

L'APPRODO LETTERARIO

38

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 38 (nuova serie) / Anno XIII / Aprile / Giugno 1967

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, CARLO EMILIO GADDA, ALFONSO GATTO, NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GOFFREDO PETRASSI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Piazza S. Maria Maggiore 1 - Tel. 21-945

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

S O M M A R I O

N. 38 (nuova serie) - Anno XIII - Aprile-Giugno 1967

GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Un mese di lavoro</i>	pag.	3
PIERO BIGONGIARI	<i>Nove poesie</i>	»	32
ADRIANO SERONI	<i>Sugli « Scritti vociani » di G. De Robertis</i>	»	40
MARY DE RACHEWILTZ	<i>Nota introduttiva al Canto 51 di Ezra Pound</i>	»	51
EZRA POUND	<i>Canto 51, traduzione di Mary de Rachewiltz</i>	»	52
ANTONIO MANFREDI	<i>Lia esce di famiglia (racconto)</i>	»	55
VITTORIO LUGLI	<i>Anticipazioni manzoniane</i>	»	59
ROLANDO ANZILOTTI	<i>Nota introduttiva a « Quattro luglio nel Maine »</i>	»	64
ROBERT LOWELL	<i>Quattro luglio nel Maine, traduzione di R. Anzilotti</i>	»	66
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Due mitologie antiche</i>	»	71

D O C U M E N T I

La scommessa della poesia	»	77
“L'Approdo” ha superato la millesima trasmissione	»	87

R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	105
ALDO BORLENGHI	» » : <i>Narrativa</i>	»	108
LANFRANCO CARETTI	» » : <i>Critica e Filologia</i>	»	111
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	115
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	117
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	121
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	124
ALBERTO MEROLA	<i>Storia e cultura</i>	»	128
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	129
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	130
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	132
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	136

Illustrazioni: CORRADO CAGLI - MAURICE UTRILLO - JAN VERMEER

UN MESE DI LAVORO

di

Giuseppe Ungaretti

Un mese di lavoro di Giuseppe Ungaretti, tra Roma e Grottaferrata, tra metà febbraio e metà marzo di quest'anno, prima di un viaggio in Brasile. Scritti di occasione mandati avanti contemporaneamente: un ricordo di Apollinaire da leggersi in pubblico per una lapide messa a Roma in suo onore; ancora un ricordo di Breton poco dopo la sua scomparsa; uno scritto su Cagli ad introduzione del catalogo per la grande esposizione di Palermo; uno scritto su Vermeer per una prossima pubblicazione, in una collaudata collezione d'arte; e la revisione di un più vecchio scritto su Utrillo. Ed in quel mese, intanto — è notizia inedita —, qualche nuovo verso, poesie nuove, ancora segrete. Un mese di lavoro di Ungaretti ai suoi ottant'anni! Che dire? Auguri, auguri...

L. P.

André Breton

Verso la fine del 1918, l'avanguardia in Francia poteva sbandierare il nome già glorioso di Guillaume Apollinaire, quelli dei suoi amici Max Jacob e André Salmon, e, in disparte, volto a seguire una sua propria strada, quello di Cendrars. Le cosiddette *petites revues* che si facevano allora e che s'ingegnavano, nel senso indicato dalle ricerche di poesia di Apollinaire, a contribuire al rinnovamento letterario, erano *Sic* di Birot e *Nord-Sud* alla quale collaborava Reverdy, che sarebbe stato poi uno dei pochissimi nomi di poeti rivelatisi in quegli anni, da ricordare.

Tornavo alla fine del '18 a Parigi dalla zona della Montagna di Reims dove stavano per combattersi le ultime battaglie, chiamatovi a collaborare alla redazione di un giornale destinato alle nostre truppe distaccate sul fronte francese. Il giorno dell'armistizio fu l'indomani, o un giorno successivo, e avevo deciso di portare ad Apollinaire quel giorno i sigari toscani che mi aveva chiesto. Per le strade, e sotto le finestre di Guillaume Apollinaire, in Saint-Germain-des-Prés, la gente scatenata gridava scandendo le sillabe: « à mort Guillaume », alludendo naturalmente al Kaiser.

Arrivato in casa di Apollinaire, le donne desolate, la moglie e la madre, m'introdussero nella sua camera, era disteso sul letto, il viso era coperto

da un panno nero perché già si corrompeva, il pacchetto di sigari mi cadde dalle mani, giù gridavano sempre: à mort Guillaume. Anche Apollinaire si chiamava Guillaume e l'equivoco del grido era atrocissimo. A capo al letto c'era attaccato il dipinto che poche settimane prima gli aveva dato, per regalo di nozze, Picasso.

Apollinaire era morto. Non era morta la sua poesia. Ma la poesia, le ricerche d'avanguardia dovevano prendere un corso diverso. Durante la guerra, verso la fine, terminata di stampare il 30 aprile 1917, vedeva la luce la *Jeune Parque*, ristampata poi nel 1921 nella collezione « Une œuvre et un portrait » con un ritratto dell'autore in litografia di Picasso. D'altra parte, durante il lungo silenzio di Valéry, la *Soirée avec M. Teste*, dal 1896, data nella quale ne apparvero i frammenti, ripubblicati poi nella rivista *Vers et Prose* di Paul Fort e Mercereau, non aveva cessato di balenare allo spirito dei rari che presagivano una nuova prosa che fosse insieme narrazione e soliloquio, rispecchiando la situazione dell'uomo d'oggi e l'animo inseguito della persona che nello scritto suo tentasse di vedersi dentro, e di definirsi in parola di poesia, sul suo variare.

Tutto questo preambolo ha un suo motivo: volevo asserire che per Breton, nei primi suoi incontri, in quegli incontri verso i quali era attratto direi per vocazione, il nome di Valéry ha un posto privilegiato. Lo so, presto getterà a mare Valéry, non la *Soirée avec M. Teste*, ma l'uomo della serie dei Teste, ma l'uomo che gli sembrava non fosse più quello del silenzio e della solitudine, ma invece com'era diventato, un mondano cui non era più indifferente essere sollecitato e sollecitato dalle soddisfazioni frivole.

Era tanta l'ammirazione del primo Breton per Valéry che al suo primo spotalizio lo volle suo testimoniaio. E sempre, nella sua arte, e nel suo comportamento, Monsieur Teste rimase, credo, anzi ne sono certo, uno dei suoi modelli non respinto mai. Al ritratto di Breton, alcune linee decisive sono anticipate da quello di Teste. Breton era un uomo malinconico, ma superbo al punto di non svelare volontariamente mai la sua malinconia nemmeno a se stesso, un uomo onesto fino all'assurdo, un uomo fedele alle sue convinzioni sino agli scatti d'ira — Teste invece li reprimeva o dissimulava — e sino all'intolleranza, un amante della perfezione della scrittura fino all'idola-

tria, un inquieto del mistero fino a farsene tortura e giuoco. A Teste il mistero non importava affatto, o l'avrebbe negato.

Le sue predilezioni, dopo l'incontro con Freud, di cui più in là avremo da discorrere, saranno, nel campo poetico, Lautréamont e Saint-Pol-Roux per l'assolutezza dell'immagine. Lautréamont anche per il contrasto derivato nell'espressione poetica, dall'allusione al tragico della realtà che racchiude in sé l'immagine e che *Poésies*, pubblicate da Lautréamont con il suo vero nome di Ducasse, avrebbero perentoriamente segnalato a chi avesse voluto correttamente interpretare *Les chants de Maldoror*.

In quegli anni, '19, '20, '21, strinsi amicizia con Breton. Non so come avvenne. Abitava allora l'Hôtel des Grands Hommes, un albergo per studenti in Place du Panthéon. Lo incontravo quasi ogni giorno nella sua cameretta, e un giorno ve lo incontrai che tentava di mettere insieme pezzettini di carta, e tutt'intorno c'era una grande confusione. Un'amica gelosa gli aveva, nella sua rabbia, strappato i disegni di Modigliani che, fissati accuratamente con chiodini alle pareti, gli avevano per tanto tempo tenuto compagnia. Ecco un'altra delle sue passioni, oltre all'amore della scrittura, l'amore per le arti figurative. Ci entrò dentro fino al collo, dette loro un nuovo sostegno teorico, e certo la corrente delle arti figurative, della quale fu sprone, guida e illustratore, è forse, e senza forse, tra le due guerre, la corrente più energica e quella che lascia il numero maggiore di opere valide.

In quegli anni, da Breton, alleatosi con Aragon e con Soupault, venne fondata *Littérature*, e fu la prima *petite revue*, dopo la morte di Apollinaire, che apparve avendo il significato che s'usa dare al vocabolo avanguardia, vocabolo in se stesso, nel caso delle arti, sempre sciocco e trovato male, e peggio che mai cadrebbe in acconcio del caso che ci riguarda.

Un bel giorno fra i giovani redattori di *Littérature* capitò Tristan Tzara, anche lui allora molto giovane, e vi portò i principi di negazione che aveva affermati a Zurigo durante la guerra, fondando Dada insieme a un gruppo di poeti e artisti suoi coetanei.

Littérature rimase una rivista dove la preoccupazione di scrivere bene permaneva, ma divenne insieme l'organo di Dada, e negò ogni importanza all'arte, e ogni ordine costituito considerò reo e assurdo, e si propose in

particolare, e da parte di Breton e di Aragon poteva sembrare un paradosso, di discreditar l'arte e di scoraggiare dall'arte. Sono note le manifestazioni Dada, manifestazioni clamorose, alle quali oggi, nel campo delle lettere e delle arti, qualcuno, nel nostro dopoguerra, torna in Europa o nelle Americhe a ispirarsi e a chiedere consiglio.

Un giorno ci fu la scissura con Tristan Tzara, e nacque il Surrealismo. Il Surrealismo non dimenticava di dichiararsi insofferente di quanto si conformava alla Società d'oggi; ma si rese conto che della negazione non poteva l'espressione poetica farsi l'unico proprio motivo d'essere. L'atteggiamento in sé paradossale di Breton dadaista si scioglieva e, senza negare l'apporto di Dada, la necessità della negazione diveniva dialettica, e rendeva positive le ricerche e le soluzioni del Surrealismo.

La pittura Metafisica di De Chirico, i quadri che dipinse De Chirico nei pochi anni che precedettero la prima guerra mondiale, durante la sua prima permanenza a Parigi, divennero allora per Breton un modello da studiare, da interpretare, un oggetto di contemplazione e di meditazione, una fonte segreta di poesia ininterrompibile. Nel medesimo tempo, Breton s'infatuava di Freud. Non so se nei quadri antichi di De Chirico sia, senza che De Chirico lo sapesse, presente per davvero Freud, non so se essi siano nati da un impulso sessuale ripulso nell'inconscio e portato a dichiararsi nella sublimazione del sogno; ma so che da tale convinzione nacquero *Le Surréalisme et la peinture*, *Nadja*, *L'Amour fou*, tanta poesia.

Nacquero anche le sedute sperimentali dette della scrittura automatica nelle quali Desnos, che conobbi ancora sbarbatello, e fui io a presentarlo a Breton, si manifestò medium senza rivali e poeta nello stato di trance d'immagini strabilianti. La scrittura automatica si proponeva di mettere a contatto diretto uno stato dell'inconscio con il sogno liberatore e sublimatore nella parola poetica, prima d'ogni contaminante intervento riflessivo.

Tutto questo si rammenta, per mostrare, e non ve ne sarebbe affatto bisogno, quanta importanza fosse data da Breton all'autenticità espressiva.

Vorrei ora mi si permettesse di evocare alcuni miei fatti personali.

Una volta che mi trovavo, molti anni fa, a Parigi, a compiervi una delle mie solite visite, incontrai, come usavo fare, Antonin Artaud. Breton aveva

pubblicato un manifesto contro Artaud, reprobato ai suoi occhi in seguito a non so più quale misfatto, e Artaud, che non era uomo di rancori, ma generoso, solo ricco di slanci di sentimento e di furiosa fantasia, mi chiese d'incontrarlo con me. Andammo dunque, a visitarlo a casa sua, quella notte. Breton era circondato dagli amici e fummo accolti da improprii, e non mancavano, a incitare gli urlatori a non smettere, strilli femminili assordanti. Fummo giudicati l'uno e l'altro rosi da una lebbra di colpe, e ci rassegnammo a scappare.

Non cessò quel giorno la mia amicizia con Breton. Continuammo a scambiarsi i nostri libri. Continuò a scrivermi, e, di recente, poco prima della morte, mettendo insieme per un libro tascabile, uscito l'anno scorso presso Gallimard con il titolo già usato da lui di *Clair de Terre*, le sue poesie, eliminandone diverse dedicate, quella scritta per me lasciò com'era, con la sua dedica. In quella parte francese dell'*Allegria*, pubblicata da Vallecchi nel 1919, dove sono incluse poesie scritte nel 1918 e nel 1919, una, intitolata *Perfections du noir*, era da me offerta a André Breton. Nel *Clair de Terre*, la raccolta che recava questo titolo nel 1923, Breton rispose offrendomi *Cartes sur les dunes*, dove riprendeva con gentilezza e squisitezza d'intenzioni e d'immagini la mia ispirazione d'uomo nato in una città di mare dell'Africa settentrionale confinante col deserto.

André Breton, amico mio, ricorderò sempre con rispetto la tua volontà inflessibile, la tua esigenza morale che non tollerava il dubbio, il tuo ritenerti, forse con eccesso d'orgoglio, il detentore unico delle leggi della verità, come se sulla terra avesse il diritto d'esistere una giustizia infallibile. In direzioni fondamentali hai impresso una svolta nuova alle arti. Forse sei stato il rinnovatore e l'animatore delle arti più risoluto e più singolare degli ultimi cinquant'anni. La tua prosa è di tale perfezione di struttura e di tale qualità poetica che sarà sempre molto difficile arrivare a uguagliarne il valore. Rimarrai nel nostro ricordo come l'uomo che ha tentato di raggiungere in ogni suo atto espressivo vette sublimi, e sapevi bene che un simile amore esclude che non si abbia orrore e odio per quanto sembri possa incepparne gli slanci.

Non c'è atto della tua vita, sebbene ti dimostravi intollerante, che non sia stato dettato da un furioso proposito di liberare il sentimento e la fantasia. Salvo la poesia, nulla poteva esserci in anni come i nostri che non ti offendesse, che non facesse di te il perenne offeso, sempre pronto ad afferrare la frusta e colpire o a esaltare.

Intervento alla tavola rotonda organizzata dal Centre culturel français di Roma la sera del 16 febbraio 1967 in onore di André Breton

Guillaume Apollinaire

Per rendere solenne il gemellaggio di Parigi con Roma, nessun nome aveva più titoli di quello glorioso di Guillaume Apollinaire. Nessun altro poeta fu nell'ispirazione e nel canto più parigino di lui, più paesano di Parigi di lui; e nessun altro gustò la poesia di Roma meglio di lui che l'aveva persuasa a guidare segreta, i ritmi dell'onda della sua parola. Ne ripareremo qui, oggi stesso, prima d'arrivare al termine del mio discorso.

È molto onore per me, e commovente onore, essere stato chiamato a parlare qui di Apollinaire. Forse il motivo principale dell'invito, è che sono, e lo dico senza la minima pretesa di stabilire un presuntuoso paragone, parigino e romano anch'io, Ricordate?:

*Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto.*

Mio fiume anche tu, Tevere fatale

Risiedo da quasi mezzo secolo in Roma, e a Parigi, direi da più tempo: vi abitai alcuni anni prima della prima guerra e subito dopo, e nei quarant'anni successivi vi sono tornato più volte quasi ogni anno, per ritrovarvi gli amici, fra i più cari che potessi desiderare di avere. A Parigi incontrai

la persona che fu la compagna perfetta della mia vita. Era francese. Ci sposammo nel 1919, quarantotto anni fa.

Guglielmo - Alberto - Vladimiro - Alessandro - Apollinare Kostrowisky nacque in Roma il 26 agosto 1880, e ne fu registrata la nascita all'anagrafe in Campidoglio il 26 agosto 1880. Fu battezzato nella Chiesa di San Vito, parrocchia di Santa Maria Maggiore il 29 settembre, e fu dalla Chiesa chiamato Guillermus, Apollinaris, Albertus de Kostrowisky.

Fu omissso negli atti il nome del padre, reso noto al pubblico solo in anni recenti. Si chiamava Francesco Flugi d'Aspermont. Era allora capitano di stato maggiore di Ferdinando II, e proseguì la carriera militare fino al grado di generale nell'esercito borbonico. Vivono ancora in Roma suoi discendenti.

La madre Angelica Kostrowiska — strana donna, incurabile giuocatrice d'azzardo, che della poesia del figlio usava dire, ma credendo il contrario, per quella sua mania di contraddirsi e di contraddire che la distingueva: « Mon fils, un poète? Allons, Edmond Rostand est un poète » — era figlia di Michele Apollinare Kostrowisky, polacco d'origine, capitano russo in pensione, cameriere d'onore di cappa e spada di S.S. Pio IX, in seguito a biglietto papale del 17 agosto 1868.

Ad Apollinaire piaceva vantarsi di avere avuto un nonno materno, « generale » diceva. Suo padre credeva fosse un alto prelato forse perché un monsignore d'Aspermont, legato pontificio nel principato di Monaco, gli aveva pagato gli studi quando era convittore di un collegio di gesuiti a Montecarlo.

In quale casa nacque? Dicono in una qui vicino, oggi scomparsa. In ogni caso un segno pubblico doveva rimanere a ricordarlo in Roma.

Ora non mi rimarrebbe che da accennare in qualche modo ai nostri rapporti personali. Nacquero da amore di poesia, ma furono resi saldi perché amavamo Francia e Italia d'un uguale fortissimo slancio.

Tanti anni fa, ma non molti prima della prima guerra, Apollinaire ed io eravamo innamorati d'una medesima ragazza che aveva quindici anni

sì e no, e Apollinaire già più di 30 e io meno di 23. Apollinaire con Picasso e Soffici attraversavano tutte le notti, a una certa ora, quella strada che si allunga tra il cimitero di Montparnasse e quel gruppo di casamenti che, dall'altro lato, dà sul Boulevard Raspail. Li chiamavano, allora erano inseparabili, i tre moschettieri.

A quell'ora, di solito, avevamo cenato nella casa, al Boulevard Raspail, di una signora di squisita cultura, e, con me, gli altri ospiti erano Brancusi, Modigliani, Mercereau, e non ricordo più chi ancora. Conversavamo quando, una volta, affacciatisi alla finestra, la signora vide che stavano per passare i tre. Corse a prendere un secchio d'acqua, ma lo rovesciò troppo tardi, e Apollinaire continuò indenne la sua strada. La signora era la sorella della fanciulla che corteggiavo e che anche Apollinaire corteggiava, ma senza che lo sapessi, e non lo seppi che dopo qualche anno, per confidenza della fanciulla stessa durante i funerali del nostro amato poeta.

