca postulanti competenze disparate. Sul piano pratico, poi, i vantaggi di tale strategia risultano nella fattispecie evidenti. Primo fra tutti quello di un più scrupoloso rispetto del documento ispirato da una comprensione meno inadeguata e parziale della sua storica entità. Ne consegue una ben più scientifica prudenza negli interventi emendatori, apprezzabile a prima vista se si confrontino l'edizione dell'Avalle e quella allestita dal precedente editore, Lucien Paul Thomas, nel 1951. Sebbene questa sia già nettamente più conservativa di quante l'hanno preceduta, pure modifica la lezione manoscritta almeno una volta ogni due versi, che è proporzione incredibilmente elevata. In fatto molti presunti errori sono soltanto tali nella anacronistica visione critica del Thomas, i cui abusi editoriali l'Avalle esemplarmente reprime. Nel farlo, questi si serve solitamente soltanto degli strumenti offertigli dalla sua agguerritissima filologia; ma talvolta essi non sarebbero altrettanto efficaci senza il sussidio degli argomenti musicologici. È ad esempio alla luce di questi che talune asimmetrie sillabiche dei versi, altrimenti ingiustificate, appaiono razionalizzabili nel rapporto organico fra testo e melodia. Sono ancora quegli argomenti a fornire la necessaria conferma che il primo verso della strofa tredicesima non va assegnato alle Fatue, come pure potrebbe sembrare opportuno a norma del contesto letterario, bensì alle Prudentes del cui tema melodico fa parte la relativa notazione.

Un discorso tutto speciale meriterebbe, ma non è questa la sede idonea ad esso, la finissima ed impeccabile perizia dialettologica dell'Avalle che definitivamente aggiudica alla regione del Sud-Ovest della Francia la veste linguistica originaria

delle parti volgari dello *Sponsus*. Basti qui l'avervi fugacemente accennato, e valga tutto ciò che si è detto in questo sommario referto a far intendere l'importanza di un libro che ci auguriamo inco-

raggi nuove proficue collaborazioni, per meglio comprendere ed apprezzare l'arte medievale prodotta dalla mirabile sintesi di poesia e di musica.

GIORGIO CHIARINI

STORIA E CULTURA

***Cronache di filosofia italiana* di Eugenio Garin**

A undici anni dalla prima edizione, Laterza ristampa, in collana economica, le fortunate *Cronache di filosofia italiana 1900-1943* di Eugenio Garin. Non è dimenticata l'eco che il libro suscitò quando apparve. Oltre le polemiche che ne nacquero esso fu accolto come un'opera gramscianamente ispirata: la storia del pensiero filosofico veniva dall'autore intessuta non soltanto con la generale visione delle ideologie e della cultura italiana del '900, ma, e questo fu sottolineato come il merito maggiore, alle speculazioni intellettuali era stato strappato il velo che copriva quel che si agitava dietro, solido e corposo: l'antisocialismo e il conservatorismo crociano e gentiliano, la crisi politica italiana con il suo esito fascista e reazionario.

È certo comunque che il libro ebbe e continuò ad avere un'utile funzione per l'ampiezza del panorama tracciato e per l'informazione fornita, cronachisticamente, se si vuole, come con modestia sottolineava l'autore, ma pure non senza una dimensione e un qualche respiro storico.

Nella nuova edizione, immutata rispetto alla prima del 1955, l'autore ha opportunamente aggiunto in appendice un lungo saggio: *Quindici anni dopo, 1945-1960*, già pubblicato nel 1963, in fondo al volume *La cultura italiana tra '800 e '900*. Un saggio che in certo modo completa il precedente lavoro, portando il termine cronologico delle *Cronache* anziché alla caduta del fascismo, al 1943, fino al sesto decennio del secolo, in pratica fino a noi. Perciò abbiamo adesso nel

libro anche un profilo delle discussioni e delle «fortune» filosofiche del secondo dopoguerra, dallo sviluppo di correnti esistenzialistiche al revisionismo anticrociano, fino alle polemiche dei neopositivisti logici, dei fenomenologi e dei marxisti di varia osservanza.

Accennavo prima alle polemiche e ai consensi che le *Cronache* destarono quando apparvero la prima volta. Non credo sia un peccato di profetismo dire che le prime, le polemiche, specie quelle ostili e rabbiose, che pure ci furono, difficilmente si ripeteranno. Non che si sia giunti a un concorde giudizio sulla cultura filosofica del primo '900, e soprattutto sulle personalità di Croce e di Gentile. Ma i giudizi se non univoci (e tali, c'è da augurarsi che lo siano sempre poco nel campo della cultura) sono almeno diventati più pacati. La stessa polarità di posizioni, l'odi *et amo* verso Croce, l'indicazione di Garin a lavorare nel senso indicato da Gramsci, alla costruzione, cioè di un «anti-Croce», si sono consumate nel corso di un ventennio. In questi anni si è cercato anche di procedere in quella direzione e con quegli scopi indicati da Gramsci ma si è visto pure che una tale opera comportava grossi limiti e angustie, limiti e angustie che la *querelle* intellettuale ha con fastidiosa monotonia chiamato «chiusure provinciali». Espressione monotona e fastidiosa, è vero. Però se si tengono presenti proprio le pagine di Garin, quelle del saggio *Quindici anni dopo*, mi pare che si possa dire che, oltre le polemiche e i furori iconoclastici, siamo venuti in realtà assistendo a un allargamento degli orizzonti e dei campi di indagine della filosofia italiana. Talora l'accogli-

mento di nuove « tecniche », che fuori d'Italia già avevano preso vigore e avuto fortuna e che, qui da noi, una certa alterigia liquidatoria aveva escluso dagli interessi filosofici, ha scoperto, è vero, molte ingenuità. Dice Garin: « mentre era tanto viva l'esigenza di riaprirsi a dottrine e " cose " che l'idealismo credeva di aver liquidato da decenni (positivismo, pragmatismo, scienze della natura, psicologia, logica, sociologia) non risultava chiaro il difetto di base delle dottrine che avevano fornito le armi a quella liquidazione, e sfuggivano i loro legami reali con una società e una politica. E proprio perché non avevano fatto il processo a una cultura, di cui in qualche modo restavano partecipi, anche le scelte politiche di molti intellettuali furono scelte di un partito, esterne alla loro sostanza umana, e perciò o strumentali o moralistico-romantiche, e quindi, alla fine deludenti. Perfino l'opera di apertura verso nuove tendenze e nuovi orientamenti si configurava agli occhi di molti — e non senza ragione — come gusto superficiale, come amore provinciale del nuovo, dell'esotico ».