Apollinaire ebbe poi altri capricci, non cessando però mai allora di rimanere fedele alla passione per Marie Laurencin, io, lontano dalla famiglia che viveva in Egitto, sconvolto dal temere che stesse avvicinandosi un disastro senza precedenti, non sapevo più pensare che alle probabili prossime sofferenze terribili nelle quali sarebbe stata travolta l'umanità. Con Apollinaire eravamo già amici, ma in quei mesi eravamo più legati che mai. Pensavamo, l'uno e l'altro, per motivi diversi che, se fosse successa la sciagura, Francia e Italia non dovevano separarsi.

Apollinaire non aveva mai dimenticato, anche se non lo proclamava, che era nato a Roma, che era d'origine italiana. Gli piaceva leggere l'italiano, e lo conosceva bene, a fondo; gli piaceva, anche se erano, quelli che sceglieva, scrittori un po' speciali, di linguaggio un po' grasso, ma senza dubbio scrittori molto originali, tradurre dall'italiano nostri classici, e legarsi a scrittori e artisti nostri suoi contemporanei, e aderire a movimenti nostri di quegli anni come quello futurista, e collaborare a riviste italiane come *Lacerba* e *La Voce*, e essere tra i primi sulle riviste francesi a salutare un poeta italiano, come fece più volte, senza che forse ne avessi minimamente merito, per me, nel 1917, segnalando il mio primo libro di poesia, *Il Porto Sepolto*.

È sua, del 1915, quell'ardente poesia che invoca l'unione di Francia e Italia nell'ora tragica:

*Italie
Toi notre mère et notre fille quelque
chose comme une sœur.*

L'Italia può gloriarsi di potere in qualche modo considerare suoi figli, i due maggiori poeti di Francia degli ultimi cinquant'anni: Paul Valéry e Guillaume Apollinaire.

Guillaume Apollinaire pareva un antico romano, con la sua scultorea testa, la corpulenza gagliarda, la maestà bonaria del portamento.

Nella poesia, l'accennavamo principiando il nostro discorso, poesia che sa liberarsi d'ogni peso per acquistare profondità e altezza, poesia spontanea, vivace, sottile, giocosa, un po' libertina, ma tutta percorsa da sfumature lievi d'una malinconia a volte evidente, ma anche allora senza mai trasgredire i suggerimenti di chi sa vivere, in una poesia simile non si può non osservare ch'essa anzitutto è più parigina, e si è già detto da principio, che francese; è anche una poesia sorta da tristezza distratta, come quella degli elegiaci erotici e degli idilliaci satirici, poeti più che latini, di Roma, anche se romani non erano sempre di nascita, poeti solo capaci di sviluppo in uno speciale clima di Roma, cosmopolita, esperti di tutte le raffinatezze, foresti e rionali.

Dando il braccio alla cara fanciulla che, con molta innocenza, ci amò tutti e due, lo accompagnai morto al *Père Lachaise*. In quell'occasione, tornato all'albergo, tracciai pochi versi in sua memoria. Li leggo per dichiarargli di nuovo oggi, che la sua poesia continua a vivere viva nel cuore degli italiani:

Pour Guillaume Apollinaire
*en souvenir de la mort que nous avons accompagnée
en nous elle bondit hurle
et retombe en souvenir des fleurs interrées*

Amava l'Italia, la Francia, la Polonia, ma se amava tanta civiltà, la civiltà, non poteva essere, non era un nazionalista.

Non era nemmeno un uomo di parte né un uomo di classe. Era, Guillaume Apollinaire, un partigiano della libertà, nutriva il sogno che sulla terra potesse avvenire un giorno l'ora di tutte libere, le persone umane.

Utopia. Ma i poeti non possono essere se non utopisti, poiché sono il sale della terra.

Discorso tenuto il 25 febbraio 1967 in occasione del gemellaggio Parigi-Roma, per lo scoprimento della lapide sulla casa romana vicino a quella ora distrutta dove risulterebbe sia nato il poeta

Maurice Utrillo

Non conosco pittura che alla pari di quella di Utrillo possa dirsi frutto della grazia; eppure nessun'altra è venuta alla luce in mezzo a circostanze più mostruose e come se fosse conseguenza di maledizione.

Non voglio ingombrare d'aneddoti un'arte che seppe salire sino alle cime essenziali della poesia, ma avere assistito al lavoro di Utrillo è caso straordinario, credo, e merita si racconti.

Era subito dopo l'altra guerra, abitavamo allora mia moglie ed io, giovani sposi, in uno degli studi di Rue Campagne Première e nella trattoria italiana della Mère Rosalie situata nella stessa strada, consumavamo i pasti sedendo alla medesima tavola con Soutine, con Modigliani e la sua amica, figurina di cavalletta lapislazzuli, quasi una bimba che pochi mesi dopo, in seguito alla morte di lui, si buttò dalla finestra, sfracellandosi giù con la creatura di cui era gravida.

Un giorno la sora Rosalia, insolitamente impaziente, non la smetteva più d'andare in su e giù; e dentro il locale dove insieme a lei eravamo rimasti solo noi, mia moglie ed io, irruppe un uomo che non parlava, grugniva. La sora Rosalia posò in fretta per terra una fila di barattoli e pennelli ed alcune cartoline con vedute, se ricordo bene, di Montmartre, e portò da bere.

Sentii la sora Rosalia nominare l'uomo, e seppi che era Utrillo, ed egli bevve e tornò a bere.

Ogni tanto sbirciava una cartolina e di qualche cosa si rammentava, e finalmente si vedeva che la vedeva chiudendo gli occhi, poi tuffava il pennello nell'uno e l'altro barattolo e spiccando un salto dietro l'altro si mise a coprire di colori le pareti.

Tra il bere e l'avventarsi contro le pareti, spada puntata il pennello, presto invasero la stanza cieli, prati, case, un cantare si alzò dove scienza ed innocenza fondendosi davano la misura vera della poesia. In quel punto comparve strillando sulla porta la madre del pittore; la seguivano infermieri della casa di cura dalla quale Utrillo se l'era svignata per avere da bere: da bere! La sora Rosalia con l'alcool sparì in cucina, e Utrillo che s'era fatto subito piccolino, afferrato da madre ed infermieri, fu buttato nell'autoambulanza e via.

Un anno dopo quei muri furono fatti segare e ne ha oggi il possesso non so quale fortunato mortale d'America.

Da L'Approdo radiofonico del 23 gennaio 1956, radiotrasmesso nel numero commemorativo della milleunesima trasmissione, ma qui nella stesura recentemente riveduta.

Jan Vermeer

La sorte di Vermeer è tra le più straordinarie non tanto per la sua tarda comparsa nel campo della fama, quanto per la luce di gloria definitiva che gli è venuta dall'elogio di Marcel Proust. È noto che fino al 1866, fino alla segnalazione fattane sulla *Gazette des Beaux-Arts* alla fine di quell'anno, da Théophile Thore chiamato di solito Bürger, pseudonimo con il quale aveva firmato il saggio su Vermeer, l'opera di Vermeer era passata, anche da vivo, quasi inosservata. Anche come uomo è straordinario che si fosse ingegnato a non lasciare di sé alle cronache altra traccia salvo quella derivata dal proseguimento con semplicità delle peripezie d'una vita di buon padre di famiglia e di modesto cittadino di Delft. Il fatto più saliente accadutogli fu d'essere stato scelto dai suoi colleghi della Ghilda a esercitare durante un anno le funzioni di decano. Era cattolico e, in quegli anni, poteva in Olanda non essere sempre facile tirare avanti con tranquillità a chi lo fosse: ma non trapela affatto, dalla sua pittura né dalla sua biografia, che gli fosse difficile, e nemmeno che problemi religiosi potessero inquietarlo.

Ma la sua pittura si manifesta come insolita ai suoi tempi e prima, insolita nei Paesi Bassi, e anche altrove. Dei pittori che in Europa lo precedettero o furono suoi contemporanei, solo un dipinto gli si può avvicinare. Si tratta della *Madonna col Bambino* di Piero della Francesca. Me ne resi conto sorpreso, tornando a visitare, alcuni mesi fa a Urbino, la Galleria di Palazzo Ducale. Ora, leggendo, per dovere d'informazione, gli ultimi libri apparsi su Vermeer, m'accorgo che, sino dal lontano primo saggio dedicato a Piero, Roberto Longhi aveva visto e segnalato quella precedenza, e, senza dubbio, per guardare pittura, nessuno ha occhi migliori.

L'impianto delle figure di Piero, in quel dipinto come altrove sempre, è oltremodo compatto e saldo, e, in ciascuna, nella concretezza del volume corporale, domina la maestà che le fa più alte delle loro condizioni di persone umane. A destra di chi guardi, da una porta aperta, sono intravviste in un'altra stanza, due finestre accanto, illuminate insieme, la cui luce, sulla parete dirimpetto riflessa, adagio, nel riflesso appare fettina di luce con la stessa virtù dell'ombra, la virtù d'essere d'una labilità inverosimile. Prima che arrivi la labile verticalità, il manto scuro sulla spalla destra della Madonna, la recide e la nasconde. In quel dipinto di Piero, si scorge persino, all'estremità del lato opposto della stanza principale, al lato sinistro, in disparte, al disopra della testa di uno dei due angeli, un canestro di frutta su una scansia. Sopra, dovebb'esserci, quasi invisibile, una seconda scansia. Inoltre i rapporti delle tonalità sono ottenuti ricorrendo a tinte chiare come se il vigore netto dell'espressione non potesse concederselo se non a patto e a furia d'essersi dato prova di possedere quella tenuità di tatto che esige continuo addestramento della sensibilità. Ne risulta un ambiente chiuso, d'un raccoglimento al colmo del silenzio. Tutti elementi che Vermeer non dimenticherà.

In Vermeer le figure non hanno né pretendono di avere maestà. Sono persone che per abitudine non escono da quei limiti prefissi a un vivere di medio ceto, e, tutt'al più, potrebbero arrivare a eleggersi quei limiti ambiti da chi sia molto semplice in tutto, e lo sia quindi anche nel sentire e nell'immaginare. Ciò non toglie nulla alla profondità, può dare anzi all'espressione una giusta profondità, la giusta misura della profondità, quella misura

che è indispensabile aiuto nel raggiungimento di un vero che non superi le misure della persona umana, che anzi si trovi, nei limiti stessi della persona umana, presente, ad affermare l'indeterminatezza della poesia persuadendola ad emergere. È un lato da esaminare meglio, quello dal quale Vermeer vede e attesta, tra l'imperversare del verismo degli altri *Piccoli maestri olandesi*, la negazione di quel loro verismo, e d'ogni altro verismo, rimanendo fedele al vero.

Un'osservazione mi viene in questo momento in mente, e la noto subito in margine. A volte, i visi delle figure di Vermeer quasi s'imbambolano, ma dev'essere successo in seguito allo scempio compiuto da restauratori privi d'ogni riguardo verso inermi velature. Posso dirlo. Ho visitato più volte, a distanza di anni, mostre di Vermeer e i musei d'Olanda e, purtroppo, mi è stato facile rilevare con amarezza, nella recente di Parigi, quanto alcuni dipinti fossero stati menomati, ridotti a non apparire se non in un'incertezza dove una volta il colore, prima che lo spellassero, era colore, quel trionfo del colore che Vermeer, nell'opera sua, non ha mai trascurato né cessato di conseguire. La parentesi è chiusa.

Subito Vermeer appare come un antagonista dei *Piccoli maestri*. Un antagonista forse inconsapevole. Esporre visibili alla gente che passava, dai vetri dell'ampia finestra che dava sulla strada, stoviglie di rame lustro appese alle pareti, coperte di cuoi cordovani, sedili accuratamente scolpiti nelle loro parti di legno raro, mobili e ogni altro oggetto, specie se esotico o prezioso, era uso in Olanda, rimasto vivo, per ostentazione del proprio benessere. Compito del *Piccolo maestro* era di dipingere, come se fosse un passante, quell'ambiente chiuso solo dai vetri, eppure impenetrabile se non dagli occhi, a chi non fosse della stessa casta o della medesima setta. Il *Piccolo maestro* dipingeva con una meticolosità e un tormento da bigotto, con non altro in testa se non di fare somigliante, di fare meglio di come farebbe oggi la fotografia, ma con la speranza di non fare più di quanto avrebbe più tardi fatto la fotografia.

Anche se dei *Piccoli maestri* Vermeer adotta lo scopo principale che è quello di dedicarsi agli interni, alla cosiddetta pittura di genere, in effetti cerca altro.

Lo dicono il pittore della luce. Dicono che cercasse la luce.

Difatti cercava la luce. Si veda com'essa vibri, per lui, dai vetri, come essa muova l'ombra, ombra della luce, ombra quasi impalpabile di ciglia mentre lo sguardo amato si socchiude, sguardo quasi, nel suo protrarsi nella memoria e nel desiderio, imitasse il segno dell'ombra. Bisogna però stare attenti nel parlare di luce. Forse, cercando la luce, Vermeer trovava altro, forse la meraviglia sublime della sua pittura è nell'aver trovato altro.

Tanti pittori hanno cercato di fermare la luce.

Caravaggio impone alla luce di sconquassare e di ridurre in pezzetti il vero, per servirsi poi di quei pezzi luminosi, con pazze rabbia e gioia dei sensi, ad erigere un'architettura di un vero diverso.

Rembrandt dà ad intendere d'aver ottenuto il privilegio di disporre a suo talento della pietra filosofale, può invocare una luce d'alchimia, colta quando il sole colpisce vetri e mattoni delle case con una stanchezza inverosimile, eppure in segreto oltremisura brutale. Il piombo allora si squaglia, e l'ora scoppia e divora come una lebbra.

Poussin e Corot hanno perpetuato in diverso modo, ma l'uno e l'altro attoniti e rapiti, l'esatta restituzione in dipinti, dei boschi albanî popolosi di fauni e di ninfe, coperti da un cielo d'un azzurro illibato, che staccia e va diffondendo, sotto, la sua luce giusta di paradiso non ancora perduto. Cézanne considerava la luce in modo drammatico. Ha cercato di affermare, a dispetto e con rispetto della luce, il volume degli oggetti, gli sviluppi volumetrici che l'intelletto e la fantasia d'un pittore possono farsi suggerire dagli oggetti.

Seurat costruisce il poderoso volume di una figura puramente scomponendo la luce che avvolge la figura, in minuscoli punti di colori complementari dell'iride.

In verità, salvo Seurat, tutti i pittori che abbiamo citato, trovavano altro, non più la luce, anche se la luce era stata d'aiuto indispensabile nel trovare altro.

Potremmo andare avanti sino alla consumazione dei secoli in quest'elenco di pittori che si siano avvalsi delle risorse ad essi offerte dalla luce. In fondo in fondo, senza la luce non ci sarebbero oggetti, non essendo stato

possibile identificarli e nominarli prima che una persona umana li avesse visti, con i suoi occhi visti.

Vermeer più che la luce ha trovato altro, ha trovato il colore, un colore vero, dato nella sua assolutezza di colore. Se in Vermeer la luce conta, è perché anche la luce ha un colore, il colore di luce, e quel colore lo vede come un colore per se stesso, come luce, e ne vede, e ne isola, anche, se è vista, l'ombra, vincolo indissolubile della luce. Nemmeno i volumi contano per lui, intrisi di luce, macerati dalla luce, balzati in avanti, protesi ventri gravidi, con tanto pudore, con tanta ansia, con tanto dolce trepidare da lui ritratti. Conta il colore. Sono dunque fantasmi quelle persone, la moglie, o una figlia, o lui stesso, quelle persone familiari ritratte, quegli oggetti consueti, evocati? È possibile. Il vero resta nella giusta sua misura, pure scappandone e divenendo metafisico, facendosi idea, forma immutabile, per non divenire alla fine se non puro colore, o meglio, accorta, misurata distribuzione di puri colori, l'uno nell'altro compenetrandosi, l'uno dall'altro isolandosi.

Una volta, portato a ragionare del rapporto dell'arte con la natura, mi era venuto di chiamare in ballo Giovanni Van Eyck. Capisco si tratti di un pittore che ha lavorato circa due secoli prima di Vermeer, e si tratti d'un pittore fiammingo. I secoli valgono fino ad un certo punto per quello che sto per dire. Le Fiandre sono certo diverse dall'Olanda; ma cugini, Olandesi e Fiamminghi, almeno lo sono. Eccovi, nel museo di Bruggia, la *Madonna del Canonico Giorgio Van der Paele*. Sono cinque figure, quattro — un vescovo, un guerriero, la Madonna col Bambino — restano nel quadro volutamente immaginarie.

Quando per esempio, Piero della Francesca pensa a un Santo non dimentica mai che, per giustificarlo nel sentimento umano, dovrà trovare, dipingendolo, un rapporto fra l'idea di santità e una persona vera, di carne ed ossa.

Nel caso del Canonico, Van Eyck non si cura invece che del contrasto fra vero e fantasia; ma non raggiunge nessun contrasto, le due parti del quadro essendo in tutti i sensi inconciliabili fra loro, essendoci assoluta incompatibilità e nemmeno la minima parcella di dramma. È il tipico caso dell'incomunicabilità. La fantasia non sa minimamente moderarla, raggiunge

risultati di somma finezza, ma tale che non pare abbia più rapporto con l'essere umano, e che, se soggioga chi guarda, per virtuosismo e trasporto mistico, non riesce umanamente a toccarlo e a persuaderlo. In quanto al vero è come se quel tanto assurdo spreco di fantasia che dedica alle prime quattro figure, lo dicevo un minuto fa, non fosse lì, proprio davanti agli occhi del Canonico che a dirgli ch'era insensata illusione crederci.

La figura del Canonico, il donatore, il quinto personaggio, è invece di fatto così esterna al dipinto che sembra esserne stata inevitabilmente espulsa. Niente affatto pia, in ginocchioni di lato, quasi a livello dell'impiantito dov'è collocata, è poderosa, compatta, prepotente, stentorea tra il via vai dei visitatori: difatti il suo altolà è tale che ci paralizza. Lasciamo andare gli occhiali e il breviario e tutta la congerie delle minutaglie non di pertinenza organica della figura, e osserviamo la faccia, che è dipinta, all'opposto delle altre, con uno spasmodico scrupolo diagnostico: ogni ruga le è imposta con spietata sicurezza, come a una terra restia, il solco dell'aratro. Il pittore poi si tratterrà a lungo, come se non potesse staccarsene, dietro gli intrecci delle vene della fronte. (Soffriva d'arteriosclerosi il Canonico?). Il pittore è ormai arrivato attorno agli occhi e vi tormenta (si vede bene che è per lui una delizia) zampe d'oca e borse.

Ecco, tormentare, scrutare, tormentare quella povera carne finché, avendoci voluto mettere tanta natura, non gli rimanga altro, a Van Eyck, se non una rete farraginosa di segni dove l'uomo s'impigli come una mosca.

Saranno i *Piccoli maestri* partiti da questo vero, o da questa « natura » di Van Eyck? Natura e vero sono due vocaboli per dire la stessa cosa. In ogni caso, i contrasti tra vero e idea non li cercano nemmeno, nemmeno ne fanno nulla, dipingono solo il vero, e fanno bene, il vero essendo inseparabile dall'idea, e mancando l'idea è meglio non fare, come aveva fatto Van Eyck quella volta, connubi mostruosi.

Per farmi meglio intendere dirò che nella *Lezione d'anatomia* di Rembrandt, l'idea (la morte) e la natura (il cadavere frugato dai medici) sono insuperabilmente, indissolubilmente unite nella medesima persona, e anche, a quella morte s'unisce l'idea di lotta (vana) dell'uomo (il suo sapere in progresso incessante) contro la morte. Altrove, nella *Fidanzata ebrea*, ci sarà la natura,

in quella prosperosa fanciulla degli abbagli, e l'idea dell'effimero, reso tanto sensibile nella caducità del bel corpo avvolto in uno sfavillio trionfale, ma non più durevole d'un attimo.

L'equilibrio in Vermeer è costante, è raggiunto senza alcuna fatica, senza alcuna stanchezza, d'acchito, spontaneamente, per semplice, immediata congiunzione dell'ispirazione alla forma, d'un lampo immedesimata nella forma.

La Merlettaia è china sul suo lavoro. È sguardo che si concentra, è assenza da tutto il rimanente che non sia quel lavoro, quel moto di dita che i fili annodano in trame leggiadre? Dita e sguardo non cesseranno mai di muoversi, di quel loro moto che si muove fermo per sempre. L'idea dell'infinità, d'una familiarità con il silenzio, solita, indissolubile e infrangibile; l'idea d'un'esistenza immutabilmente, felicemente quotidiana, semplicemente semplice; l'idea d'una solitudine tutta sola, e tutto il resto muto; questa è l'idea. Può darsi che non sia della stessa proporzione, alla sua altezza, alla stessa profondità, allo stesso livello, dello stesso segreto della pittura che la manifesta? No, nessuno lo potrebbe dire, nessuno. Alcuni esempi?: *Donna che scrive una lettera*. Che cosa mai avrà da raccontare? La fronte spaziosa s'è volta un po' di lato, china verso gli occhi riflessivi. Cerca di connettere. Le si affollano in mente in troppi, i pensieri. Le dita si affusolano intanto mostrando la grazia delle mani carezzevoli che posano, un pochino grassottelle, una in abbandono sul foglio, l'altra trattenendo la penna impaziente di tornare a vergare care frasi.

Come sarebbe meglio possibile di arrestare per sempre l'idea dell'assenza? Non un'idea angosciosa. Un'idea d'infinita tenerezza. Con appena un soffio di malinconia. È la ricchezza della solitudine d'una giovine persona umana femminile, d'una giovine donna che guarda senza alcuna fissità né fissazione; ma con un dolce slancio salito dall'anima, l'assente persona, invocandola, senza disturbare il silenzio, accrescendolo all'infinito.

Forma e contenuto hanno mai assimilato, fondendosi, una maggiore giustezza di metro umano?

Se dovessi ricapitolare ciò che, alla buona, sino qui ho detto di Vermeer, direi che potremmo avere già qualche nozione sui motivi che lo separano

dai *Piccoli maestri*, suoi contemporanei; sull'importanza che la luce ha per lui, considerandola a sé, come essa stessa un colore, e reputandola, lo provano i suoi dipinti, anima d'ogni colore; sull'equilibrio e l'immedesimazione che sempre raggiunge nei suoi dipinti, tra arte, idea e natura, rispettando nel vedere, sentire e fantasticare, le persone e gli oggetti secondo le naturali apparenze del loro vero.

Occorrerà ch'io riprenda a discorrere del colore. Proust non era forse un impeccabile uomo di gusto, agli occhi nostri. Viveva nei dintorni di Montesquiou, andava matto per i vetri di Gallé, era fautore del liberty fino alla nausea, fino ad esserne ossesso, e riferiva di musica come uno che oggi lapideremmo. Ma, ai suoi tempi, la bruttissima belle époque, aveva indubbiamente più gusto di tutti gli altri. Cito alcuni passi di Proust: «Avete visto certi quadri di Vermeer, vi rendete conto che sono i frammenti d'un medesimo mondo, che è sempre, quale sia il genio che li ha rimessi al mondo, la stessa tavola, lo stesso tappeto, la stessa donna, la stessa nuova e unica bellezza, enigma, a quell'epoca dove nulla le somiglia né la spiega, se non si cerchi di apparentarla ricorrendo ai soggetti, ma di svincolarne invece l'effetto particolare che il colore produce».

«Un critico avendo scritto che nella *Veduta di Delft*, quadro che Bergotte prediligeva e credeva di conoscere benissimo, che un brano di muro giallo (non se ne ricordava) era dipinto tanto bene, che era, se lo si guardava da solo, d'una bellezza che bastava a se stessa...

«Si ripeteva [l'agonizzante Bergotte]: brandello di muro giallo con una tettoia sotto, brandello di muro giallo».

Il sommo pittore Vermeer era scoperto, il precursore, quello che stava aspettando la pittura informale, quello che doveva avere pazienza sino alla seconda metà del Novecento per essere capito e seguito dai pittori.

Come avrà fatto Proust ad avere intuizione e maggior gusto, non dico solo dei suoi contemporanei, ma anche di quasi tutti noi che viviamo quasi mezzo secolo dopo la sua morte?

Guardate *La viottola*, o *La stradina* se così vi piaccia di chiamarla. Quella sua fattura a piatto piatta, con le lastre che si sovrappongono di granato e grigio, ed è solo nella diversità tonale l'indicazione della loro ora, il loro

stato, l'apparenza, fattasi immutabile per mano dell'arte, in quel momento effimero di quel giorno. Bellezza nuova e terribile d'una casa.

Nel *Concerto* è l'apparizione del giallo. La fanciulla è alla spinetta. Il giallo lo modulano le pieghe del vestito. C'è il dorso di cuoio d'una sedia, rossastro cuoio, è un'isolata assolutezza di colore come nel famoso giallo del brandello di muro. Per l'assolutezza del colore, si osservi anche l'andirivieni, l'annuvolarsi, l'abbuiarsi delle lastre bianche e nere del pavimento, nello stesso dipinto. Le direi lastre di marmo; ma la memoria potrebbe questa volta, e chissà quante altre volte è avvenuto e avverrà, non essermi fedele.

Dovrò citare il giallo, il sulfureo giallo del giaccone della *Donna che scrive una lettera*, dipinto già nel presente scritto da me citato e si tratta di giallo invadente, di prepotenza del giallo. Lo stesso giallo e con lo stesso giaccone si ripete nella *Donna e la sua servente*, e ancora il medesimo giaccone appare nella *Collana di perle*.

Ci sarebbe da parlare anche dell'azzurro, di svariate intensità, un colore non meno importante del giallo nella tavolozza di Vermeer.

E che cosa può dirsi del rosso? Per esempio di quel rosso della *Dama dal cappello rosso*? È un rosso scarlatto, un rosso sangue, un rosso fuoco. Sono piume, lievi, furienti, piume che s'inquietano e s'agitano al minimo soffio, e quale splendore invade, per loro virtù, il dipinto.

Un ventaglio di rossi vivi, un ventaglio di azzurri vivi, un ventaglio di gialli vivi, e, quando occorra, nel vivo insinuazione di grigio o di marrone. Vermeer è tutto qui. L'inventore della pittura più valida d'oggi è tutto qui. Ma mi pare che quel « qui » sia una vastità.

Prefazione a « Vermeer » edito da Rizzoli

Corrado Cagli

Ho conosciuto Cagli molto presto, quando era ancora un ragazzetto, e ne spiego subito il perché: perché Bontempelli, l'indimenticabile scrittore, astratto e arguto, tutto sottile perizia nel rigore e nella levità della sua prosa, era zio di Cagli e mio caro amico.

Cagli era allora d'aspetto quasi com'è oggi, gli anni passano certo anche per lui, ma lasciandogli quasi invisibile la traccia dei loro guasti.

Somiglia a Voltaire, come uno ha detto? Aveva già lo sguardo pensoso, pieno di memorie, introspettivo all'eccesso come uno dalla già lunga esperienza? A vent'anni era com'è oggi, antico e giovanissimo, così nel fisico come nell'animo. Ci sorprende di continuo, di continuo si rinnova, e, nella sua arte, per esempio, sempre rimane quello che sino dal primo momento s'era proposto d'essere, un precursore che, per riconoscersi, per capirsi, fruga nella tradizione, in qualsiasi tradizione, la nostra, quella d'altri popoli, quella di gente barbara o civile, quella della preistoria.

L'ho visto sempre tutto nodi, nodoso il viso, nodose le mani, un po' curvo perché flessibile di corporatura e scattante come un giunco.

Parla a voce sommessa, come borbottando d'essere condannato a dipanare le intuizioni e le riflessioni sul suo lavoro da proseguire, che sono tante, troppe, che non cessano di accavallarsi e d'intrecciarsi nella sua mente, e non si muove quasi, nemmeno muove le mani, mentre nel modo che s'è detto, e non parla mai in diverso modo, parla a uno.

Le prime pitture di Cagli sono del '27. Aveva diciassette anni. La prima che mi sembri molto singolare, *Le Formiche*, del 1932, olio su tela, raffigura un ragazzo, con le gambe allungate, il busto drizzato, la testa poggiata sulla mano, nudo, in una solitudine, mentre osserva il viavai sul terreno di formiche. Dietro, s'alza uno scoglio che fa, con la spalla alzata del ragazzo, simmetria, rendendo precipitoso un orizzonte di mare. Credo che il primo Cagli, il primo sbalorditivo Cagli — ma quando cesserà di sbalordire? — sia già qui.

Piero della Francesca, Paolo Uccello, chi avrebbe osato sceglierseli a maestri? Di più, chi li avrebbe eletti propri rivali, traendo dal loro insegnamento l'attualità vivissima della propria pittura?

Cagli ha la temerarietà d'intraprendere fatiche d'Ercole. Ecco, gli si sono spianati i nodi, non borbotta più accigliato, accompagnando il meditato sillabare da quel suo sorrisetto che non s'interrompe mai di girottolare dal naso alla bocca, quando egli riposa, ecco gestisce finalmente, ha gesti impetuosi, è un uomo d'un'energia che non si era mai vista, ecco affronta

l'affresco come se non fosse nulla, quell'uomo tutto nervi e che pare a starci insieme tutto calma.

Cagli può ricorrere, ha fatto ricorso, a tutte le tecniche, e ne inventa, anche in questo trova più di chiunque, e nel colore è difficile stargli a paragone.

Per i temi, mentre altri ricerca nel riprodurre, certo con somma ispirazione e arte, la polvere sulle bottiglie, Cagli si cimenta nella *Caccia* a fissare la visionaria corsa d'un giovane militare shiita lanciato all'inseguimento, stupendamente agitato a cavallo, vestito di squame che ne fanno trapelare il nudo, in mezzo a meraviglie d'azzurro, di bianco, di giallo, di rosso, d'acqua celeste. È il periodo, in quanto a tecnica, della tempera encaustica su tavola.

La *Corsa dei Barberi*, opera distrutta, era stata dipinta a Castel dei Cesari, alle pareti, su marmorino romano a tempera all'uovo...

Nel mio discorso mi limiterò alla descrizione di alcune opere per indicare le varie tappe sino ad oggi percorse dall'artista. Mi lusingo che basteranno a dare qualche idea di quanto sia pittore grande Cagli.

La *Battaglia di San Martino*, un capolavoro, nasce nell'aria d'un paese lombardo. Il frastaglio ricciuto delle foglie di felce che si riflette e si smorza nell'acqua tenue, il largo distendersi, sotto una listina di cielo un pochino cupo, usato nel paesaggio, nella parte superiore del dipinto, e giù il caleidoscopico fratturarsi dei colori, azzurri, rossi, marroni, gialli, nei quali si manifesta, in mezzo al verde, lo scontro dei guerrieri a cavallo: il dipinto è tutto qui. Ma uno come potrebbe fare a stancarsi di guardarlo?

Per la *Battaglia di San Martino* i fondi glieli aveva suggeriti Cavallasca, dipingendone un anno prima, nel 1935, a varie riprese, il *Paesaggio*.

Saltiamo qualche anno, saltiamo tante opere degne d'essere guardate e studiate e da tenere sempre presenti nell'occhio, nel sentimento e nella fantasia; ma il mio discorso non può varcare i limiti che gli sono stati imposti.

Siamo negli anni 1940-45, Cagli si è arruolato nell'esercito americano, presta servizio di guerra in artiglieria nel Nord-Europa fino all'arrivo a Lipsia, dove nel 1945 avviene l'incontro con gli Americani dei Russi.

Di questo periodo, esiste uno strepitoso *collage*, che appartiene a Bruno Zevi. È stato dipinto nel 1940, poco prima dell'arruolamento. Spiragli

d'azzurro, di azzurro fondo marino e di porpora e di rozzo violaceo e di nero e di bianco e di strisce di giornale, ogni moto conservandosi verticale salvo qualche momento d'azzurro o di nubi, orizzontali in cima.

Il 1940 è un anno fertile, produce un disegno in matita copiativa, *Cecilia*, che preannunzia i grovigli labirintici, lo smarrimento nell'imo del segreto di sé.

Del 1945 è quel *Ragazzo nel lager*, monotipo a olio su carta intelata, l'unico documento ch'io conosca, di forza veramente tragica che, denunziando la nefandezza nazista, raggiunga, per qualità espressiva, senza alcuna rettorica, l'altezza sublime della poesia. Con estrema emozione pudica sono rintracciati i lineamenti del bambino martire da una mano sorvegliata, quasi trattenuta, dal timore di aggiungere altro male a quello inflittogli dai carnefici. Bisognerebbe anche parlare dei *Disegni di Buchenwald*, disegni tracciati con penna di feltro e inchiostro. Sono altrettanto tragici, ma forse la poesia non vi raggiunge quell'acuminatezza espressiva e desolante per sempre del *Ragazzo nel lager*.

Di questo periodo, è da segnalarsi almeno anche *Madre e bambino a Saint Lo*, olio su carta del 1944. È d'uno sgomento che colma la strada vuota per farla rintronare solo del rumore dei passi di quei due poverini.

Dal 1946 al 1948 Cagli si ferma a New York. È tutt'altro che un suo periodo trascurabile. È anche il periodo, nel 1946 e 1947, durante il quale collabora con Balanchine al Ballet-Society.

Il 1949 dà principio a una fase dell'arte di Cagli che è, nel senso dell'assoluta ricerca, la principale. Si tratta dei *Disegni di quarta dimensione* e dei *Motivi cellulari*. Il punto di suggerimento risiede forse nel letterismo di Hartung, o in un informale che specie per le *Impronte* del 1949-50, potrebbe farsi risalire in qualche modo a Fautrier. Si tratta probabilmente di esperimenti che non hanno bisogno ci si chieda da chi provengano, tanto hanno avuto subito una così speciale loro qualità d'eloquio e una folgorante loro particolarissima funzione. Ma chi voglia rendersi conto degli sviluppi del nostro infaticabile operaio e della ripartizione che farà in seguito dell'attività del colore nei dipinti futuri, compresi quelli recentissimi, dovrà avvicinare, per una fusione di sintesi, alle sopradette sue nuove ricerche che chiama *Disegni*, opere come *Il Bagatto* del 1947, tempera a olio su carta intelata,



Corrado Cagli: *Tripudio* (1967)

I Tarocchi come, ad esempio, *L'Imperatore* del 1948, tempera intelata, *La Ruota della Fortuna* del 1948, olio su tempera su carta intelata. Anche *La Ruota della Fortuna* del 1946, tempera encaustica su masonite, ha importanza, nel caso in esame, e rispetto agli altri dipinti ora citati, e ne diventa una sorta di capostipite.

Sono i *Disegni di quarta dimensione* un modo di approfondire con maggiore attenzione analitica la disposizione degli elementi sul piano pittorico che era stata, come poco fa si diceva, conquista dei *Tarocchi*, preannunziata dalla prima *Ruota della Fortuna*.

Qui s'entra in un discorso molto difficile, e Cagli vorrà permettermi di citarlo: « In modo elementare, quanto appare cubico in uno spazio tridimensionale apparirà in forma di ipercubo in uno spazio di quarta dimensione. Prendendo coscienza dei significati spaziali antitetici di questi due solidi, potremmo suggerirli come metri di due diversi ordini pittorici: il cubo come legge e misura di tutta la pittura di tre dimensioni e l'ipercubo come legge e misura della pittura di quattro dimensioni.

« Naturalmente come il pittore adopera due dimensioni per poterne rappresentare una terza, il Donchian ha dovuto ricorrere alle tre dimensioni per rappresentarne una quarta. L'intera serie dei solidi di quarta dimensione (fatta eccezione per la sfera e il cilindro) nella sua casa in Hartford, propongono all'occhio d'un pittore un'ottica nuova e un principio di compenetrazione degli spazi per la prima volta manifesto.

« Ma il pittore che si arricchisce di questi nuovi principi proiettivi e intende quindi portarli nel suo campo di attività come nuove leggi e nuove funzioni, si troverà poi di fronte al fatto di non poter *disegnare* in quarta dimensione se non adoperando il filo di ferro anziché il tratto e invadendo lo spazio tridimensionale anziché il foglio.

« Sulle due dimensioni della pagina il disegno di quarta dimensione assume la forza allusiva, non rappresentativa, e mi preoccupa il sospetto che non ci si possa avventurare nei campi poco esplorati delle dimensioni » senza dover rinunciare al telaio e alla tela. Appunto perché al nostro telaio bidimensionale dovremmo preferire un telaio diversamente concepito, come un piano continuo sì, ma in tre dimensioni.

«Io, nei limiti della mia ricerca, ho fatto esperimento tentando di adoperare l'anello di Moebius che, ottenuto da un rettangolo di proporzione 1 : 5 tra i lati o 1 : 6, offre una forma pura e una superficie continua, non meno suggestiva del cerchio, non meno impressionante della sfera».