Sono queste modificazioni e innovazioni lo stimolo più interessante, a me pare, in una rilettura delle *Cronache*. Rilettura utile, e deve essere sottolineato, anche per il giusto pessimismo che le pervade quando mostrano in che modo nuovi vizi e difetti intellettuali bene si siano innestati in quelli antichi. Ed è questo un panorama che non poteva non essere tracciato in un libro che vuole non solo delineare il pensiero di alcuni filosofi (anzi questo intento manualistico è escluso) ma fare piuttosto vedere come il discorso dei filosofi abbia partecipato al generale discorso della cultura italiana e come quest'ultima abbia operato d'accordo, e in opposizione, con la società civile. Si diceva perciò pessimismo; si pensi alle pagine conclusive del libro di Garin. Là dove dice: « I peccati così di un dogmatismo chiuso in sicurezze inesistenti come di aperture troppo molli alle seduzioni delle vecchie filosofie, sono veramente in momenti decisivi della storia, peccati mortali. Dai quali, se talune zone dell'attività culturale italiana sono state immuni, o quasi, non può dirsi che siano

rimasti puri i cultori, anche i più spregiudicati, delle discipline che più propriamente si è soliti chiamare filosofiche ». Qui in Garin si sente forte l'esigenza (che mi pare sia però un'esigenza generalizzabile a gran parte degli attuali studiosi di filosofia, o almeno dei più sensibili e originali) di una critica della filosofia ridotta a ideologia, cioè a coscienza mistificata del reale. Che è colpa della quale in Italia si sono fatti alfiere per lo più i filosofi, nei primi decenni del secolo, ma anche in quelli più recenti e, quel che è peggio, in questi ultimi con una acutezza e un genio speculativo sempre più declinante.

Publicazioni italiane sulla storia russa

La povertà di pubblicazioni e di libri italiani, non dico originali ma almeno di buona divulgazione, sulla storia politica e culturale della Russia può sembrare paradossale per chi pensi all'interesse tanto diffuso in Italia, verso le « cose » sovietiche. Povertà ancora maggiore se la si confronta al panorama che, in questo campo, offrono gli studi e la pubblicistica non solo negli Stati Uniti ma anche in Inghilterra, per esempio, o in Francia e in Germania. Eppure la prima generazione di « slavisti » che fiorì in Italia, dopo la grande guerra, non fu rinchiusa nell'ambito specialistico; né solo specialistici furono i frutti che diede. Stimolati intellettualmente dagli scritti di Piero Gobetti, che, anche in questo fu animatore e precursore (basti ricordare la raccolta di saggi postuma, del 1926, *Paradosso dello spirito russo*), un gruppo di studiosi — Polledro e Lo Gatto e poi Leone Ginzburg e Poggioli, per fare i primi nomi che vengono a mente — si diedero a un lavoro, tuttora ammirevole per organicità e valore, di diffusione e divulgazione di una civiltà letteraria in Italia male o poco conosciuta. Valga l'esempio delle due collane torinesi: quella del « Genio russo » e del « Genio slavo ». Sono, in gran parte, le traduzioni che si continuano a stampare in Italia: fenomeno inconsueto perché, è noto, le traduzioni « invecchiano » presto. L'ispirazione gobettiana, però, non dette frutti proprio nel

campo in cui sarebbe stato più naturale che li avesse: la storia politica e culturale. Certo non fu estranea a una tale situazione il fascismo e i suoi divieti a toccare argomenti che potessero provocare discorsi politicamente pericolosi.

Ma il quadro non è molto cambiato neppure dopo la Resistenza. Salvo una letteratura pubblicistica prevalentemente di propaganda o di partito, e comunque occasionale, non c'è stato molto di nuovo in Italia negli ultimi anni. Un'isolata eccezione (a parte, s'intende, il continuo e crescente interesse per la letteratura russa e sovietica) è rimasta a lungo la rivista *Rassegna Sovietica*: una antologia informativa, composta per lo più di saggi di autori sovietici. Soltanto di recente, nel 1965, le si è affiancata la rivista trimestrale delle Edizioni scientifiche italiane: *Sovietica*, diretta da Arturo Capasso, che aspira a fornire un panorama critico della cultura e dei problemi russi, ma soprattutto, com'è ovvio, della Russia contemporanea, dell'Unione Sovietica.

Si può ricordare a questo punto la rassegna, anch'essa trimestrale, di studi sui paesi dell'Oriente europeo: *L'Est*, che ha scopi di indagine più propriamente sociologici (è edita dal Centro studi e ricerche su problemi economico-sociali di Milano) e che nell'ultimo fascicolo del 1965 ha fornito un'interessante raccolta di contributi monografici sulla cultura e l'ideologia nell'U.R.S.S. I saggi trattano, tra l'altro, dei problemi musicali, delle arti figurative e degli studi filosofici negli ultimi anni. E, per quanto riguarda l'analisi più propriamente storica, non si possono non segnalare, per l'originalità della ricerca e dell'argomentazione, i tre lavori: di Lewin, sulla storia della collettivizzazione, di Fletcher sulla storia del partito comunista e di Leo Valiani sulla Terza internazionale.

In tale chiarore di promettenti novità vanno salutate anche le recenti traduzioni di due opere, fondamentali per un'informazione aggiornata sulla storia russa: quella di Valentin Giterman, *Storia russa*, che arriva nella narrazione fino alla rivoluzione d'Ottobre (l'edizione originale in tedesco è stata stampata a Zurigo dal 1944 al 1949. La

traduzione italiana, per la Nuova Italia, è del 1963) e la *Storia della Russia bolscevica* di Edward H. Carr che arriva, per ora, al 1924 e che Einaudi ha pubblicato nei due volumi: *La rivoluzione bolscevica 1917-1923*, nel 1964, e *La morte di Lenin, L'interregno 1923-24*, nel 1965. Del lavoro di Carr basti dire, per valutarne l'importanza, che va considerato come il migliore, per ampiezza di ricerca e per capacità di interpretazione, e anche per la vastità dell'informazione fornita al lettore, tra i libri che esistono sulla storia della Russia contemporanea.