Così nasce l'applicazione nell'arte del disegno e in pittura dei risultati d'una proiettiva di quarta dimensione che formeranno quell'intersecazione di canali e di circoscritti laghine, in un rincorrersi aggrovigliato di spazi dedalei come derivassero l'uno dall'altro, si compenetrassero l'uno nell'altro, si attorcigliassero l'uno attratto dall'altro e finissero coll'offrire una nitida figura grafica come sono, per esempio, *Il fringuello* del 1949, penna e inchiostro su bristol, *La gabbia* del 1949, penna e inchiostro su bristol.

I *Motivi cellulari* sono una semplificazione, diciamo meglio una frammentazione a un certo punto d'una gabbia centrale di quarta dimensione, per imprimere al segmento-segno ricorrendo al colore un arco di libera corsa. Pensate a una vetrata di cattedrale gotica che si volti, e si stravolti e si rivolti, impazzita. Ritengo che con questi esperimenti, Cagli abbia fatto compiere, anche per le migliori opere ch'egli eseguirà dopo e sino ad oggi, un passo avanti da gigante all'arte contemporanea.

Vorrei, prima di affrontare le opere eseguite in Sicilia e che rappresentano la fatica e il prodigio più recenti di Cagli, segnalare la *Rotta del Po* del 1951, monotipo a olio su carta, che è un ritorno felicissimo al figurativo. La disperazione delle teste, di bovi che stanno, emergenti dal subbuglio delle acque, per annegare, con quegli occhi loro imploranti invano, reca un dolore insopportabile a chi guarda.

Anadiomai del 1961, penna e inchiostro su bristol, è come un correre di fiamme a modo di masse di capelli che l'una nell'altra vadano a intrecciarsi, fino ad arrivare in cima, tra ciuffi di fiamme o capelli, all'ovale dove si fissano due macchioline tonde d'occhi. A questo punto, i ciuffi rappresentano una testa di gatto su un corpo di gatto? O si tratta di un barboncino. Cagli mi dice che si tratta d'una persona.

Adamo del 1962, penna e inchiostro su carta riso. Si tratta di segni concentrici che partono dal midollo dell'albero, e dell'albero indicano il numero degli anni. Alla fine, in cima, gli anni delineano come un viso di persona

umana che si moltiplica. È il peccato nel Paradiso terrestre? È il castigo dopo la cacciata dall'Eden, che consisterà nell'unica possibilità di vincere la morte nel trascorrere dei secoli, moltiplicando le generazioni?

Infine, quel disegno che si chiama *Il sonno* e che è del 1962, penna e inchiostro su carta riso. Il sonno nasce da un punto e finisce a un punto. Non ho a disposizione Arianna per insegnarmi a inoltrarmi in tanto serpeggiare filamentoso di canali e uscirne, e ci rinuncio, ma questo è proprio il sonno, senza via d'entrata, senza via d'uscita, se non nel sogno, che sempre si porrà come segreto indecifrabile.

Credo che siamo avviati a capire Cagli, il figurativo Cagli e l'astratto Cagli. Spero che riuscirò ad avviarmi e ad avviarvi insieme con me a capire l'ultimo Cagli, quello dove le due tendenze fondendosi e assommando l'intero travaglio espressivo di tutta una vita, presentano un impeto nuovo, una elementarizzazione per fomentare meglio di prima quell'esplosione lirica e tragica dalla quale assumono vita le forme. Il Fauno nella forza degli anni ha preso lo zufolo, lo porta alle labbra, è sul colle seduto, ascolta l'aria, con il soffio suo più suo la imita sullo zufolo, quell'aria insuperabilmente melodiosa, ora che, ardendola il sole, essa è già carne di luce del declinante meriggio. Il Fauno semita, italico, greco, canta in Sicilia, è finalmente approdato alla sua vera terra, il Fauno, già saggio, Cagli che ha già fatto tesoro di tutto, che non ignora nessun pericolo corso e vinto dall'arte in ogni secolo, in ogni dove, che sa già come affrontare e vincerlo, rivestito come egli è della corazza magica dei millenni umani, l'incognito pericolo di questi giorni nostri della stratosfera.

Ora, per farne agli altri dono come è usanza dei poeti, il Fauno conoscerà il dono di sintesi, ne entrerà in possesso, di quel dono supremo dell'espressione poetica che non sa svelarsi se non per frammenti.

L'*oggetto di quarta dimensione* che la soluzione d'un calcolo elettronico ha fatto intuire all'algebro affinché Cagli se ne potesse ispirare e lo potesse in suoi dipinti erigere di filo di ferro o che ne so di quale altra materia, dura e affinata; i bussolotti detti *motivi cellulari*, in cataste barcollanti sotto apparenze di torri e di castelli; la cabala; la ragione sorpresa nella demenza del ragionare; i tarocchi, montagne di carte alle quali il vento sibillino ha impresso

volò e dispersione dalla Ruota della Fortuna; gli episodi autobiografici; la realtà orribile di fatti feroci in una cronaca recente, esposti e denunziati mostrando con crudo realismo e somma pietà inermi vittime; pratica esoterica da grande iniziato; peccaminoso sillogizzare impeccabile; inferno e paradiso; tortura e felicità e mistero, e inesausta sete di conoscenza, e tutto; la matassa sgrovigliata del filo d'Arianna, e tutto; tutto è crollato, si è ammucchiato, si è imbrogliato e appiattito, e alla fine ha pure dovuto decidersi e rassegnarsi a incasellarsi, a carcerarsi; e tutto, nella luce finale del merigiare di Sicilia, si è carcerato e incasellato per risorgere libero a brani, al balenare di trionfali colori, da quei testamenti di rovina dei quali la memoria è custodia. Non è altro che testimonianza di rovine, la memoria, sebbene la poesia non disponga, nel farsi feconda di profezie, d'altro seme.

In Sicilia Cagli ha scoperto come poteva, aprendosi altre strade, riassumere in sintesi stupefacente, quarant'anni di ricerca espressiva faticosa e arditissima.

Le *Siciliane* sono un gruppo di opere dipinte dal 1961 al 1965, dove il colore si fa forsennato quantunque ricorra a un metro segreto di mitica saggezza.

Balena la luce, l'occhio prismatico del Fauno l'ha subito ripartita in scala cromatica e ci giuoca: rosso, giallo oltremare, bianco, i loro incroci.

Seduzione di luce spietata, o come agnellina, mite. Luce di Sicilia.

1) A ERASMO. Ora predomina un colore di sangue in viva carne pettinata a sangue. Porge un cuore, in pietra filosofale di questi tempi nucleari sfaccettata dalle sue multiple temerarie dimensioni. Circuiscono il dipinto e l'attorniano ragnatele. Se esse all'interno avanzano, si convertono in nidi, subito risale su una nassa, messa in fuga dai denti del pettine.

2) TOTEM E FALÒ. Una febbre contagiosa; una febbrilità di dentro, soffocata. Focolai sono al centro, due, a lato, uno. Ardore famelico che ardore nutre. Personaggi instancabili rincorrono il *totem*. È elce, indovini. Corna o vanghe? Avviene tra piani d'isolamento. Rigature o sponde?

3) CON AMORE. Prevalenti colori di fosforescenza luciferina. Balza su, tondo un tavolo. Lo reggono strisce longitudinali di risoluti colori. In mezzo al tavolo, un pomo si offre, e dai tempi dell'Eden altro non è che un cuore. La prepotenza della luce diviene tale che riduce tutto a nulla per non essere più altro se non la furia rossa della luce.

4) MEMORIE DI CASTELMOLA. Insegna araldica sarà? Sono lingue, forse lance, saranno fiamme, chele attanaglianti, oppure gli zoccoli sono del fauno che fa capolino dai volumi roteanti?

5) LARVE A MAZZARÒ. Sentimento di liberazione, quantunque di sé facciano troppa mostra le vestimenta araldiche: cimiero, celata, barbata, cordigli. Se non fosse quel giallo da girasole, somiglierebbe a *Con amore*.

6) BATU BATU. Tatuaggio. Dell'eroico Kikuyu, si narra, ucciso dagli Inglesi. Quando l'ago punge al cuore l'immagine, offuscamento che dà i brividi.

7) J.B.K. Un militare si celebra degli Stati Uniti, morto in guerra. Discorso cifrato. Da lettere e numeri risuonanze cromatiche continue in continuo alternarsi.

I *Labirinti* sono le opere di Cagli più recenti, dipinti dal 1966 ad oggi. Non ancora chiamate per nome. Il battesimo di Palermo imporrà a ciascuna il suo.

8) Una rosa? Un rosa? Predomina il fiore? Vegetazione subacquea di torrido mare? Di lato e negli interstizi, su, l'azzurro cobalto di farfalle voletta; sotto, un ramarro, evoca braccia, gambe, secco intrico di rami, da un gorgo rasenta il fiore assiepatto.

9) Altrove, occhi orbatì. Smorzature dagli occhi altrui li aliena. Occhi volti in dentro, contro i malocchi. Tradizione apotropaica dal tempo dei tempi, li affigge alle prue.

10) *Ex voto*; icona da anacoreti venerata in cima a ripida montagna; ora desertica, scocca quando le pare, dall'eterno. In alto e in basso dove si scrutano, opposti, due angoli, sosta la vertigine dello spazio. Gita, perdizione cromatica.

11) Giostre, altre attrazioni, altri divertimenti, molte avventure promesse, smarrimento d'un ragazzo. Con le stesse immagini, nel medesimo tempo, si suggeriscono geroglifici, e lettere, segni, simboli, comunicazioni di un alfabeto estraneo, perso. Scacchiera dell'ocra d'oro, del viola, di quei bianchi che mettono gli altri vani cromatici a registro.

12) Il Capocomico. Quanto inventa, è tutto qui. Insorge la testa del serpente dal basso, demone contemporaneamente di primavera, e Arlecchino, con dietro alla maschera, occhi fissi. Ricorre tutto in cadenza ionica, a chiocciolate, a cernecchi. Tutti i cobalti s'intrecciano, serpeggiano, inseguiti, affiancati, a gara dal giallo di Napoli, dal rosso di cadmio, dal verde smeraldo, da altri colori.

13) Gemello del *Labirinto* nel luna-park. Reminiscenza di carnevale peruviano, subito invece, di tripudio africano e, subito di nuovo mutando, di baldoria di medioevo senese.

14) Mascherone totemico spicca al centro? O il Minotauro spasimando d'amore? Sarà approdo d'Argonauti? Comanda il colore l'ics rosso, rosso rosso di cadmio. Dai loculi degli occhi fa trovare fuori, campo all'immagine per dilatarsi. La testa, sotto e sopra l'ics, impone, per salti cromatici, la presenza del salire felpato d'un succedersi d'angoli.

Perdono per quest'ultima parte del mio discorso. Mi sono ostinato in descrizioni minute, persino sono stato pedante. Era utile, ne avrei fatto a meno volentieri altrimenti. Ciascuno dei dipinti che a Cagli ha ispirato la Sicilia, è un alveare che in ogni suo favo contiene, e ne fornisce, un diverso miele. Le api scelgono i fiori da cui suggerire il nettare e non si curano di lontananze, non le temono, e per analogia, fiore non esiste della terra e delle ere che non si possa invocare, gustandone l'essenza, per lodare questo paese del fuoco, questo paese dell'aurora più rosa, dei tramonti più rossi. E come potremmo dimenticare che viviamo in un secolo durante il quale, in moltitudini mai prima adunate in tanto numero, l'essere umano è stato condotto al macello più, infinitamente più che in qualsiasi altro momento della storia? Secolo di tramonto e di aurora, secolo mattutino e serale, e secolo di sangue, di sangue a torrenti, di un mare di sangue.

Il giallo dello zolfo e il rosso del sangue, il rosso dell'aurora e quello del tramonto, il giallo risplendente e il rosso incendiario non escludono che esista anche il rosso d'amore. E non è gialla la parte più ardente e più arsa della fiamma? Cagli, andando dal *totem* al falò, ha compiuto per conseguire la carta del privilegio d'amore verso la Sicilia, un pellegrinaggio favoloso nel sacro e nel profano. Vetusta è la Sicilia. Un arcaico, un paese antichissimo, una terra che l'arte della parola insegna dai primordi del balbettare umano, e ha proseguito, e non s'è mai arresa, coraggiosa e ambiziosa sino al punto di giungere a promuovere la propria parlata a lingua, quella lingua nostra che diverrà il più insigne idioma di poesia.

Quelle apparizioni inserite nei favi, etichette tracciate con tatto tanto delicato, come da zampe villose di api, illustrano dunque l'età infinita della Sicilia. Siano loro rese grazie.

Mi correrebbe ora l'obbligo di parlare di tecnica, meglio che nei brevi miei cenni, qui e là, del mio discorso. Cagli non cessa d'inventarne, di tecniche, ne ha inventato mille varietà. Ogni problema espressivo esige, se uno è davvero un audace, una tecnica che lo risolva in tutta la sua verità sacra e profana. Ma la tecnica è problema individuale dell'artista, dei risultati espressivi ottenuti in seguito al rinnovamento tecnico, solo i risultati sono problemi universali del pubblico. Non può avere altro problema il pubblico, se non quello di farsi possessore di possibilità d'ammirare, in un'opera, la poesia. Per questo, gli è necessario, prima di tutto, di trascurare, e di dimenticare se in qualche modo lo sapesse, le soluzioni tecniche mediante le quali l'artista è arrivato a queste o a quelle parole di poesia.

Caro Cagli, ho elaborato con te questo scritto nel tuo studio, in via Fonte del Fauno. Eri predestinato ad essere un leggendario Fauno. Da quelle parti, da quanti mai anni abiti? Sono sempre, da tanti anni, venuto a trovarti da quelle parti, le più suggestive di Roma. Vi ho abitato tanti anni anch'io.

Caro Cagli, sono contento di questo incontro che ha offerto alla nostra lunga amicizia una solenne occasione di solenne dichiarazione. Sono contento che avvenga in Palermo, nel fuoco, nella luce strepitosa, in mezzo alla vivente verità senza sosta irrompente dal glorioso segreto di Sicilia.

Prefazione al catalogo per l'esposizione dell'opera del pittore avvenuta dal 25 marzo al 25 aprile 1967 presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo su iniziativa della Regione Siciliana

NOVE POESIE

di

Piero Bigongiari

I

LARI IN CAMMINO

*Lenti fulmini pescano radici
nel loro spettrale pallore, orbite
disattente si attenuano a un limite
ch'è quello stesso della perfezione.*

*I lari sobbalzano ancora sui carretti di guerra,
cola il sangue tra le fessure, riga via Ricasoli
filo d'un labirinto che ho seguito a capo chino
tra le pallottole di fuoco schiacciate tutt'intorno.*

*Girano i lari ancora in un viaggio senza ritorno,
forse è un ritorno l'andare senza posarsi,
son veloci radici e non annunciano nulla
i fulmini che volano senz'ali nella tenebra.*

*Vedi la linea della vita prosegue, costeggia il monte di Venere,
passò su ponti caduti, dormì in case distrutte
un'ora un giorno un secolo nelle gole dei leoni
che ritrovarono il cuore di tenebra in un grido, nel tuo, bambino.*

*Eppure le fronde si soffermano in questo vento estivo
mollemente come se la memoria avesse una tige
una tige, un tigre, tetri amici, ancora nel carro bestiame
rugge del sonno che s'è affacciato ai vetri.*

TANGO

*Che vento per via della Madonna,
i paralumi rossi entro vi tremano
e i violini ma la tromba e la cupola
alzano gli occhi, gli occhi di un bambino
pieni d'un fuoco azzurro. Ah, il violino*

*il violino non ha spezzato la sua corda,
quella con cui una madre coglie dal pozzo l'acqua azzurra
tra innocenza e delirio, della vita, i tre gradini
e il vento e il folle che passa e ripassa
e gli occhi sul soffitto del tango argentino.*

*Tango tango... forse tu sai ch'io piango
compitava il violino per la lacrima
di piombo fuso nel bicchiere, iridi
dolci dormivano sui tre gradini, su tutti i gradini
della terra che il tango raggiungeva*

*col suo passo a ritroso smisurato, quasi in ginocchio, una caduta
o una preghiera, e il fiore che il folle odorava, una mimosa
che teneva strette le dita del bambino nella sua camera
col suo molle disgusto, il passo indietro, indietro
all'infinito per prendere slancio, giallo come una polvere folle.*

*Lo sguardo un'acqua chiara, una pupilla
argentea filamentosa, il fuoco nella cassetta
delle lettere, petrolio e paglia accesa, del vicino sovversivo,
ma allora il mondo non ha che notizie di fuoco?
e gli occhi a che servono, gli argentei filamenti, i paralumi*

*che non erano un giuoco, il vento, i violini, i dispacci spiombati... Paglia accesa
perché altra notizia non giunga, la libertà muoia in fondo al pozzo?*

IL FANCIULLO GABBIANO

*Nel cestino del nastro telegrafico
Morse è aggrovigliato anche il rimorso,
un serpe vertebrato all'infinito:
illeggibile arriva la risata,
la risata gabbiano, a bocca aperta,
ecco il merci lombrico, ecco il vento
da Pisa fitto sui
tasti che il padre, solo lui, decifra.
Che arrivo gli stantuffi, anche l'addio...*

*Le Orse sono discrete
sull'orlo del bicchiere,
le scintillanti crete
versano l'acqua del diluvio: ho sete.
È da sempre che ti porgo quest'atto
unico dell'amore, tu già un'isola,
già l'arca si solleva ov'era polvere,
ferma la morte scricchiola di vita.*

*C'è una stazione nel deserto, quasi
in riva al mare, sulle dune, dove
il telegrafo torna a ticchettare:
punto linea punto punto linea...
Il bambino attraversa saltellando
i binari, immenso il ticchettio,
piene le nari di salsedine è
la notizia che sta varcando i mari.*

*Da darsene oleose tra le navi
che la ruggine rode e uccelli morti
sulla rena il gabbiano appena può
cerca il mare e da lungi guarda a terra
dove ha il suo passo di fanciullo, amare
le vespe e la polvere battuta
dalla corsa che per un po' non vola.*

II

NAFT

*Il volo che rade il muro gli parla
sottovoce d'altezza senza fine
ma il confine che divide babelico è un rigagnolo.
Già si guarda le mani soddisfatto
imbrattate di calce chi ha murato
l'ultimo sasso ai piedi d'un'altezza.*

*Crede di riposare, chi ha murato,
sul suo sasso. Il suo sasso. I colombi sono morti
nel grigio nevicato della sera.
Che cosa cade, o s'alza, nella brezza
luminosa che sciabola da oltre il fiume
la buia Casbah che era una città.*

*Neanche bolle la tenace pece
dove muoiono i passi di chi muove,
o muore, lungo mura che la nafta
ha rubato al frullare invernale della passera
se, caduta l'altezza sulla terra,
fruga ed impasta i semi che non prendono.*