Un'altra ottima novità editoriale è quella di Sansoni che, in collane di larga diffusione, ha presentato, l'anno scorso, due saggi sulla storia e la civiltà russa interessanti, anche se di tono e impegno diversi. Il primo è il libro di uno studioso americano, di famiglia russa, G. Vernadsky, *Le origini della Russia*. L'autore fonda la sua esposizione su un'ampia dottrina filologica, archeologica e antropologica e presenta un minuzioso quadro delle origini e del primitivo sviluppo della nazione russa, dagli antichi slavi orientali, i « nomadi delle steppe », alla formazione dello Stato di Kiev e al battesimo del principe Vladimiro del 987 d. C. È questa, secondo la tradizione, la data che segna la conversione dei russi al Cristianesimo. Senza concessioni a spiegazioni semplicistiche della storia paleoslava, il libro si presenta più che come un manuale per gli studiosi come un lavoro originale e in talune parti monografico. Si veda il capitolo sui fondamenti religiosi dell'antica cultura russa che stanno a cuore al Vernadsky perché, com'egli dice: « perfino nell'impero russo del XVIII e XIX secolo, così europeizzati, possono osservarsi tracce di concezioni rituali antiche... Fu l'estendersi della industrializzazione e l'imporsi di costumi cittadini nel tardo XIX e nel XX secolo a portare la disintegrazione e la fine dell'arte e delle credenze popolari ».

L'altro libro è quello di Dimitrij Tschizewskij, *Storia dello spirito russo*, tradotto dall'originale in lingua tedesca. Il saggio prende l'avvio, appunto, dalla conversione al Cristianesimo degli slavi orientali per tracciare attraverso la analisi, dalla

Santa Russia fino agli inizi del secolo nostro, una storia che non è né quella della cultura né quella politica solamente ma, come dice il titolo, dello «spirito»: della coscienza, cioè, che i russi storicamente hanno avuto della «natura della loro esistenza»; non dell'*anima* russa si parla ma della consapevolezza storica che gli scrittori russi, dai più antichi e anonimi a Tolstoj e a Blok, hanno espresso. Un saggio che può servire a attenuare,

almeno un poco, quel che Gobetti denunciava già nel 1921: «S'ostinano i nostri scrittori, parlando della Russia, a non voler abbandonare in nessun modo la storia didascalica... Da tali scritti esula ogni proposito di interpretazione integrale: ancora s'ignora da noi tutto il movimento di pensiero e di propaganda che portò in Russia alla rivoluzione del 1905 e poi a quella del 1917».

ALBERTO MÉROLA

ARTI FIGURATIVE

Mostra di Marino Marini a Palazzo Venezia

Nelle sale di Palazzo Venezia a Roma è stata ordinata da Giovanni Caradente una grandiosa rassegna di tutta l'opera di Marino Marini, artista ormai sessantacinquenne, da sempre considerato nell'ufficialità il più rappresentativo scultore italiano. Questa valutazione è scaturita sia dall'ala tradizionalistica della cultura laica italiana, sia da quella parte di intellettuali stranieri che aspirano a un'arte mediterranea caratterizzata dagli elementi di un sottofondo classico e paganeggiante. Quando, nel dopoguerra, i giovani artisti avvertirono la necessità di rompere la situazione di isolamento mitologico che aveva determinato gli esempi anche migliori della produzione artistica nazionale durante il Novecento, con tutto il rispetto che l'arte di Marini poteva suscitare, trovarono altrove le loro fonti di meditazione per una plastica moderna. Ed è strano che ancora oggi Marini venga esaltato come un imperturbabile protagonista della vicenda scultorea contemporanea, come un elemento di sicurezza che sovrasta il drammatico corso della perdita di ogni certezza, insomma come un artista classico che ha tutte le ragioni per essere tale. In realtà Marino Marini rappresenta il caso del tutto opposto, ossia il caso di chi tenta una composizione culturale tra istanze classiche e istanze moderne, che sono precisamente anticlassiche, ogni volta

creando un prodotto la cui sintesi di valori viene risolta nel mito.

Il mondo in cui si colloca la formazione di Marini è un mondo di riesumazioni archeologiche, tra l'etrusco e il rinascimentale, dove le figurazioni femminili incarnano delle Pomone modellate in essenzialità arcaiche di volumi e le figurazioni maschili si valgono di fantasie ermetiche che le rappresentano in veste di Giocolieri o di Cavalieri. È impossibile non avvertire in questa immaginazione il peso di una letteratura, tra accademica e metafisica stimolata e, direi, direttamente prodotta dalla suggestione delle sculture antiche su cui Marini giovane, pistoiese e, più latamente, toscano ebbe a fondare la sua cultura e il suo gusto. Tuttavia, seguendo lo sviluppo del suo lavoro, si nota, soprattutto dopo il '49-'50, un assorbimento di modi formali cubisti e espressionisti, una ricerca di schematizzazione moderna che via via si sovrappone alla schematizzazione classica corrodendola e conferendole quel mordente che è il segno inconfondibile della sua poetica.

Un momento di particolare vitalità tra impostazione tradizionale e nuove sintesi di piani plastici si può rilevare nel periodo del '50-'53, con i *Giocolieri* e le *Danzatrici* dove l'incontro di una plastica tondeggiante di tipo archeologico si unisce alla libertà formale acquisita dalla scultura moderna creando intensi episodi di dinamica culturale più che di vera e propria invenzione. L'eccezionalità di Marini sta appunto in ciò che il suo figurativo, invece di avvilirsi nel contatto

con le esperienze formali della modernità, si esalta in una tensione tra antico e moderno. Il modo in cui grado a grado la volumetria classica perde terreno lasciando sempre più campo a ossature scarne ed espressive come le recentissime *Composizioni di elementi*, composizioni completamente astratte, è un modo che non lascia dubbi sulla drammaticità della condizione di Marini e sul ruolo tutt'altro che risolto, entro cui si muove. Un'interpretazione di questo genere, che non si lascia abbagliare dalle doti di Maestro in accezione classica di Marini — e un vero abbaglio costituisce l'importanza attribuita nella mostra a tutta la sua produzione pittorica —, può toccare con più veridicità la sostanza autentica di Marini rappresentativo della sconfitta di una riesumazione culturale del mondo classico che, riproposto accanto agli avvenimenti della scultura moderna, ne ha tuttavia subito costantemente le aggressioni fino agli aspetti di una resa incondizionata. Proprio le ultime *Composizioni di elementi*, patetici ruderi di tutta una concezione mariniana, sono la chiave per leggere in modo vivo una mostra che è la storia di una crisi inarrestabile invece di quella apoteosi che i critici ufficiali cercano di montare facendo un cattivo servizio sia alla lettura della opera di Marini sia a una verifica spregiudicata e serena nel panorama della scultura italiana. Concludendo, ci sembra che Marini sia un artista abbastanza forte da poter sostenere uno scontro più aperto con il pensiero critico moderno piuttosto che avere l'inutile privilegio di un trattamento apologetico.

A Cannes una mostra di *Arte attuale in Italia*

Al Casinò Municipale di Cannes è stata organizzata, con la collaborazione della Soprintendenza alle Gallerie di Roma II, una mostra panoramica dell'arte italiana del dopoguerra dal titolo: «Arte attuale in Italia». La mostra, che a Cannes ha avuto la durata di una quindicina di giorni e che successivamente è stata esposta a Roma nella sede della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e

a Dortmund, ha colpito favorevolmente per la scelta degli artisti attraverso i quali si è inteso rappresentare un filone vivo e originale della nostra produzione artistica. 39 artisti con una larga apertura sui giovani: 66 opere in tutto. Dunque una mostra selezionata con qualche criterio, che presenta finalmente all'estero una situazione viva dell'attività artistica italiana, e non in base a un giudizio che valga per l'eternità, ma in base a uno scatto che coglie, insieme ad artisti già affermati, i fermenti nuovi della situazione.

Qual è stato il criterio selettivo adoperato da Palma Bucarelli e dal suo assistente Giorgio de Marchis? Un criterio non accademico né culturalistico, che ricerca nell'artista il valore di una coerenza operativa intrinseca ai motivi vitali che l'hanno originata e non il valore di un'adesione, più o meno meritoria, a qualche poetica o civiltà pittorica preconstituita. Dalla mostra sono stati esclusi, ad esempio, quegli artisti che, col nome di astratto-concreti, hanno diffuso in Italia il post-cubismo quale situazione non più problematica: una ricetta garantita per produrre buone opere di pittura moderna. A lungo hanno tenuto banco come artisti d'avanguardia: oggi appare chiaro, anche a livello di mostre ufficiali come questa, che il dopoguerra ha avuto i suoi uomini nuovi non solo attraverso un'oculata scelta culturale, ma soprattutto attraverso un modo esistenziale di concepire e giustificare l'attività artistica. Non era la scuola di Parigi, né altra scuola a garantire della modernità del prodotto artistico, ma una ricerca libera strettamente connessa agli impulsi e al destino umano dell'artista. Così a ragione vengono posti all'origine dei fatti nuovi del dopoguerra Fontana, Burri, Capogrossi, Colla, con varia ampiezza di significato, sia pure, fino ai protagonisti del gruppo Forma, più giovani, quasi tutti per età ma non per data di lavoro: Consagra, Turcato, Accardi, Dorazio. Ad essi vanno aggiunti pochi altri come Rotella e Scarpitta e alcuni, se non per continuità di impegno, almeno per qualche sprazzo autentico.

Quanto ai giovani, a cui in fondo è dedicata questa mostra, sono state presentate opere che si

possono schematicamente ridurre a due filoni fondamentali.

Non a torto sono stati esclusi i rappresentanti di una nuova figurazione con caratteristiche in qualche modo precedenti all'esperienza informale, ossia le figurazioni riesumate come rigurgito di poetiche e di stili ormai storici: espressionista e surrealista in particolare con prestiti di linguaggio cubisti. Anche a nostro avviso questo è il settore di retroguardia fra i giovani: certi guazzabugli di protesta e di cattivi sogni già psicanalizzati sono senza scusanti. Diverso è l'atteggiamento di quei giovani, attivi soprattutto a Roma, anche se di varia provenienza, che ripropongono l'esperienza delle cose liberata dalle sovrastrutture emozionali della cosiddetta « visione dell'artista ». In questo, la lezione della pop-art americana, è stata assimilata: infatti l'orientamento che prevale è di tipo oggettuale: la realtà non è più analizzata e deformata attraverso umori personali, ma semplicemente vissuta per quello che è, come un fatto linguistico, non come materiale di appoggio all'io dell'artista. Di qui l'utilizzazione tecnica di ogni sorta di « media », dalla fotografia al cartellone pubblicitario, dall'immagine museale alle tavole didattiche. Nella misura in cui questa presa di coscienza è tenuta viva e fuori da ogni possibile equivoco con atteggiamenti tipo nuova figurazione, questi giovani rappresentano un fenomeno di grande interesse.

Con diversa impostazione si muovono alcuni artisti, facenti capo soprattutto a Milano, in ri-

cerche non figurative, di plastica pura in vista di un'arte ridotta alla semanticità del suo linguaggio. In essi è presente un atteggiamento non formale, ma piuttosto seriale e modulare nel proporre elaborati che sviluppano, in modo inedito, valori di superficie e di ritmo. Movimento e ricchezza visiva dell'opera spingono il fruitore a un tirocinio di vero e proprio controllo della propria capacità di percezione. In questo modo egli è sollecitato a liberarsi della parte verbale della sua personalità, ossia dell'abitudine a vedere solo quanto sia possibile tradurre in parole e connessioni di pensiero. E questa mi sembra un'operazione di grande importanza per smantellare i canoni di rapporto tra l'uomo e la realtà e aprire nuove possibilità di comunicazione. Del gruppo romano fanno parte Schifano, Festa, Angeli, Kounellis, Ceroli, Pascali ed altri; di coloro che operano all'interno delle ricerche visuali, Manzoni Castellani, Alviani, Bonalumi, Colombo, Lo Savio, ecc.

A questo punto mi sembra doveroso dire che le giustificazioni di insieme che ho ora esposto già hanno fatto il loro tempo e le indicazioni che scaturiscono dal lavoro di ciascun artista sono quelle che oggi servono per ulteriori spostamenti di prospettive. Mancano appunto alla rassegna due giovani il cui lavoro non appare ancora facilmente definibile: Luciano Fabro e Giulio Paolini.