AVANT MOI LE DÉLUGE

*Il sangue è secco in fondo al concavo ricordo
il mondo è sul suo fuoco
mordo appena un istante mordo appena
e il diluvio è roco che ha parlato
sanguinario e istantaneo
ma non per gioco nascono le rive
i fiori sulle rive
un rosso memorabile sui fiori
fuori le lacrime — non sangue — dal tuo volto
Un Dio sopra la spalla ha chiuso gli occhi
e il calice s'oscura, forse è l'ora
se si riempie di bere con calma
e su quel rosso ronzano le vespe*

NAFTALM

*I morti vivi salgono le scale
che la nafta ha lasciato, un vento freddo
un saliscendi messaggero senza
mani né occhi, i muri scritti
da un'ala sporca, tu che ti balocchi
sul corrimano verso dove il fiume
che toglie la memoria scorre ancora
in alto in alto, più del tetto non raggiunto.*

*Ah quest'acqua è scesa per le scale
melmose dentro terra dove il gelo
ha stretto il male che odi grida, scricchiola
più giù sempre più giù.*

*Non è riuscita
a salvarti la morte. Nei bicchieri
appannati di nebbia una chitarra
rossazzurra si trattiene ancora
con l'ultimo suo alito. Accoccolati
pigri non s'alzano al messaggio senza mani
che il vento porge col suo plettro umido.*

*Non toccare altre corde, già la rosa
d'un suono brucia roca in alto come
una piaga mentre giù l'asfalto
si salda al lutto. Nera la tua pagina
mia vita. Che vi tracci con le dita
spettrali degli altri? Mentre guardi e già alzi gli occhi...*

III

LUCA SUONA IL FLAUTO

*Il flautato discorso l'ascoltano quattro mura
ma spezza le pareti del sepolcro:
l'odono tenebre, vertebre, la
morchia e il minio, ecco l'animale
preistorico incantarsi alla sua storia
che nasce da una nota ripetuta
da labbra che ripensano in un soffio
— non è parola né dolore né
altro di figurabile — un pensiero
non pensato — né una domanda —, un fremito.*

*Tu prepara la cella, metti l'acqua
nell'orcio, tenta il tavolo, attacca
con le cimici la pin-up, il noto*

*dribbling molle e immoto del tuo Corso,
il labaro viola sulle onde
calciate del quadro di Caponi,
il lento morso
sonnambolico del serpe preistorico
non t'inganni: nell'aria cola morte,
una morte felice dappertutto,
lo dice il suono che s'annida nella
coclea, è già fuggita, fuori grida.*

SORRISO

*Il colmo delle mura dalle rampe
leggere che raccoglie l'avventura
della mia vita s'agita improvviso
al soffio delle glicini: cadere
del tuo sguardo non puoi: pietre confitte
in un disegno antico le mie mani
che ti tengono e riportano agli occhi
le tenere vestigia e ormai i balocchi
degli anni sanguinosi e sanguinari.*

*Son lacrime di sangue, lo so, quelle che stillano
dal colmo più pudico e più leggero.
L'olmo coglie nel vento ora un pensiero
che se ne andava, segnano i binari
l'impossibile perché ricongiunto
passi diviso tra me e te, sorriso,
mio sorriso, mie nari, tu già un viso
e l'ultimo, già in pezzi, dei balocchi,
il biglietto diviso per metà.*

LA DONNA PIÙ PERFETTA
O L'INCERTEZZA DELL'IMMAGINE

*Ti spezzano le strade,
l'immagine non ti contiene,
la favola cantata all'infinito
mentre il tapis roulant già ti discende
dove partono i treni, dove tremi
di scegliere ancora una partenza
che sa d'arrivo, in questo fioco abbrivo
d'immagini che districano il gioco
ma tu più in là lo complichì, lo annodi
col fumo che si attorce d'una si-
garetta che in fumo se ne va
mentre il treno già batte sugli scambi
dove una direzione è libertà.*

SUGLI SCRITTI VOCIANI DI G. DE ROBERTIS

di

Adriano Seroni

La storia della « Voce » s'è appena cominciata a delibare: siamo ancora alle rassegne bibliografiche, tutt'al più alle illuminazioni critico-bibliografiche; e il passo più lungo s'è fatto, se mai, nella memorialistica, dove la stessa necessità polemica che ancora ispira e muove i protagonisti maggiori dà occasioni le più diverse di approfondimenti, di scavi, talora di precisazioni (che non son poi sempre tali), di sconfessioni, di ammissioni. Un materiale vivo, che in mano allo storico crea problemi che non sono soltanto di filologia, ma ripropone piuttosto il vecchio problema interpretativo: dove sia la verità, se in quel tale scritto degli anni di gioventù o nella versione che, a distanza di mezzo secolo, il protagonista oggi ne offre. Quando poi, diremo, la revisione di « memoria » non offra testi in se stessi nuovi e di primo piano — come *e. g.* le *Contromemorie* di Piero Jahier — la questione rischia addirittura di risolversi in una disputa quasi amministrativa, e sui luoghi e sui tempi e sulle persone. La storia della « Voce » è perciò difficile da scriversi, com'è difficile indagare nelle almeno tre fondamentali stratificazioni: la rivista — nelle sue diverse « serie » — negli anni in cui operò; la memoria di essa, insieme mitica e critica, nella storia dei protagonisti; le reazioni critiche (una memoria, per così dire, storicamente soggettiva) nelle nuove e diverse generazioni culturali. I materiali per scrivere la storia cominciano ad essere abbastanza folti, per ognuna delle stratificazioni citate, che diventano

poi componenti d'una storicizzazione possibile del fenomeno vociano. La difficoltà maggiore, per affrontare il compito, che non manca d'affascinare studiosi giovani, consiste tuttavia nella ritardata e carente elaborazione della storia politica, civile, culturale, degli anni vociani. E dobbiamo aggiungere che non facile è la stessa catalogazione dei « vociani », vuoi i fondatori, i direttori, i redattori; per non dire della gamma vastissima dei collaboratori, fissi od occasionali. Per alcuni, la « Voce » fu un luogo d'incontro, di manifestazione, di formazione, per altri fu, meglio, un problema di coscienza. Hai così, nella raccolta dei materiali, risultati omogenei e veri e propri diari.

Un « diario » definirei, sul bel principio, la raccolta degli scritti vociani di Giuseppe De Robertis: ⁽¹⁾ e ciò non tanto per la particolare natura della serie che egli diresse (la Voce « letteraria »), quanto perché, nel settore della cultura letteraria, egli utilizzò le pagine della rivista per la sperimentazione *in vivo* della propria formazione, così come Prezzolini aveva fatto per la Voce « politica ». L'intervento costante e continuo, di polemica o d'indagine, non fu un puro e semplice metodo di direzione della rivista, sibbene, il più delle volte, un modo per parlar con se stesso, per cercar di chiarirsi, di definirsi.

Questa condizione o modo spiegano più che a sufficienza la diffidenza, e vorrei dire l'insofferenza che De Robertis dimostrò per più anni verso i suoi scritti vociani e verso chi di essi gli parlava o li citava in saggi, articoli, conferenze (ricordo più di un suo scatto, al proposito). Giunto ad una maturità che escludeva *in primis* dall'esercizio critico qualsiasi inframmettenza autobiografica, quel giovanile esercizio degli anni '14-'15 gli sembrava un'avventura lontanissima, e da non ripetersi da parte di chi novamente s'accostava agli studi critici. Del resto, nella lettera del 26 ottobre '59, con la quale finalmente autorizzava Enrico Falqui a raccogliere gli scritti vociani, manifestava chiaramente una tendenza a puntare sugli scritti più propriamente critici — al di là dei limiti della « Voce » bianca, suggerendo l'inserimento degli scritti della « Voce » gialla, del giornale e dell'« Almanacco » — e all'esclusione di « certi sfoghi lirici », che « hanno fatto il loro tempo, e puzzano di

(1) G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967. Il volume comprende anche le pagine — *Striglia e Zuccheriera* — apparse in « Lacerba ».

retorica ». ⁽¹⁾ Le vecchie pagine di diario, d'autobiografia, gli davano ancora noia. Se non si fosse così seriamente ammalato, se poi non fosse scomparso, c'è da pensare che avrebbe preteso dal Falqui l'esclusione delle pagine in cui i modi diaristici affiorano con maggiore evidenza. Ma c'è da pensare che per « sfoghi lirici » intendesse soprattutto le pagine « morali » e di costume, dove la diretta partecipazione ai fatti spingeva De Robertis ad adottare addirittura i moduli stilistici tipici dei vociani (caratteristici *La realtà e la sua ombra* e *D'Annunzio ha parlato*); ché il « diarismo » appare tendenza costante in tutto il ventaglio dei soggetti trattati e fin negli scritti e studi più costruiti, ove si faccia eccezione per le pagine digiacomiane.

Ma perché il « diarismo »?

Troppo facile assumere questa costante come un fatto di tendenza letteraria, l'equivalente etico-critico, per così dire, del « frammentismo » vociano, escludendo la presenza di un contesto storico. Il giovane De Robertis era venuto da Matera a Firenze con un bagaglio preferenziale: i saggi desanctisiani minuziosamente letti e annotati (più volte soleva ricordare questo fatto, per significare soprattutto che aveva letto De Sanctis e poi Croce, e non De Sanctis attraverso Croce, com'era per esempio avvenuto alla nostra generazione: in questo caso il dato autobiografico diventava questione di metodo, si storicizzava nell'atto stesso della formulazione); ma si era accorto, nell'incontro con la realtà, che la « coesione », il « mondo vasto, architettonico » non erano più la realtà, sibbene « un bel sogno ». Il lettore di De Sanctis, s'era, in altre parole, incontrato, in diverse condizioni, con quello che fu il dramma etico-storico dell'ultimo De Sanctis, l'ideale svuotato di contenuti reali, la stessa tendenza « patriottica - civile - umanitaria » divenuta forma vuota, preda di facili retoriche. La « coesione », il « mondo vasto, architettonico » « suppongono epoche eroiche, coscienze profonde, sviluppo di civiltà in pieno fiore ». ⁽²⁾ Questo scontro sogno-realtà non si poteva risolvere ignorandolo, ricorrendo al filone « etico - filosofico - religioso » per sostituire il « patriottico - civile - umanitario »: pericoli, ormai, l'uno e l'altro;

⁽¹⁾ *Op. cit.*, pagg. X-XI.

⁽²⁾ *Op. cit.*, pag. 162.

né i « mondi vivi e reali » potevano essere sostituiti da « alcune espressioni intellettuali ». ⁽¹⁾ Di qui la necessità di non lasciarsi integrare nelle retoriche, di fare i conti con se stesso. *L'esame di coscienza*.

Ci sembrano, dunque, accertabili, a questo momento, due fatti:

1) il ruolo giuocato sul giovane De Robertis dalla lezione desanctisiana come rottura, o meglio riconoscimento di un'avvenuta rottura, del mondo classico e dei suoi moduli e schemi; assieme all'accertata caduta del mito risorgimentale (« patriottico - civile - umanitario »). In altri termini, l'istanza desanctisiana della ripresa, in serietà, di valori ideali-reali, si presentava agli intellettuali italiani in quegli anni quasi come un appello senza possibilità di riuscita. Il terreno che si presentava era quello della negazione, o almeno « un principio di vita... troppo semplice e elementare, e troppo scavato da dubbi perché ci si possa costruir sopra durevolmente, e con forme definitive ». ⁽²⁾ La rottura « romantica » poteva, a mo' di costruzione, produrre « espressioni intellettualistiche », ma queste si sarebbero divorate i « mondi vivi e reali ». Così, De Sanctis appariva già perduto nel tempo, già « classico », di un'epoca in cui un centro morale, prima di dissolversi, aveva funzionato appieno. Così, nell'ampia recensione, del febbraio 1914, al libro di Luigi Tonelli (*La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni*), De Robertis tracciava, in modi ancor oggi validissimi, i caratteri positivi dell'indagine desanctisiana: « Gli premeva sopra ogni altra cosa di disegnare la storia d'Italia e scrivere il suo dramma, ed essendosi per caso trovato a contatto con personalità enormi e riconosciute dalla tradizione e dalla coscienza di un popolo, si rese immune da esagerazioni e fraintendimenti. Aveva bisogno, prima di tutto, di pacificare il suo cuore di cittadino, e accertarsi che il poeta che aveva davanti era un grande: e a ciò contribuivano smisuratamente un contenuto di per sé vasto, il riconoscimento da parte di tutta una gente, l'esser vissuto in un tempo in cui le antiche glorie tornavano a incuorare gl'italiani e a segnar loro le vie dell'avvenire. Postosi così in guardia contro ogni possibile errore, egli incominciava il suo lavoro di ricreazione: il contatto di coscienze tanto grandi gli metteva in moto la fantasia e l'anima, e,

⁽¹⁾ *Op. cit.*, pag. 163.

⁽²⁾ *Op. cit.*, pag. 162.

guidato da una potenza d'intuizione smisurata e da un gusto infallibile, ricostruiva i mondi poetici che innanzi tutto erano mondi morali. E siccome possedeva innato il senso del definitivo, rifuggiva dalle ispirazioni e aspirazioni vaghe, musicali, o dalle costruzioni altamente religiose ». ⁽¹⁾ Questo ritratto, che sarà poi tradotto, un anno dopo, nell'ottavo frammento di quella *Primavera agra*, prima più volte citato, era il ritratto di un « classico » e di un tempo perduto insieme.

2) L'assunzione, da parte del critico, dell'*animus* proprio dello scrittore, dell'artista (o poeta). La critica dunque non come una costruzione intellettualistica, operante quasi al di fuori del terreno su cui sorge l'arte, ma anch'essa, come la letteratura, come la poesia, a fare i conti con la realtà.

Queste due ragioni di fondo dell'esame di coscienza la « grande guerra » le approfondisce e le consolida: in primo luogo il timore che l'epoca « eroica » e la « coscienza » su cui puntò per il proprio lavoro il De Sanctis abbiano ad esser sostituite da quella che « non è la guerra nostra ». ⁽²⁾

È infatti « facile che nascano tante mode antipatiche: patriottismo rettorico, falsa religiosità, musoneria ossequiosa e anti eroica, infatuazione per la forza bruta: tutte distrazioni da quell'intimità raccolta e modesta che pareva dovesse utilizzare le nostre qualità migliori, restituire un senso morale della vita nuova e virile, sotto specie di schietta e non taciuta povertà ». ⁽³⁾

È abbastanza evidente, anche nell'« esame di coscienza » del giovane De Robertis, il segno d'una crisi. Organicità, grandezza, drammaticità — le costanti del modo d'essere desanctisiano — non sono ritrovabili « in tempi di tanto penosa incertezza ». « La critica lavora sulla poesia; e se sulla poesia ultima venuta, non può non patire essa stessa di quello sbattimento e dispersione, che all'arte a noi più vicina e consanguinea son propri, e quasi immancabili. Impongono unità, coesione: mondo ideale concreto e solido: a gente che vive come tutti gli altri; di approssimazioni, di vita provvisoria, di dubbi non risolti ». ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ *Op. cit.*, pagg. 41-42.

⁽²⁾ *Op. cit.*, pag. 179.

⁽³⁾ *Op. cit.*, pag. 181.

⁽⁴⁾ *Saper leggere*, del 30 marzo 1915, *op. cit.*, pag. 143.

Si potrebbe, dunque, riassumere: riconoscimento della « crisi », sulla scia, diciamo, dell'ultimo De Sanctis; rifiuto di assumere una posizione di rigetto della letteratura contemporanea come non corrispondente ai canoni dell'organicità, dell'idealità, della vastità drammatica, e quindi o una posizione predicatoria, moralistica, oppure una assunzione di sistema d'estetica per un'arte futura, e normativo per il rifiuto dell'arte contemporanea. Ben pochi sono stati coloro che, per anni, anzi per decenni, si sono ricordati che l'ipotesi critica del « saper leggere » nasce in un determinato momento della storia della nostra cultura (o della cultura moderna, più in generale). Nasce cioè non come un'invenzione astratta, o addirittura come una variante inconsa-pevole dell'estetica crociana; ma come presa di coscienza della particolare condizione critica delle lettere e delle arti. « Si vive di attimi brevi, di illuminazioni momentanee, che ci fan vedere un passo avanti, e poi: buio pesto daccapo... Rimettiamo pietra su pietra le fondamenta alla grande poesia che verrà, e abbiamo costruito ancora assai poco. Finora siamo stati dei lavoratori... ». ⁽¹⁾ E più avanti: « Siamo dei faticanti ».

Ora, da questa posizione, che par tutta — agli inizi — negativa, il dato positivo scatta dalla volontà di non trarsi fuori dalla difficile condizione del contemporaneo. Lo stesso studio dei classici (e cita non solo Dante, ma Leopardi!) può sembrare — e non deve, non può essere — un'evasione, dal difficile nel facile. Ed ecco: «... l'attaccamento alla poesia moderna; a questa letteratura d'oggi; al destino che non so se voglia inalzare o condannare gli uomini con cui vivo: e con essi me... Vivo della stessa instabilità e inquietudine che si manifesta in tutta l'opera dell'ultima stagione. Sono della stessa razza ». E, conseguenza e riassunto: « La critica viene insieme con la poesia. Partecipa della natura della poesia. È costruttiva, a un'opera di grandi costruzioni poetiche, e mondi ideali vasti: De Sanctis. Collaterale, glossa a piè di pagina, commento interpretativo, e ricerca, in età di transizioni, di rovesciamento, riesame completo del vecchio, per gettar la base del nuovo: Carducci, Sainte-Beuve ». ⁽²⁾

⁽¹⁾ *Op. cit.*, pagg. 143-144.

⁽²⁾ Si vedano i paragrafi 5 e 6 dello scritto citato, in *op. cit.*, pagg. 150-151.

Una ricerca, alla Trevelyan, di storia della civiltà mostrerebbe quanta storia viva c'è sotto queste affermazioni e come la definizione di età di transizione sia esatta per il periodo e corrisponda pienamente alla situazione storica degli anni di Giolitti. E come la stessa guerra cada, in quella situazione, a render più esatte e definizione e diagnosi. La richiesta, nella critica, della ricerca dell'essenziale, del documento, del « segnare la pagina, la riga, la parola », vuol essere, in tanta provvisorietà e di fronte a tante mistificazioni, una ricerca, onesta, di punti fermi. Questa posizione del giovane De Robertis, in quegli anni, si chiama, più propriamente (o più desanctisianamente?) del « saper leggere », rivendicazione (« ripredicazione ») del « limite dell'ideale ». ⁽¹⁾

La componente culturale che più spicca in questo quadro è il richiamo a Carducci. (Assai più significante, storicamente, che il richiamo a Sainte-Beuve). Il richiamo, per le tesi derobertisiane, va rivolto fondamentalmente alla prefazione alla stampa definitiva, del 1881, di *Levia Gravia*, che resta uno dei documenti più interessanti della rivolta contro la retorica patriotarda e civile, e che segna, storicamente, l'inizio della « crisi » decadentistica in Italia: il « limite dell'ideale » è apertamente investito d'una vivacissima descrizione della « retorica » che l'Unità condusse nelle cose dell'arte e delle lettere. Che il Carducci in seguito si sdoppiasse, ricostruendo in retorica come poeta civile e nazionale e manifestando d'opposto la propria disponibilità ad essere un lettore attento e discreto, è discorso che ci porterebbe troppo lontano (e che, alla fine, potrebbe anche concludersi con la constatazione che, dopo aver come artista ricostruito in retorica, scoppierà « decadente » nelle poesie degli ultimi anni, in quella visione atroce e disfatta della « natura », che gli butta giù tutto lo sforzo della ricreazione, fuori tempo, d'un ideale organico, drammaticamente vasto).

Anche De Robertis inizierà, negli anni maturi, una ricostruzione di una critica organica: restando lettore, ma rivedendo le « tabelle » del tempo della *Voce*: riacquistando Leopardi, Petrarca e, negli anni più vicini a noi, costruendo quel capolavoro di critica « costruita » (mi si passi il bisticcio)

⁽¹⁾ Si veda lo scritto *Primavera agra*, in *op. cit.*, a pag. 164.

che sono gli studi manzoniani. E progressivamente farà giustizia degli errori di giudizio compiuti su scrittori del movimento vociano, soprattutto dell'errore di sopravvalutazione di un Giovanni Papini. ⁽¹⁾

Ma in queste pagine non c'interessa tanto vedere i successivi sviluppi della critica derobertisiana, quanto invece fissare alcuni punti precisi, nel contesto storico degli anni '14-'15, ad illustrazione di un momento significativo della storia della nostra cultura letteraria, ed anche a tentar di avviare la correzione di luoghi comuni, ripetuti fino alla noia, da amici e avversari, sul metodo critico derobertisiano.

Un punto, ancora, in questo quadro, da discutere — ed è il punto più difficile — è quello del rapporto fra il giovane De Robertis e Benedetto Croce.

È generalmente noto che, nelle storie letterarie generali correnti, la critica derobertisiana vien definita empirica e addotta fra gli esemplari d'una concezione positivistica del metodo, chiamandosi a conferma il succitato rapporto con la critica carducciana. Di conseguenza la formazione culturale di De Robertis risulterebbe completamente estranea ad ogni influsso crociano. Ma in storie e studi più recenti la critica derobertisiana viene addotta alla sfera dell'idealismo e del crocianesimo.

Tutt'e due i giudizi hanno del vero e del falso: e chiarire ciò che sia vero o falso in essi significa rendersi conto, criticamente e storicamente, dei varii e diversi momenti dell'influsso e dell'azione del Croce. E distinguere, intanto, senza per ciò pretendere tuttavia di rompere la sostanziale unità dell'opera crociana, il Croce dell'*Estetica* (la prima) dal Croce critico militante, e ancora il Croce della prima *Estetica* dal più formato e sviluppato testo generale (per così dire) dello storicismo crociano.

Al riguardo della prima *Estetica*, la posizione di De Robertis sembra assai chiara: « L'estetica crociana e l'arte popolaresca son valse come reazione e difesa contro la rettorica, l'insincerità, e i falsi concetti della poesia in genere.

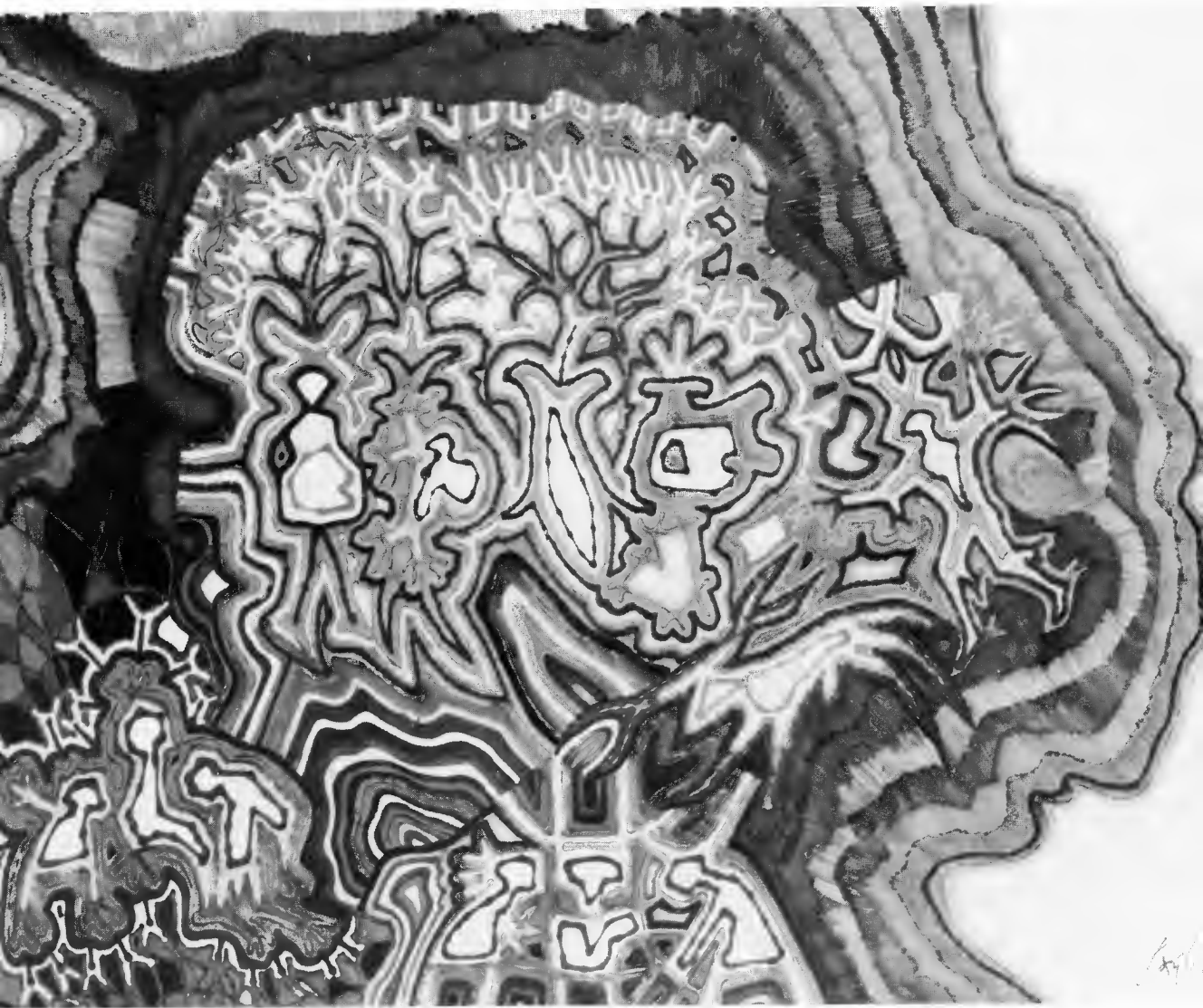
⁽¹⁾ La « ricostruzione », che s'è visto — almeno come aspirazione — preannunciata negli anni vociani, s'inizia in effetti con gli studi leopardiani, che culminano nel celebre saggio del '37 premesso ai tre volumi della scelta rizzoliana. Si veda, citazione emblematica, al vol. I, pag. 105, dopo l'analisi di « Giardino presso alla casa del guardiano ecc. », la notazione: « Anni fa correvano in Francia a cercarvi l'alibi per le loro destrierie, in fatto di scrittura e colore, e pare si siano ricordati qualche volta del Leopardi; quanto a profitare del suo insegnamento, è un altro discorso ».

Soprattutto son servite a un movimento di restaurazione, dove importava avanti scegliere, distinguere, contrappesare: rifarsi una coscienza sulla tradizione, col suo miglior succo. Commento riflesso e collaterale dell'età carducciana; aiuto a capire con mente sgombra da pregiudizi quelle poche conquiste avveratesi in un cinquantennio; dopo una valutazione e svalutazione così attenta. Abbiamo finalmente messo il piede a terra. Sentiamo di camminare svelti, e su una via aperta. Domani tireremo le somme ». Più avanti, nello stesso scritto, ⁽¹⁾ del Croce filosofo e della sua estetica e dei suoi limiti si dice che « quel che c'è di conquistato, basta a riconoscergli un posto nella storia ».

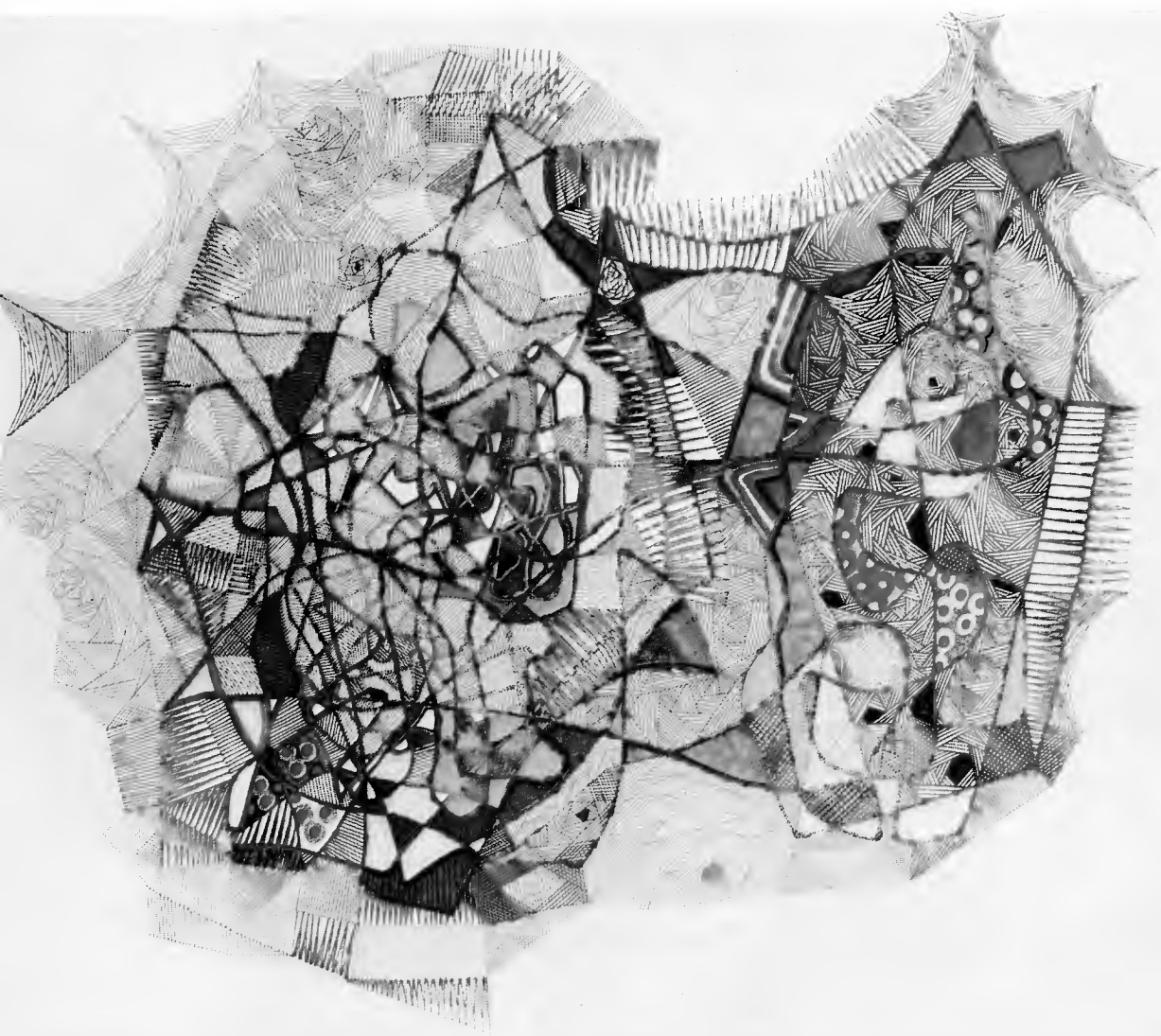
Ecco una prima fondamentale distinzione; assai diffusa del resto nei « nuovi »: il filosofo dell'*Estetica* prèdica l'autonomia del fatto artistico, coinvolge nel discorso estetico il fatto linguistico. La iniziale definizione crociana della poesia può giovare alla distruzione dei miti, morali o religiosi; il « limite » è, se mai, da riscontrarsi nel nuovo mito — quello della « spontaneità » — che il Croce fin dalla prima sua *Estetica* veniva proponendo. Da un lato, dunque, il Croce filosofo dell'arte, dall'altro il nemico acerrimo di tutta la nuova letteratura, con un giudizio che sembra essere assieme critico e morale: « ... la sua natura di letterato impermalito, e di studioso troppo isolato ed estraneo al mondo, che lo fa ottuso a certe correnti, e, in buona o in mala fede, lo fa apparire addirittura ingeneroso e cattivo ». Ad ogni modo, di fronte al filosofo, ecco il critico dal « gusto esiguo », dalla « mancanza assoluta di sensibilità, intelligenza artistica e garbo ». ⁽²⁾ All'apparire dei due primi volumi de *La letteratura della nuova Italia*, la distinzione si vien precisando, la « condanna morale », è lasciata da parte, si dice semplicemente che quei saggi crociani « si direbbero scritti, trenta o quarant'anni fa, da un De Sanctis più preciso e armato, ma senza paragone assai meno geniale e commosso ». E ancora: « È la regola del buon senso, o, meglio, del senso comune, che tira le somme tra esigenze violente e opposte,

⁽¹⁾ Cfr. *Brigantaggio in letteratura*, del 15 giugno 1915, in *op. cit.*, pag. 199.

⁽²⁾ *Op. cit.*, pagg. 199-200.



1 - Corrado Cagli: *Totem e falò* (1964)



2 - Corrado Cagli: *A Erasmo* (1964)

o nemmeno ne tien conto, e conclude quasi sempre consigliando la via di mezzo, che è espediente assai comodo e sicuro... ».⁽¹⁾

Può, questa, esser definita fino a un certo punto una polemica anti-crociana all'interno del sistema, per così dire; e se ne potrebbe dedurre che la *vis polemica* derobertisiana trova il suo vero tono nella protesta morale, nel distacco del Croce dai giovani, nel suo rifiutarsi di capirli, financo di leggerli. Ma lo « storicismo » di Croce trova senza dubbio alcuno De Robertis fuori dell'ambito crociano: incapace di seguirlo nei tentativi di riassoggettare l'arte ai diversi, o distinti, dall'arte. I due linguaggi suonano in questo caso storicamente diversi: antitetici anzi — e tali resteranno anche per il De Robertis maturo.

La questione, dunque, se il giovane De Robertis fosse o non fosse « crociano », o fino a che punto lo fosse (o non lo fosse) è del tutto fittizia. Reale è invece la polemica anticrociana condotta dalla *Voce letteraria*; una polemica « che dà ancora » — diremo con Giansiro Ferrata — « a chi voglia leggere con libertà, l'emozione di un rischio indispensabile. Là bisognava dirlo, che quello storico e filosofo e scrittore geniale non era entrato nel problema effettivo dell'arte. Questa polemica, al contrario di quella tentata da Papini, aveva gli stessi diritti della poesia di Campana, di Ungaretti e degli altri accennati. Rispondeva a una coscienza anche storica del lavoro in cui l'arte definisce da sé le basi positive della critica ».⁽²⁾

Il distacco da Croce (che non vuol dire, ripetiamo a scanso d'equivoci, estraneità ad un'azione generale svolta dal Croce e dalla sua prima *Estetica* sugli scrittori nuovi della *Voce letteraria*) è, infine, uno dei segni distintivi dell'ultimo vocianesimo. Ed è insieme forza e debolezza per tutta la cultura italiana letteraria di quegli anni considerata nel contesto storico generale. Mi spiego: — forza, poichè consente una libera sperimentazione della critica sulle poetiche (che resta — a parer mio — il punto d'approdo più interessante di tutto un travaglio di ricerche, che contraddistingue la critica italiana

⁽¹⁾ *Op. cit.*, pag. 311.

⁽²⁾ Cfr. il saggio introduttivo all'antologia *La Voce*, San Giovanni Valdarno, 1961, pag. 57.

fra le due guerre); debolezza, perché, alla fine, il distacco da Croce finisce per diventare un moto di vera e propria diffidenza della critica italiana verso le « filosofie », verso ogni costruzione di pensiero.

La questione, ad ogni modo, vuol essere in questa sede soltanto accennata, e uno studio sulla effettiva zonalità d'azione del pensiero crociano sulla critica letteraria italiana fra il '15 e il '45 è ancora tutto da fare: — noi lo concepiamo addirittura fondato su una precisa, analitica ricerca che miri a distinguere i reali contrasti dai contrasti illusori. Gli scritti vociani di De Robertis costituiscono, anche per una ricerca del genere, un documento fondamentale. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ I punti nodali, quanto a De Robertis e all'evoluzione del suo pensiero critico, restano fondamentalmente i seguenti: *a*) Carducci (già dall'inizio, il carduccianesimo derobertisiano è antitetico a quello crociano); *b*) Leopardi (nei primi esemplari degli studi derobertisiani — cfr. introduzione al commento ai *Canti* — l'influenza crociana — poesia e non poesia — è abbastanza palese, almeno nel momento determinante dell'analisi della *Ginestra*; sarà superata solo negli anni maturi, in relazione alla formulazione della « condizione alla poesia »); *c*) Petrarca; l'ammissione, degli anni della « Voce », di un disturbo, o deviazione, che la lirica petrarchesca segnerebbe nella storia della poesia italiana, può esser considerata conseguenza di certe posizioni crociane; *d*) la nota polemica contro Cecchi e lo « storicismo » cecchiano, in particolare contro il metodo critico cecchiano: l'incontro-scontro degli anni vociani, che doveva poi trasformarsi in una felice corrispondenza. Un'indagine sulla formazione del concetto derobertisiano di « stile » esula dai limiti di questi appunti, implicando una ricerca specifica sulla storia del pensiero critico, e del metodo, derobertisiani. Qui sarà sufficiente osservare che ha nuociuto assai alla precisazione di tale concetto l'assunzione polemica fatta in astratto, da giornalisti e libellisti solo apparentemente vicini a De Robertis, di una « critica stilistica » già bell'e formata negli anni della « Voce ».