CARLA LONZI

TEATRO

Luv ⁽¹⁾

Luv di Murray Schisgal aiuta a esemplificare il discorso sul teatro moderno, e conferma che in definitiva, il teatro è oggi un'espressione aperta, mobile, attraverso la quale un autore perviene a costruire una sua ipotesi drammaturgica, servendosi della parola, come materiale polisenso, e non

come segno univoco. La storia di Harry, Milt e Ellen ha certamente un significato letterale al quale è possibile rimanere attaccati: ma ciò che più importa è il libero impiego di fatti, situazioni e pensieri, per ricostruire, anche ribaltandone il significato, una propria commedia. Il teatro di avanguardia da Ionesco in poi (*La lezione*) ha operato una rivalutazione del carattere prevalentemente letterario dell'esperienza scenica, ha defi-

(1) Compagnia *Chiari-Valeri-Tedeschi*, Roma, Teatro Sistina, aprile 1966.

nito tendenzialmente lo specifico teatrale, dopo la lunga e non ancora esaurita tendenza all'immagine proposta, soprattutto, dalla moderna regia. *Luv* è l'incontro di tre personaggi su un ponte di una grande città: tre personaggi anonimi che a poco a poco acquistano una fisionomia, grazie alle loro delusioni, alle loro speranze, alla continua fatica di vivere. Non importa se quel ponte è più o meno simbolico; non importa neanche l'ironia con la quale ciascuno dei tre personaggi sottolinea la propria capacità ed incapacità ad affrontare le cose. Il tratto che resta è la profonda amarezza di una realtà messa in luce, il bisogno di ritrovarsi per un momento, a dispetto della vita collettiva, a ragionare — sia pure paradossalmente — per rimettere ordine al caos che ciascuno conserva nel fondo. Harry vuole suicidarsi; è salvato da Milt, che passa sul ponte per caso. Milt ed Harry sono stati compagni di scuola; da quindici anni non si vedono. Raccontano le loro esperienze, rievocano l'amarezza della loro infanzia (fanno a gara per convincersi di averla avuta infelicitissima): ma a questo punto le strade si biforcano, Harry si sente disperato e fallito; Milt si dice soddisfatto e arrivato (anche se il suo mestiere è impreciso, sembra che vada in giro la notte a raccattare rifiuti). Il problema per Harry è la mancanza d'amore. Milt invece ne ha troppo. Ha una moglie, Ellen, della quale vorrebbe liberarsi, per sposare una più allegra ragazza. Durante il colloquio con Harry, a Milt viene in mente di metterlo in contatto con Ellen. L'incontro riesce. Milt è felice, divorzia e sposa l'amichetta, Harry è contento di aver trovato una "mamma". Ma presto tutto si rivela impossibile, l'amore, la casa, l'amante. L'amore è solo una parola; il suo significato è incerto, forse neanche la parola vuol dire più qualcosa. Amore... amm... (Love... luv...). I tre si riuniscono. Milt rinvole Ellen; Harry la sua libertà. E tutto ricomincia dall'inizio, il mondo riprende a girare, senza essersi modificato. In fondo in *Luv* si riscontra un ritorno alle situazioni immobili, alla concezione statica dell'esistenza, caro a certa filosofia degli anni '50. L'avanguardia nei contenuti finisce con l'essere sempre di tipo reazionario, definisce l'impossibilità di comunicare e l'impos-

sibilità di concepire il pensiero come elemento di movimento e di costruzione.

Ma nell'impiego delle forme, aiuta a progredire nella utilizzazione stessa del linguaggio; la costruzione è netta, il significato dei discorsi è vario, riflettendo situazioni, contraddicendo la stessa logica apparente, proponendo simboli senza appesantire il discorso, e sempre con ironia. *Luv* infatti è anche un testo satirico; le sue battute disperate sono anche motivo di umorismo, le situazioni hanno del caricaturale, ma al tempo stesso non riscattano l'angoscia che sottilmente invade l'arco cosmico del mondo dei tre personaggi che vengono sempre riguardati in modo contraddittorio. Così in Harry la paura di affrontare la vita, si scontra con la sua disponibilità alla gioia; in Milt l'orgoglio di essere arrivato, con il successo meschino che lo appaga; in Ellen la fragile apprensione sentimentale con la durezza dispotica che la contraddistingue. Insomma *Luv* è un esempio di teatro ragionante che si contrappone all'happening, per la saldezza della sua costruzione; ma che dall'happening deriva la estrema mobilità del contraddittorio, quasi a sottolineare che nonostante tutto, il sillogismo resta la più libera invenzione dialettica.

Walter Chiari, Gianrico Tedeschi e Franca Valeri sono stati gli interpreti misurati, intelligenti, di questa strana commedia che ha trovato in Patroni Griffi un autorevole e attento regista.

Emmeti ⁽¹⁾

Emmeti (pagine per la scena) di Luigi Squarzina sottintende, anche nella forma prescelta, la scrittura senza punteggiatura, con parole legate per assonanza a parole, una presa di posizione contro un teatro di gesti, di fatti, e di azioni; una contestazione contro la società e i suoi prodotti, una proposta di leggere dentro un personaggio, restando ancorati strettamente al presente, senza retrospettive, senza «passati», senza ritorni. Il punto di partenza è un piccolo bar di città, dove

(1) Compagnia del Teatro Stabile di Genova, Roma, Teatro Eliseo, maggio 1966.

la gente si vede più che incontrarsi; dove un curioso personaggio di anarchico intellettuale (Caio) costruisce la sua giornata a raccogliere documenti sul comportamento del prossimo, per un libro da scrivere. L'ingranaggio si mette in movimento; nonostante le intenzioni di superarlo, l'intreccio narrativo prende la mano, Emmeti (Mariateresa) entra in contatto con un giovane industriale. Dovrà studiarne il comportamento, le idee, gli affetti, le maniere, tutto quanto potrà essere su di lui utile per l'indagine sociologica di Caio. Ma come in tutte le favole i due si innamoreranno e Emmeti rimane incapace di concludere la missione affidatale. Si impiglia nella rete dei sentimenti; ed accetta la logica degli altri, sino al punto di uscire di scena sacrificandosi per non ostacolare un matrimonio di affari. Finale amaro al quale si aggiunge — ironicamente — un secondo finale. E come in un musical la storia ritorna ottimista; (non può finire così: è una commedia) Emmeti e l'industriale si sposano, tutti cantano e ballano felici, questo con quello, al suono di un « giubbox »

Il teatro di Squarzina da *Tre quarti di luna a Romagnola* è sempre stato un teatro presente, di contestazione che si sviluppa in una serie di motivi polemici, di situazioni che propongono una presa di posizione, che riflettono la nostra « parte di storia »; di ragioni che affondano in un passato di lotte, di idee. Con *Emmeti* questa linea di sviluppo si interrompe. Mariateresa è un personaggio che procede senza storia, senza passato, tutta protesa al presente.

Ha le spalle scoperte, i fatti procedono dal vuoto, confermando il punto di crisi di una società che ha bisogno del disordine per esprimere questo senso solitario, questa voglia di esistere, senza entusiasmo, giorno per giorno. Squarzina ha voluto servirsi di una tecnica scenica irruente, per sottolineare questo affollarsi di commenti, di pensieri, di parole, arrivando al personaggio senza preamboli, correndo dietro a una serie di fatti-oggetto, senza preoccuparsi dei moventi e delle premesse. La polemica contro le istituzioni letterarie, politiche, sociali, è, però, spesso gratuita e si risolve nei dialoghi e nelle frasi smezzate in

un anarchismo, di maniera. Quello che interessa in *Emmeti* è, invece il preciso ritratto di donna; la sua confusione, la sua incapacità di darsi un ordine fisico si concretizzano, diventano simbolo di una età senza illusioni. Emmeti vive nella contraddizione, è allegra e disperata; crede nel prossimo e al tempo stesso ne diffida; è libera e spregiudicata; ma cade nell'inganno dei sentimenti, come una scolaretta qualunque. La sua ribellione è, naturalmente, anche una ribellione sessuale; ma non sa resistere alle complicazioni (per Mt è diverso, lei viene in città a fare l'amore), agli atti di rinuncia, alle generosità come un'eroina romantica dell'Ottocento. Un contributo non indifferente, a questa visualizzazione del personaggio, ha dato certamente Lea Massari, attrice moderna, dura nel costruirsi una ragione, ma improvvisamente fragile e disposta a contraddirsi. La sua recitazione ha reso con intelligenza lo stile con cui Squarzina ha voluto scrivere questa sua opera, ha trovato, nella voce rotta e amara, un preciso equivalente espressivo. E involontariamente, ha messo in rilievo i difetti degli altri — personaggi e interpreti — troppo legati, come concezione e come recitazione agli schemi naturalistici di un teatro, che nel tentativo ambizioso di superare — come avverte Squarzina — il teatro borghese e il teatro didattico, porta con sé, nel bene e nel male, tutte queste esperienze senza sostanzialmente produrre ancora nulla di nuovo.

***Arriva l'uomo del ghiaccio* ⁽¹⁾**

Arriva l'uomo del ghiaccio si colloca in un periodo particolare del teatro di O'Neill. Scritto nel 1939, alcuni anni dopo *Giorni senza fine*, venne rappresentato a New York nel 1946, a guerra finita, quando ancora nell'aria erano accese le polemiche sul teatro politico (o di rivolta) denso di umori sociali, ritratto di una umanità alla ricerca disperata di una propria definizione.

Il teatro americano nel periodo del New Deal aveva infatti, visto fiorire motivi nuovi — sinda-

(1) Compagnia del Teatro Stabile di Genova, Roma, Teatro Eliseo, maggio 1966.

cali e sociali — aveva tratto i suoi personaggi dal proletariato, occupando una zona, fino allora riservata ai drammi borghesi; il teatro di O'Neill (*Anna Christie*, i *Drammi marini*) si era avvicinato a questa corrente in maniera convenzionale; le osterie, i porti delle sue commedie risentono di sottoproletariato, riflettono i modelli della letteratura espressionista.

Anche in *Arriva l'uomo del ghiaccio* il « socialismo » è già visto come memoria, con un senso di rimpianto, come ragione di dolorosi conflitti. Lo spaccato di questa umanità che si ritrova nella locanda di Harry Hope, a bere e a sperare, ricalca il segno del naturalismo dell'*Albergo dei poveri*; non c'è più niente da fare e vivere di illusioni significa vivere in attesa di qualcosa o qualcuno che ci aiuti a modificare le cose. Ma l'attesa resta vana. Come nel teatro di Beckett, la speranza in Godot è l'attesa come modello di vita, come castello delle nostre illusioni, l'unica spinta per vivere.

Visto oggi *Arriva l'uomo del ghiaccio* si carica di significati diversi, vi si scoprono ragioni esistenziali, elementi che anticipano tutto un movimento drammatico — dal teatro laburista di Alfred Wesker all'avanguardia, appunto, di Samuel Beckett. La delusione del protagonista della « Trilogia » di Wesker (dalla guerra di Spagna alla rivolta d'Ungheria) ha naturalmente altri motivi più amari e più densi di quelli che si ritrovano riflessi nella figura di Larry Slade, l'ex sindacalista del dramma di O'Neill; con questa ha in comune la visione della vita come cocente sconfitta e l'attesa come unico momento per dimenticare. Harry Hope, come gli altri amici di Larry sono sicuri di poter riprendere a vivere, solo che lo volessero, fuori dalla piccola bettola dove oramai bivaccano da anni, pieni di illusioni e di whisky; ma dentro di loro è la consapevolezza che anche questa speranza è sogno o finzione. Giocano la commedia degli inganni, amandosi e odiandosi fino alla consumazione dei loro giorni, come i personaggi di Beckett. Manca in O'Neill la trasposizione ambientale in un universo più ambiguo, ma la metafora e i simboli sono chiari anche nei nomi dei personaggi (Harry Hope, Jimmy Tomorrow...).

Theodoro Hickey è l'allegria personificata, la riprova di una filosofia semplice e vera; l'uomo che racconta le barzellette più divertenti, che ha il buonumore dalla sua; è il grande Hickey, continuamente atteso. Ma questa volta il suo arrivo è deludente. Hickey è cambiato, amaro, irritante. Si è proposto di migliorare gli amici. Vuole distruggere le loro illusioni, scuoterli dalla pigrizia; vuole che il loro domani cominci subito. È la coscienza che per un attimo riprende il sopravvento, lacerando quella falsa pace raggiunta. Ma l'odore che porta con sé questa volta è odore di morte, diverso dalla sua allegrezza di un tempo. E infatti Hickey ha ucciso la moglie che diceva di adorare e lo ha fatto perché anche lei — come lui adesso con gli amici — ha distrutto il « suo » mondo di illusioni e di inganni. Anche l'amore per lei, era illusione, era un gioco sul quale costruire il suo piccolo, apparente equilibrio. Così, autodistruttosi, Theodoro Hickey confessa la sua disperazione; ma improvvisamente la sua disperazione diventa generatrice di altre illusioni. Harry Hope scopre nelle pieghe del ragionamento di Hickey il segno della pazzia. E tutto quel che aveva distrutto può tornare, così, ad essere come prima. Se Hickey è pazzo il gioco torna; ritorna la pace, ritornano le illusioni, quel « domani » che sarà per ciascuno il gran giorno.