NOTA INTRODUTTIVA AL CANTO 51 DI EZRA POUND

di

Mary de Rachewiltz

Il Canto 51 chiude il secondo volume dei Cantos di Ezra Pound nella versione italiana di Mary de Rachewiltz che uscirà prossimamente in coedizione Lerici-Scheiwiller.

Questo Canto è quasi una sintesi dei venti canti che lo precedono e definisce il messaggio di tutta l'opera, reiterando e rafforzando il pronunciamento del Poeta contro l'usura del Canto 45. Al lettore italiano sarà facile riconoscere i pittori Duccio da Siena, Ambrogio de Predis, Hans Memling, la *Calunnia* del Botticelli e le chiese di S. Trophime e S. Hilaire in Francia, esempi d'opere d'arte possibili solo in epoche socialmente ed economicamente sane. Eleusi vuol ricordare i Misteri della religione nell'antica Grecia. « Il mistero dell'economia è stato custodito come mai furono i Misteri dell'Eleusi, e la Banca Centrale della Grecia fu a Delfi ». (Ezra Pound: *Lavoro e Usura*, pag. 36).

Poi si inserisce un brano tolto da un libro sulla pesca. La descrizione minuziosa riecheggia il finale del Canto 48: l'intelligenza nella natura e come l'uomo dovrebbe con essa mettersi in sintonia e collaborare.

Deo quodam modo similis è una citazione dal *De apprehensione* di Alberto Magno e ci riconduce a Guido Cavalcanti, uno di quella « tenue tradizione che da Alberto Magno al Rinascimento » si propose la libertà di pensiero, e il disprezzo, o almeno un rispetto moderato, per ogni sciocca autorità. Nel Canto 36 c'è data l'intera canzone *Donna Mi prega* e il Canto 51 si apre con questa nota: *Risplende*, riproponendoci il problema delle varie interpretazioni della canzone trattate da Pound nel suo saggio su Cavalcanti (cfr. *Saggi Letterari*, Garzanti) nonché l'etica, il pensiero e il linguaggio dei Fedeli d'Amore.

Gli ultimi versi amplificano il tema dell'usura, introducendo *Gerione gemello d'usura*, i dannati per denaro dell'inferno dantesco, frode e lussuria; Semiramis « fu imperadrice di molte favelle ». Nel contesto l'accenno a Napoleone vale a richiamare il suo tentativo di opporsi all'alta finanza internazionale; e al discorso (di Hitler) a Königsberg per quell'iniziale barlume di buona volontà che auspicava una convivenza pacifica tra i popoli. Ma subito l'accostamento alla « bufera infernal » è presagio di cose guaste, di vittime, tradimenti ed intrighi, come la Lega di Cambrai contro la Repubblica Veneta della cui storia abbiamo già avuto uno scorcio nel Canto 25 e in vari altri.

CANTO 51

di

Ezra Pound

Traduzione di Mary de Rachewiltz

Risplende

Dio nella mente del cielo

che credò

più del sole

ai nostri occhi.

Quinto elemento; fango; disse Napoleone

Con usura nessuno ha una solida casa

di pietra, né chiesa con paradiso affrescato

Con usura lo scalpellino è scisso dalla pietra

il tessitore diviso dal telaio con usura

la lana non giunge al mercato

e il contadino non mangia grano suo

l'ago si smussa in mani di fanciulla

a uno a uno tacciono i telai

diecimila su diecimila

Duccio non fu con usura

Né fu 'La Calunnia' dipinta

Né Ambrogio Praedis né l'Angelico

ebbero arte con usura

*Né San Trophime i suoi chiostri;
 Né Saint Hilaire la proporzione.
 Usura arrugginisce l'uomo e il cesello
 Distrugge l'artiere, distrugge maestria;
 L'azzurro s'incancrena. Smeraldo non trova un Memling
 Usura uccide il figlio nel ventre
 Stronca la corte del giovane
 Usura invecchia gioventù; giace tra la sposa
 e lo sposo
 Osta la naturale fertilità.
 Puttane per Eleusi;
 Con usura non v'è pietra levigata
 Al contadino il gregge di pecore non rende
 Pupa blu; numero 2 in quasi tutti i fiumi
 nei giorni coperti, quando fa freddo
 L'ala d'uno stornello vi darà il colore
 o una penelope; se prendete una piuma da sotto l'ala
 Il corpo sia di pelo di volpe azzurra, o di pantegana
 o di scoiattolo grigio. Unitevi un po' d'angora
 e per zampe penna di gallo.
 Dal 12 marzo al 2 aprile
 una piuma di fagiana servirà per la mosca,
 coda verde, le ali piatte sul corpo
 il corpo di pelo scuro dall'orecchio d'una lepre
 una piuma verdolina di pernice
 penna di gallo giallo brizzolato
 cera verde; barba di penna di pavone
 il corpo sotto lucente; della grandezza d'uno spillo
 dovrebbe essere la testa, si può pescare dalle sette
 alle undici; poi viene la mosca bruna di palude.
 Finché dura la bruna, nessun pesce abbotcherà l'artificiale*

*Che ha luce di creatore, come
una forma fedele.*

*Deo similis quodam modo
hic intellectus adeptus*

*Erba; ovunque al suo posto. Così nel discorso di Königsberg:
Zwischen den Völkern erzieht wird
un modus vivendi.*

*La bufera infernal che mai non resta;
i 12: a occhi stretti nel vento oleoso
questi i lucumoni; e un canto acido fra le grinze
della pancia*

*cantò Gerione; io sono il sostegno dei vecchi;
pago gli uomini perché parlino di pace;
Imperadrice di molte favelle; mercante di cornalina
Io sono Gerione gemello d'usura,
Tu che hai vissuto sul boccascena.*

*A mille ne sono morti tra le sue grinze;
nel cesto del pescatore d'anguille*

Al tempo della Lega di Cambrai:

*chêng
ming*

LIA ESCE DI FAMIGLIA

di

Antonio Manfredi

Il pianerottolo era rimasto al buio, ma la luce si vedeva a metà scala, lungo la quale suo padre tardava così tanto a tornare su. Vi si sporse, e vedere il viso bruno della sorella dentro il bianco della barella non fu che un pretesto per impedire al dolore di distruggere l'incredulità della vista. Il viso, mai così bello e bruno e vivo come in quel bianco dei lenzuoli, saliva pian piano e ai due capi i due uomini emettevano quei monosillabi per districare la non facile ascesa nella strettoia e il padre faceva strada di spalle, e così salendo curvo e piegato, gradino per gradino, all'indietro. La camera della sorella si apriva subito al sommo delle scale e la porta era spalancata; ma quella apertura dispiacque tanto al padre che al fratello, da indicare senz'altro la camera dei genitori come il rifugio della sorella, anche perché nell'altra camera attendeva nel suo letto sua madre.

Verso il mattino, fu ricondotta la sorella nel suo letto; e nell'altro che era a fianco venne a distendersi Beppe. Padre e madre erano distrutti, per quelle poche ore della notte; ed era giusto che ora li sostituisse nel resto della nottata: egli temeva soltanto che alla sorella nuocesse la propria camera. E se chiedeva qualcosa, ella o taceva o uscendo come da una grande ombra, rispondeva in termini che il fratello si sforzava di dimostrare errati, ma soltanto con la disperante lucidità della mente e della concatenazione delle frasi. Fu soltanto quella notte che Beppe si accorse quanto mancasse in una

simile circostanza l'aiuto che può dare il pensiero quando da lui si sappia che deriva anche il palpito del nostro cuore; e avvertì pure che, in circostanze simili, il pensiero non è altro che quel palpito; mentre l'altro palpito che molte altre inclinazioni mirano ad isolare, per esempio la religione, in circostanze simili sembra come svaporare, diventare inferiore a se stesso, abbandonare l'individualità dell'anima, sciogliersi quasi in un motivo di debolezza e persino di magia; o almeno che tutti e due quei palpiti debbono assolutamente integrarsi: affinché il nostro animo possa respirare l'ossigeno della fiducia e della verità, che sono elementi inesistenti se staccati uno dall'altro. Confusamente, egli si mise a render conto di ciò alla sorella che si dibatteva in un diverso delirio: era quella un'impresa, che egli avrebbe dovuto intraprendere molto tempo prima, anche per dar libera espressione ai sentimenti di fraternità, che, come in genere quelli familiari, Beppe aveva sempre mantenuti coperti nella sua parte più segreta; e si accusava disperatamente di mai aver concesso uno slancio, forse neppure nella stessa infanzia, di affetto esterno a sua sorella e ai suoi genitori.

E quella notte il dolore dell'accaduto si nutriva pure del dolore di veder scomparire senza rimedio tutto un settore della sua prima giovinezza e della sua adolescenza, che era stato negato ai diversi scambi familiari. Si accorgeva infatti che quanto veniva ora dicendo, faceva male alla sorella. Agitata, s'era alzata, s'era fatta alla finestra, tentava d'aprirla, perché diceva che la campana del mattutino la chiamava in chiesa. Quella chiesa da lei visitata in quella sua fuga notturna; e che per Beppe, attraverso lo stato della sorella, s'andava sempre più assimilando all'amaro di quella notte, scritta ormai a lettere di bistro nella sua anima.

Intanto la sorella sembrava essersi ristabilita. Venne, in una sosta del male, a prenderla una di quelle carrozze dalle ruote di gomma, ondegianti e silenziose. E il vecchio vetturino l'aiutava a salire, mentre il fratello sedeva al fianco sul cuscino di crine. Senza affrettarsi percorrevano il lungo viale davanti al mare e raggiungevano il ponticello a cavallo del torrente che segnava il confine del comune. Ora anche quella zona era affollata di capanne

e Beppe e sua sorella sceglievano il punto più solitario, per spingersi attraverso la grande spiaggia fino alla riva del mare.

Era l'autunno e sulla spiaggia il sole, puro e chiarissimo, aveva perduto molto del suo calore. Il mare, quel giorno, s'ergeva con gruppi di onde all'orizzonte per sciogliersi sulla spiaggia con una specie di rabbia; la ragazza percorreva quel punto con un vago sorriso sulle labbra; e di lontano si scorgeva la vettura rimasta ad attenderli sul viale. Ora la sorella scherzava con i pezzetti di legno o le conchiglie trovate sulla sabbia, scagliandoli nell'acqua, tutta astratta nei suoi pensieri che Beppe scorgeva passare sul suo viso come delle ombre. Così fu per lui una liberazione vederla ad un tratto dirigersi verso la carrozza e venirsi a sedere in tutta tranquillità. Era prima rimasta un istante rivolta al mare, contemplandolo con quel sorriso estatico; si difendeva gli occhi dal sole che si era abbassato sull'orizzonte, e pareva tutta concentrata in sé. Ma con la medesima immediatezza aveva lasciato il suo punto d'osservazione, e rivolto uno sguardo disperato al fratello, raggiunse la vettura.

Quegli ultimi quindici giorni passarono in una sorta di riepilogo di quella che era stata la così rapida e leggera presenza della sorella nella propria e nella vita degli altri. Ne ricordava l'infanzia intatta come la propria, altrettanto misteriosa, come sorta e protrattasi nel nulla; la sua costantemente affettuosa partecipazione ai giochi, sempre sobri; e il suo ultimo crescere e svilupparsi in un'adolescenza e una giovinezza prive della naturale distrazione della sua età. Essa, in sostanza, non aveva avuto amiche; ma neppure aveva mai mostrato di desiderarle: e i suoi ricordi migliori erano legati al periodo trascorso presso le suore, durante un'assenza della madre; mentre un'estate passata con la zia in una città vicina, era sempre stato per sua sorella un esplicito motivo di rammarico per dubitare dell'attaccamento materno, certo più vivace nei confronti del figlio.

Lia uscì dalla sua famiglia con la stessa semplicità con cui era venuta diciotto anni prima a farvi parte: l'accorse la parte interna della regione, tra colli boscosi.

Era divenuta di singolare bellezza, alta, bruna, con due occhi morbidi e profondi come il velluto. Da bimba ornava la sua fronte una lucida e corta frangetta che i giochi scompigliavano appena. E si compiaceva in pochi giochi, di un candore che già a quell'età stringeva il cuore.

Le monache, che l'avevano accolta nella loro scuola e poi nel loro collegio, le avevano ispirato un solido senso religioso. Contribuì a fare della sua pensosa giovinezza un impegno che le rese impossibile l'abituale scambio coi coetanei; senza che in questo speciale stato avvertisse nulla di sacrificato, mentre le occasionali confessioni delle compagne di scuola la facevano sorridere con indulgenza, stimandosi con una punta di melanconia lontana da tutto ciò, e pure spiegandosene fino in fondo, e con speciale simpatia, le ragioni, anzi la necessità. E non si potrebbe neppur affermare che Lia fosse, come si suol dire, maggiore della sua età per quella predilezione di star lontana dagli svaghi. Essa al contrario partecipava a questi, proprio nell'attimo in cui il sopraggiungere della riflessione glieli scostava violentemente: sicché la sua solitudine e la sua precoce facoltà d'apprezzamento di beni impropri alla sua giovinezza, si esplicava in lei con la fisionomia del dolore e del rimpianto, come se avesse bruciato nel suo cuore, al solo pensarli ed immaginarli, i divertimenti più freschi.

ANTICIPAZIONI MANZONIANE

di

Vittorio Lugli

Quando Sainte-Beuve indicava il racinianesimo di Virgilio (« il primo dei poeti nell'ordine raciniano ») forse non sapeva di inaugurare un modo suggestivo, che doveva avere tanta, troppa fortuna presso i critici: l'artista lontano spiegato attraverso il più vicino, la sua modernità e attualità significate nell'appuntare i caratteri che poi si trovano, magari più aperti e vistosi, in altri che sono del nostro tempo. Sopra tutto del procedimento si compiacciono, fino ad abusarne, i *moderni*, che innalzano così i loro preferiti, li impongono ai devoti della tradizione, poiché le virtù che questi ammirano nei maestri del passato sono anche nei novissimi. Ad evitare eccessi o storture, non sarebbe male dichiarare ogni volta che si tratta di un gioco: un gioco intelligente e grazioso, non incapace anche di utili illuminazioni. E questa ricerca dell'avanti lettera, che si fa più spesso a beneficio di un artista di oggi, o venuto oggi in gran voga, è poi significativo del gusto di un dato momento.

Se ricordo l'amico intelligente lettore che mi segnalava un « Manzoni panziniano », anche penso che ciò avveniva quando (si era, mi par bene, agli inizi della prima guerra mondiale) ciascuno di noi, dietro a Renato Serra, scopriva per conto proprio le grate virtù dello scrittore di *Santippe*. E l'amico appunto citava il passo del romanzo lombardo: « Il signor podestà, dopo essersi umanamente cerziorato... ». Discreto sussiego, celia garbata,

fastidio delle forme, più solenni là dove nulla si trova sotto: questo ed altro, che è nel migliore Panzini, era già nel Manzoni. Ma poi, ho visto meglio in seguito, non bisogna indugiare troppo su questo incontro che, oltre a non rivelare una vera affinità fra i due, poco giova insomma a penetrare nell'arte buona e limitata del più moderno. Il quale — è risaputo — muove dal Carducci, dalla letteratura, diciam pure la migliore, mentre il Lombardo trova la sua via fuori della scuola, della tradizione aulica, è l'« antiletterato ». Poi il Romagnolo, fatto milanese, abbandona le forme composte, dal De Marchi apprende un poco l'arte della buona, onesta narrazione, e, nel suo momento più fecondo e fortunato, par anche rifiutare il decoro letterario, che ritroverà nelle migliori tra le ultime cose.

Carducciano senza la saldezza spirituale del Maestro, anzi tutto rotto, inquieto nell'animo e nell'espressione. Quel tremore, quel trepidare che è nella frase panziniana anche la più sostenuta, consolata da care immagini, dice lo scontento profondo che invano lo scrittore tenta distrarre con l'esercizio dello stile — il suo pessimismo. « La cosa più semplice era dopo tutto non nascere » dice nel suo libro più fermo, *La lanterna di Diogene*, « Se dunque sbagliò il Signore, che ci possiamo far noi? ». Un lirico il Panzini, anche dove appare meglio narratore, e tuttavia non vince il suo corrucchio per l'amara vita con un'alta, diffusa pietà, non entra tanto nei suoi personaggi, non si perde tanto in essi da dimenticare la sua accusa alla vita nella contemplazione accorata.

Come invece accade nel Verga. Il quale ci ha fatto ricordare il « panzismo » del Manzoni perché, uscendo da una nuova commossa lettura dei *Malavoglia*, e avendo poi ripresa in mano la storia di Renzo e Lucia, abbiamo pensato che ben più giustamente si potrebbe parlare di un Manzoni verghiano. La novità della lingua e dello stile nei *Promessi sposi*, pur attraverso la temperata e sapiente compagine, reca non pochi degli ardimenti che sempre ci incantano nella cronaca di Aci Trezza. Il verismo linguistico del Lombardo (già aveva osservato il Russo) non teme le licenze, se parla una come Agnese: « La legge l'hanno fatta loro, come gli è piaciuta... ». Vedete come dice Perpetua, con le proposizioni staccate che battono, insistono: « Eh! le

schiaffate non si danno via come confetti: e guai se questi cani dovessero mordere tutte le volte che abbaiano! E io ho sempre veduto... e, appunto perché lei non vuol mai dir la sua ragione... ». Una cascata, una gragnuola da cui male si difende il povero curato (« Volete tacere? ») e appena riesce — inutilmente — a fermarle in bocca l'ultima parola (« quando il mondo si accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le... ») che Verga non avrebbe taciuta. Renzo che parla all'Azzeccagarbugli sembra di un Verga appena più lombardamente composto: « oh! signor dottore, come l'ha intesa? l'è proprio tutta al rovescio ». Così il birocciaio che conduce le due donne a Monza, l'oste del villaggio e tutti gli umili, gli oscuri che riempiono di sé la storia o vi compaiono appena. E sempre Agnese, pronta, copiosa anche con la Signora di Monza, che poi la obbliga al silenzio, ma ella ha già detto tutto, della figliola che « aveva in odio quel Signore, come il diavolo l'acqua santa; voglio dire, il diavolo era lui; ma mi perdonerà... ». Il discorso delle persone calato nel racconto del romanziere (lo *stile indiretto libero* dei linguisti) Verga, che ne fa uso continuo e magistrale, può averlo trovato nei francesi, Flaubert, Zola, ma già appariva in Manzoni. Anche le parole della folla par di udire, dei compaesani di Lucia, nella notte paurosa degli imbrogli: « Ci fu allora di quelli che, alzando la voce, proposero di inseguire i rapitori: che era un'infamità, e sarebbe stata una vergogna per il paese... ». Questo è già Verga, si vorrebbe dire, con quell'energico *infamità*, e anche il paragone del nibbio, i pulcini, l'aia deserta.