Altri elementi caricano di significati il dramma, con analogie all'Ultima Cena: uno dei personaggi che ha tradito si uccide, un altro ritrova la fede; ma mi sembra che il tessuto da evidenziare sia questo dell'attesa e dell'illusione. La struttura dialogica si svolge lentamente, riducendo l'azione a puro commento.

Luigi Squarzina, che ha ridotto in tre atti il lungo dramma, ne ha conservato sostanzialmente pregi e difetti. Si è attenuto ad una figurazione rigorosamente realistica, mentre una minore minuzia nell'introdurre l'impalco scenico e un gusto meno naturalistico nel presentare i personaggi, avrebbe giovato. Hanno recitato, senza particolari meriti da sottolineare, Ivo Garrani, Tino Buazzelli e Mario Scaccia.

EDOARDO BRUNO

Bellocchio e Pasolini

I casi sono due: o il livello culturale dell'«uomo della strada», buona memoria, è mutato, attingendo in ogni campo le alte sfere della specializzazione parascientifica; o fra lui e gli addetti ai lavori si è scavato un solco invalicabile. Il pubblico vuole questo, vuole quest'altro, ci dicevano qualche anno fa i direttori di giornali e periodici a largo consumo: era, allora, l'idolo che si doveva secondare ciecamente. Adesso quegli stessi fogli ossequenti accolgono nelle colonne dedicate alle critiche letterarie, teatrali, cinematografiche, scritti gergali della più ardua lettura. A questo punto, nella impossibilità d'immaginare platee di agguerriti sofisti, vien fatto di sospettare che del pubblico sprovveduto non sia più lecito curarsi. Chi ha avuto ha avuto e peggio per chi non capisce.

Nella fattispecie: anche il cinema, spettacolo popolare per eccellenza, è stato invaso da recensori tecnologici, filologi, strutturalisti, talché chi si provi a render conto di un film senza addentrarsi nei catechismi delle ultime ideologie, esita come un ragazzo mal preparato davanti a un esame difficile. Le reazioni dello spettatore comune non contano, Antonioni, Godard e affini devono affrontarsi col cifrario alla mano. C'è di più: ogni film di qualità, anche se presentato nelle forme tradizionali, ha da esser scandagliato in una sua problematica strutturale e di linguaggio, la sola che consenta il giudizio.

Tenaci rivoletti d'inchostro, per esempio, sono stati versati a proposito della «vedette» dello scorso inverno, *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio. Era un film di lettura chiarissima, ma ne son scaturite discussioni a non finire. Il maligno che interpreta tale inflazione critica come una manovra concordata fra cineasti smaniosi e salotti intellettuali, si sbaglia, essa è stata spontanea e unanime. Meglio considerarla effetto di una psicosi collettiva, fenomeno di cui si valgono i manipolatori di pubblicità, esperti a lanciare il detersivo e il libro col metodo della ricerca di mercato.

Non abbiamo l'intenzione di negare che *I pugni in tasca* sia un film condotto a regola d'arte, ma, secondo noi esso è tutt'altro che rivoluzionario, semmai un tantino sconcertante per certe prevaricazioni e bravate d'altronde scusabili in un giovane che facilmente eccede per il timore di non farsi notare. Vogliam dire che le sue ostentazioni provocatorie non riguardano lo stile e il ritmo del narrare e neppure l'intima sostanza del contenuto anticonformista: portato però ai limiti della beffa e del cachinno nero, unica «novità» del racconto. Forse per questo taluno ha definito *I pugni in tasca* una pellicola umoristica.

Irrompendo bruscamente con la apertura di due innamorati che, in macchina, discutono su una lettera anonima ricevuta dalla ragazza, il regista c'introduce nell'ambiente familiare del giovane: il quale, alzando cinicamente le spalle, spiega che si tratta del solito mezzuccio di sua sorella Giulia per impedire le loro nozze. Questa Giulia la conosceremo di lì a poco, essa vive insieme alla madre e ad altri due fratelli, nella più grigia e mortificante disponibilità. Alla condizione di piccoli agrari, mal sopportata da tutti i figli, si aggiunge la tetragine di una tara familiare: la madre è cieca, un fratello è minorato psichico, un altro soffre di epilessia. Giulia, apparentemente normale, è preda d'inquietudini morbide che la spingono a divertirsi, se non a vantarsi, della persecuzione incestuosa dell'epilettico. Si dà il caso che costui sia un ragazzo intelligente ed estroso, più degli altri insofferente del regime vegetativo a cui la famiglia lo costringe: è lui che stringe i pugni e, per ora, li ha tenuti in tasca limitandosi a scrivere poesie amorose per la sorella. Più che ad evadere dal covo e cercare una qualunque avventura personale, egli ruminava sinistri propositi di annientamento per sé e per i compagni delle sue miserie. Ad attuarli si fa prestare dal fratello la macchina, c'infla i congiunti e parte, non prima di avergli esposto in una lettera quel che ha in animo di fare. Invece di allarmarsi e correre ai ripari, costui non si scompone, anzi bada a far l'amore con la sua

ragazza, garantendole che il fratellino è un mitomane e non è il caso di dargli retta. Ecco dunque il quadro completo, il primogenito è un subdolo criminale che aspetta coscientemente la catastrofe che lo liberi da una sordida convivenza e lo renda padrone della sostanza familiare. Per ora le apparenze lo salvano, la macchina col suo carico ritorna a casa. Sarà per un'altra volta.

Tutto questo avviene in un sereno paesaggio appenninico, in prossimità di una cittadina padana (Parma, Reggio, Modena?) di costumi retrivi e bigotti. Borghesia e provincia: questi eterni vasi di cultura di bacilli antisociali li ha esplorati e stigmatizzati una ben nota letteratura francese fra le due guerre, basti pensare a Mauriac, a Julien Green e, inoltre, ad agghiaccianti e persistenti referti della cronaca nera di Francia. Senonché quegli scrittori eran mossi da principi moralistici che non sfiorano la mente del Bellocchio: all'anagrafe ideologica uomo di non ben qualificato marxismo. Il suo impegno etico — se ne ha avuto uno — è volto a dissacrare e incenerire, come faranno delle calle domestiche, Giulia e l'epilettico, dopo la morte della madre, da lui uccisa. Nessuna condanna, nessuna sanzione, neppur l'ombra di un carabiniere e di un giudice istruttore a indagare come la cieca sia caduta nel burrone e lo scemo sia affogato in una vasca da bagno. I fatti si svolgono, realistici e inverosimili, per l'accanimento di un meccanismo furibondo a cui il regista (che, per primo, ha i pugni in tasca) fa addentare una bara scoperta e due funerali. Uno sfogo, dunque. Un esperimento? Sì, se lo si intende come una prova generale, una verifica di possibilità ancora nascoste.

Lo stesso Bellocchio, del resto, forse un po' a disagio per il clamore suscitato dal suo esordio, ha dichiarato di non ritenerlo affatto un punto d'arrivo. Siamo d'accordo con lui, le sue qualità promettono ben altro.

Il motto «oportet ut scandala eveniant» ha guidato, come sempre, Pier Paolo Pasolini nella concezione e nella realizzazione di *Uccellacci e uccellini*. Ma lo scandalo è qui di tutt'altra natura da quello eventualmente suscitato nelle anime belle

dall'autore dei *Pugni in tasca*, il marxismo di Pasolini non incenerisce nulla e nessuno, esso è elegantemente superato, digerito e celebrato alla pari del più commosso cristianesimo. Ciò che scandalizza è la forma, gli arbitrii del racconto frammentario: se ne è discusso, se ne discute e non sempre positivamente. Ma soprattutto è l'autore medesimo a mettere le mani avanti applicandosi a spiegare le sue intenzioni e il metodo di lavoro seguito: il che lo ha condotto a dettare in una fitta prefazione una specie di trattatello («Un film di P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*», Garzanti) sulla lingua cinematografica confrontata a quella letteraria («imsegno» — «linsegno», traduzione — sceneggiatura, cinema prosa e cinema poesia, e via dicendo). Riassumere i motivi ideologici e tecnici di quel discorso, esaminarne la validità, non è compito per noi che, oltre tutto, non distinguiamo gli effetti dell'obbiettivo 50 dal 75 o dal 32. Più aderenti ai nostri interessi di non competenti sono i passi dove Pasolini rievoca le incertezze, le delusioni e le improvvise scoperte della sua carriera di regista, da *Accattone* al *Vangelo*, a quest'ultimo lavoro. C'è, in questa sua ricerca di sincerità assoluta (ma cos'è la sincerità? si chiede egli stesso), più di un tratto rivelatore di Pasolini non solo artista e poeta, ma persona. Potremmo citarli, non lo facciamo perché forse ci sbagliremmo nell'appoggiarvi la nostra ricostruzione, in qualche modo «storica», di un carattere e di un ingegno che ci hanno sempre ispirato un fiducioso rispetto.

In sostanza, qual è il nostro giudizio su *Uccellacci e uccellini*?

Dalla sceneggiatura pubblicata da Garzanti apprendiamo che il film comportava varianti e un tempo («Grand Cirque de France») che il montaggio ha espulso. Vi compariva Totò domatore che, servito da un giulivo Ninetto, affrontava nel Sacrario delle «grandeurs» quarta repubblica, una aquila sovrana, tentando di ammaestrarla sui concetti di Famiglia, Patria, Ragione, Spirito: era l'aquila, invece, a insegnargli la liberazione degli alti voli. Questa specie di prologo, di un carattere strettamente didascalico e simbolico alquanto chapliniano, doveva costituire il primo di tre ragio-

© 1966 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 21 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

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

namenti per immagini volti a dimostrare un unico fallimento delle fedi umane. Il secondo, sviluppando gli stessi argomenti, presentava un'interpretazione popolare e subalterna della francescana predica agli uccelli. Il terzo, in cui il secondo si è poi inserito, come favola raccontata dal corvo, presenta in termini allegorici le contraddizioni e gli angosciosi compromessi del momento attuale. È questo il film oggi esposto sugli schermi, dove la parte di melanconico ragionatore e persuasore è affidata, appunto, all'uccellaccio corvo, divenuto un rassegnato intellettuale di sinistra.

La storia — apologo, favola, poemetto — inizia su una strada allucinata, bianca, larga, dritta, dove camminano due Charlot nostrani, provenienti di « laggiù » e diretti « quaggiù »: Totò Innocenti e suo figlio Ninetto, ragazzo delle borgate e candidato operaio. Credono di sapere dove vanno e non sanno di non saperlo, la loro coscienza non si disgela neppure all'apparire del compagno di strada corvo che la rappresenta senza mandato. Somigliano, in fondo, a due picari moderni, come il corvo è passato da Esopo a Marx. « La mia patria » egli dichiara « si chiama Ideologia, vivo nella capitale, la città del futuro, in via Carlo Marx, numero mille e non più mille ». Il dato non potrebbe essere più chiaramente allusivo a una contaminazione evangelica, né occorre sottolineare quanto coinvolga la responsabilità dell'Autore, degli spettatori e del nostro mondo degli anni Sessanta. Sempre presente e sempre distratto, il

povero uccellaccio finirà divorato dai suoi coatti ascoltatori, secondo la citata sentenza di Giorgio Pasquali: che i maestri finiscono mangiati in salsa piccante.

Avverte Pasolini che raccontando la sua storia intendeva valersi unicamente della « tecnica del cinema di prosa » mentre poi, nel corso del lavoro, ha dovuto « salvarsi » aggrappandosi agli « stilemi del cinema di poesia ». Non sappiamo se a tali stilemi sia da imputarsi l'interpolazione, nel vivo di una favola spesso incantevole, di episodi marginali non troppo riusciti in cui l'assunto dimostrativo mostra la corda. Così la scena dei guitti girovaghi e quella, anche meno produttrice, del salotto intellettuale gremito di presenze cognitive. Malgrado la felicità degli splendidi paesaggi con diruti casali e torri, anche la lunga citazione francescana soffre di qualche zeppa persin retorica: le tre Parche, Gramigna, Micragna e Grifagna, per esempio, disturbano dannunzianamente. L'errore è stato non evitare il Canto delle Creature, questa pericolosa sirena di chi naviga in acque letterarie. Ma val la pena di dimenticare quelle pietre d'inciampo in grazia delle autentiche invenzioni: la danza dei ragazzi davanti al baretto, l'angiolona Rossana, massiccia e irreale, il silenzio della folla intorno alla coppia suicida. E soprattutto la sequenza dei « cinesi », di una leggerezza inedita e miracolosa. Sono passi essenziali in quel « cammino che comincia » mentre « il viaggio è già finito ».

ANNA BANTI