Tra i suoi umili eroi, Renzo, Agnese, Lucia, il narratore si fa più vicino ad essi, con la pronta umana simpatia avvicina il suo dire ai loro modi, fa sentir la loro voce, le parole: « ... andare esse al convento, distante di là forse due miglia, non se ne sentivano il coraggio, in quel giorno, e certo nessun uomo di giudizio gliene avrebbe dato il parere ». Che poi Manzoni sappia passare ai discorsi più diversi, trascorrendo fra persone e situazioni tanto diverse, sino alla severa disquisizione, al frenato abbandono lirico, e la voce rimanga sempre la stessa, inconfondibile, questo è il prodigio del nostro Alessandro. Quanto a Verga, sappiamo, è un tono solo, tutto unito, dalla prima all'ultima pagina, come se raccontasse uno di Acì Trezza, attento e

rapido, e tutto passa nel suo dire, la pena degli uomini e l'impassibile vicenda delle stagioni, tra il cielo, il mare e la terra avara.

A distanza di circa mezzo secolo, il nuovo miracolo della narrativa italiana. E i due poeti si richiamano così. La sera che si legge al capitolo VII degli *Sposi* (« C'era infatti quel brulichio, quel ronzio che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte. Le donne venivano dal campo, portandosi in collo i bambini... ») la diremmo verghiana, se fosse più raccolta.

Quello di padron 'Ntoni è un paese tanto più povero e deserto dell'altro, di Renzo e Lucia, e il Siciliano ha detto i luoghi, le ore, più nudamente, quasi con un fondo amore senza speranza. Una modestia austera, anche nei momenti lieti: « La Pasqua era vicina. Le colline erano tornate infatti a vestirsi di verde, e i fichidindia eran di nuovo in fiore ». Ma la stessa lindura è sempre nell'uno e nell'altro, la stessa luce diffusa. « Era il più bel chiaro di luna; l'ombra della chiesa, e più fuori l'ombra lunga e acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza: ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come di giorno ». E Verga: « Era una bella sera di primavera, col chiaro di luna per le strade e nel cortile, la gente davanti agli usci, e le ragazze che passeggiavano cantando e tenendosi abbracciate ».

I ricordi dei *Promessi sposi* mi sono parsi più frequenti, nella mia ultima lettura, eppure non offendono nel libro dei *Malavoglia*. Non si tratta solo delle galline recate da quei poveretti che vanno a chiedere un parere a Don Silvestro, o il *Dio liberi!* di Zio crocefisso, che al pari di Don Abbondio non vuole consigli per cui c'è da mettere in pericolo la vita, o il sindaco Croce Callà che brontola: « il discorso di mia figlia tal e quale », come il curato ripensante i pareri di Perpetua. Perfino « quei marmocchi grassi e rossi che la Mena si portava in collo pel vicinato, quasi li avesse messi al mondo lei », sappiamo dove li abbiām prima trovati. Il contadino che giunge alle città lontane (« devono essere città grandi come Catania, che uno il quale non ci sia avvezzo si perde per le strade, e gli manca il fiato a camminare sempre tra due file di case ») torna così nel Verga; e quando è il colera nel

paesetto siciliano, «andando per la strada bisognava camminare nel bel mezzo, e lontano dai muri, dove si correva il rischio di acchiapparsi mille porcherie». Perché anche qui il male era stato sparso dai forestieri («una certa sudiceria che pareva olio»), e a non crederci era solo lo speziale. Così dietro la breve pagina del Verga, uno scorcio mirabile, s'intravede come il vasto quadro della peste milanese. E la rumorosa protesta per il dazio sulla pece ha richiamato a tutti la sollevazione per il pane.

Talora nel più moderno è un rapido accenno che il ricordo manzoniano rileva, facendone sentire tutta l'intensità. Proprio il contrario di quel che succede con gli scolari, gl'imitatori... E siamo grati al Verga di non aver tolte o evitate queste reminiscenze; pensiamo alla meritata fortuna della storia milanese, dopo mezzo secolo entrata così nella coscienza degli italiani: un testo felicissimo che era per tutti, i dotti e gl'indotti, anche per gli artisti veri che ne erano fecondati. Diverso l'animo, il senso della vita nei due scrittori, e il più recente mostra i segni dell'altro, senza nulla perdere della sua novità. Più contratto il Siciliano, quasi duro a volte, più triste, e tuttavia c'è un intimo accordo, un incontro segreto fra i due che appassionatamente vogliono far rivivere, portare nella luce l'anima, la vita degli umili oscuri, e il secondo va anche più avanti, com'è naturale.

Alle sparse, fortuite osservazioni (che non pretendono di essere tutte nuove, anzi...) una si aggiunge naturalmente, sulla povera Mena. Che ci è mostrata in una modestissima festa, promessa non certo felice, ma obbediente ai suoi, coi capelli spartiti sulla fronte, e le comari che le facevano ressa intorno. Come non pensare a Lucia? Ed è tutt'altra, la creazione di un alto poeta, essa che alla fine ci appare quasi un'Antigone rusticana, quando conduce il vecchio nonno al sole, e gli racconta fiabe come ai bambini. Già sacrificata alla casa, alla miseria dei suoi, col suo impossibile amore per il carrettiere. E quando sarebbe possibile, ella non vuole, non può. Lo dice nella pagina che è un pianto fermo, senza lagrime. «La povera Mena non si fece neppure rossa, sentendo che compare Alfio aveva indovinato che ella lo voleva, quando stavano per darla a Brasi Cipolla». Una pagina che è certo fra le più belle, nella narrativa di tutti i paesi: l'umile vita profonda fermata col segno della poesia.

NOTA INTRODUTTIVA

A "QUATTRO LUGLIO NEL MAINE"

di

Rolando Anzilotti

All'inizio di quest'anno è uscito un nuovo libro di poesie di Robert Lowell dal titolo *Near the Ocean* (Presso l'oceano), edito da Farrar Straus & Giroux di New York. Illustrato con geniali disegni del pittore australiano Sidney Nolan, il volume comprende le sette più recenti composizioni del poeta, a cui si aggiungono tre libere versioni da Orazio (« Spring », cioè la quarta ode del Libro I; « Serving under Brutus », la settima del Libro II; « Cleopatra », la trentasettesima del Libro I), una abilissima traduzione della decima satira di Giovenale (« The Vanity of Human Wishes »), una fedele, moderna ed efficacissima versione del canto XV dell'« Inferno » (« Brunetto Latini »), ed infine una serie di quattro sonetti basati su Quevedo e Gongora (« The Ruins of Time »).

Delle poesie originali abbiamo scelto di presentare in versione italiana la seconda, « Fourth of July in Main » (Quattro luglio nel Maine), che ci sembra meglio riassumere la posizione spirituale del poeta in questi ultimi anni, allo stesso tempo che ci fornisce indicazioni sulle linee verso le quali sta muovendosi la sua poesia. La quale rimane tuttora ancorata al discorso scarnito, essenziale, colloquiale, aderente alle cose; solo che è ricomparsa la rima, quello strumento che Lowell mostrò di saper adoperare con grandissima sapienza nelle prime tre raccolte. È una rima non sempre pura, a volte a mezzo, a volte internamente nascosta, come ad evitare i troppi facili allettamenti dell'orecchio.

In « Fourth of July in Maine » lo schema è partito da quello del « Garden » di Marvel, ripreso dapprima nella poesia con cui si apre il volume, « Waking Early Sunday Morning » (Svegliandosi presto la domenica mattina). Il tono è quello ormai pacato, nostalgico a volte, dell'uomo che contempla e ricorda, che condanna con la sola ironia, che dispera oggettivamente, analiticamente, di raggiungere una certezza nel suo mondo spirituale.

La poesia è dedicata a Harriet Winslow, la cugina Harriet che sempre capì, aiutò e



3 - Corrado Cagli: *Una rosa? Un rosa?* (1967)



4 - Corrado Cagli: *Minotauro* (1967)

incoraggiò il poeta, lasciandogli poi in eredità l'antica casa di Castine, un villaggio del Maine, sulla costa atlantica, il cui possesso a varie riprese si disputarono olandesi, francesi del Canadà, inglesi, indiani e americani. I primi versi ci presentano un'immagine del corteo, o parata, del giorno della Festa dell'Indipendenza americana (il 4 luglio), un corteo innocente che vede sfilare i bambini delle scuole in costumi storici e patriottici. A chi giova, che senso ha ora tale corteo? Non è questa la patria che sognarono i fondatori della repubblica, o quelli che perirono nella guerra civile per affermare la fedeltà della nazione ai principi di libertà e di uguaglianza di tutti i cittadini. La smilza e modesta statua del Milite dell'Unione nel prato del villaggio è lì a ricordarlo. I principi sono stati traditi, e cominciarono a tradirli coloro che, volendo istituire la città di Dio, dimenticarono di seguire l'Amore di Cristo.

Di quei valori primitivi che dettero impulso e vigore morale al New England, della severa età calvinista che è andata dissolvendosi, rimane la bianca e lineare casa di legno lasciata al poeta dalla vecchia cugina. La rievocazione di questa donna dal carattere forte e indipendente, burbera e premurosa, stoica e scettica fino agli ultimi anni tormentati della sua vita, è tracciata con inesorabile sincerità e controllato affetto. È da lei che ha preso nome la figlia del poeta, alla quale non si può che augurare di possedere le virtù e le doti della sua omonima, per poter vivere serena, sicura, sufficiente a se stessa al di là del millennio.

La felicità che il poeta augura alla figlia gli richiama alla mente l'immagine dei due porcellini d'angora che le ha regalato: essi sono felici, vivono la loro vita animale e istintiva che non pone loro quesiti, dubbi, o perplessità morali; essi sono per questo superiori all'uomo che pur si crede il re della terra.

Scende il freddo della sera. Al fuoco del caminetto in quella che una volta era la stalla-fienile, mentre il grammofono riproduce le canzoni pacifiste e di protesta di Joan Baez, il poeta rimugina dentro di sé, alla ricerca di una spiegazione del significato della nostra presenza nel mondo. Il pensiero si sperde nell'incertezza, nell'incapacità di rendere razionale l'irrazionale, nell'impotenza di ridurre a logica le forze che ci circondano. Ed affiora un crudo rimpianto per un paradiso terrestre in cui Dio non tormentava l'uomo, ed anche un'accusa a Lui, alla Forza che ci ha messo qui a sbagliare e a soffrire.

L'unica luce, l'unico calore e conforto è il fuoco. Ma se il fuoco se ne va noi siamo finiti. Solo lui possiamo invocare per darci la forza di vivere. Senza di lui non vi è che il bruciore artificiale e ironico del whiskey.

QUATTRO LUGLIO NEL MAINE

di

Robert Lowell

Traduzione di Rolando Anzilotti

*Un'altra estate! Il nostro corteo
del giorno dell'Indipendenza, tutto innocenza
di costumi di bimbi, giova a resistere
a comunisti e socialisti.*

*Cinque nazioni: olandesi, francesi, inglesi,
indiani, e noi, che tennero Castine,
si levano dalle tombe in assetto di guerra:
mondialmente sconfitti altrove, qui vincitori!*

*Il clero dei diritti civili si ritrova davanti
i rampolli della buona stirpe antica,
i poveri che debbon sempre rimanere
poveri e repubblicani nel Maine;
difensori del Sogno Americano,
che non vanno a fondo né sanno nuotare:
fiducia emersoniana in se stessi,
letargo di contadini russi!*

*Meriggio pieno. Ogni bimbo ha vinto il suo nastro
rosso, azzurro, giallo, e la nostra statua,*

*un attillato Milite dell'Unione, vede
i suoi campi redenti da panorami e abeti:
sembra un convertito alla vecchiaia,
piccolo, indurito, spinto a gomitate fuor di scena,
mentre la musica marziale riprodotta si perde
tra lo scenario e il verde... I cortei son finiti!*

*Fitte azzurre di mortalità
ci ricordano che la teocrazia
piantò qui i suoi roghi per comandare
l'infinito, e a questa terra dette
dei preti che se la sarebbero sbrigata
alla svelta con Cristo, il figlio di Dio,
per poi scambiare il Suo crocifisso,
a malapena la nostra insegna, con la politica.*

*Questa bianca casa di legno dell'epoca coloniale,
lasciata da te a noi, o cara,
è ancora importante — la migliore opera d'arte
delle Americhe prodotta in massa.
La fede dei fondatori era in declino,
eppure la loro casa sembra dire:
« Ogni volta che rifiato,
mio Dio, tu sei l'aria che respiro ».*

*Nuova Inghilterra, dovunque io guardi,
vecchie lettere si sbriciolano dal Libro,
le porcellane si frantumano, un altro filo
che si dipana dal disegno oscuro
filato da Dio e da Cotton Mather:
la nostra bell'età dell'oro, un'altra
cosa lucida più esile d'una ragnatela,
prigioniera del riflusso calvinista*

*Cara cugina, la vita è pur la stessa,
benché solo i decrepiti qui ricordino il tuo nome
da quando lasciasti questo luogo solitario,
partita, come dicono i cristiani, per sempre.
La tua casa nella forma esterna
dura, anche se nessun emissario viene
a vedere il giardino che va in malora,
o a fotografare la stalla puntellata.*

*Se la memoria è genio, tu
avevi quello di Omero, e tanti pettegolezzi
da ripopolare la Barchester di Trollope,
infermiere, negri, diplomatici, corregionali,
cugini sopportati, pizzicati, corretti,
con gentilezza, magistralmente diretti,
per quanto i mobili di famiglia, gli ornamenti,
e le stanze ridecorate avessero quasi più importanza.*

*Quante volte quando il telefono
ti portava a noi da Washington,
dovevamo guardare in giro nella stanza
per trovare gli oggetti che tu nominavi —
laggiù sdraiata, paralizzata per dieci anni,
mezza cieca, riconoscevi ogni voce,
senza fede nell'al di là,
ci tormentavi per un coltello da carne.*

*Colma estate del New England, al caldo
e fortificata contro il temporale
da cicchetti notturni che tu amavi una volta,
senza però alzare mai il gomito,
Harriet, quando suonav
di Nadia Boulanger i tuoi preferiti
Monteverdi, Purcell, e i precursori
di Bach sul Magnavox.*

*Con un nastro turchino, in calzoncini turchini, chiamata come te,
nostra figlia fa le capriole nell'azzurro:
che il tuo equilibrio la fortifichi
per vivere al di là del millennio,
il Duemila, e come te possedere
amici, indipendenza, e una casa,
abbondanza di Dio lei stessa, signora
del tuo instancabile amore sedentario.*

*I suoi due porcellini d'angora
rosicchiano semi, giornali, e ramoscelli:
indisturbate, impietrite, tremanti,
la madre e la figlia, così umili,
arrendevoli, pigre e sensibili,
pochi animali le lasciano vivere,
e solo un Dio vegetariano
potrebbe buttandovi un'occhiata chiamarle buone.*

*Cugini poverissimi dell'uomo, armonie
di lussuria, stomaco e riposo,
piccoli esseri pacifici, che brucano
l'erba nella gabbia, essi ringraziano
quell'accesso qualunque di stupore che dette loro vita
per moltiplicarsi prima della morte:
lumache dell'Evoluzione, per nascita,
superano l'uomo che pur governa la terra.*

*Ed ora la brina gelata della notte estiva
risplende, il vento del nord irrompe
tra i tuoi cedri malati, trova le fessure;
le puntine tintinnano sulle carte bianche,
si dimentica il cibo, il pranzo aspetta,
nel forno spento, piatti gelidi —
a mettere e rimettere sul grammofono
i dischi d'una certa Joan Baez.*

*E qui nella tua stalla riadattata
ci bruciamo per un attimo le mani,
sorretti da energie che mai si stancano
di ammucchiare legna sul fuoco;
monologo che non ascolta,
logica che porge sordo l'orecchio,
impetuosì sentimenti e vecchie piaghe
unite a inesauribile fatica.*

*È lontano quel tempo gentile
quando l'uomo, ancora col permesso di crescere,
non caduto e senza compagna, udiva
solo l'increato Verbo;
quando Dio il Logos aveva ancora il buon senso
di nascondere le mani insanguinate e sedere
in silenzio, mentre si cantava la sua pace.
Giovine era allora l'universo.*

*Guardiamo i ciocchi rotolare. Sparito il fuoco,
siamo finiti: fuggiamo il sole,
che sorge e tramonta, un tizzone rosso,
finché non va in brace come l'anima.
Gran cenere e sole di libertà, dà
oggi a noi calore per vivere,
e per star davanti al focolare. Giriamo
la schiena e sentiamo il bruciore del whiskey.*

DUE MITOLOGIE ANTICHE

di

Giuseppe Raimondi

L'INVERNO DI DANTE

Io dovevo un ringraziamento all'amico Gianfranco Contini, diramato, come dirò, in diversi sotto-ringraziamenti. Incomincia dal tempo dell'ultima guerra, in cui trovandomi in quella condizione di eufemistico sfollamento, ma piuttosto di reale volontario confino, mi ero portato, in ogni spostamento di domicilio, il suo volume delle Rime di Dante. E ricordo con esattezza, l'inverno, al principio dell'anno '45, trascorso in una casa della Bassa ferrarese: le notti, punteggiate dai colpi del cannone americano, e tormentose per il freddo e il gelo della pianura coperta solo di neve, in cui mi scaldavo al caldo della stufa di cucina, e leggevo, annotavo le Rime dantesche, con una matita biro rossa: una delle prime mie biro. Quel colore rosso, non si è stinto, anzi si è acceso, forse annerito, come si vede in certe cicatrici. Il libro ritornò in città con me.

Ma ecco i ringraziamenti aggiuntivi. Ero in una clinica, ora è più di un anno. Uno dei giorni peggiori di quella vicenda chirurgica, lessi nel « Corriere della Sera » l'articolo di Contini intitolato *Dante oggi*. Quella lettura, e le riflessioni che potei cavarne, misero in me un senso di tranquillità, di speranza. Avvertivo, in quel momento, che la letteratura, la poesia contavano ancora per me. Dopo pochi mesi, cioè verso l'autunno, mi giunse, dono lieto, la nuova edizione einaudiana delle Rime, procurata per l'anno dantesco. Allo scadere dell'autunno medesimo, fu pubblicato, in « Paragone », lo scritto di Contini: *Un'interpretazione di Dante*; e riguardava la Divina Commedia. Ho messo insieme, semplicemente, le diverse e lontane fra di loro, occasioni modeste, di non addetto ai lavori, dei miei imperfetti incontri con Dante; e ricopiando, e aggiustando alla meglio quei miei vecchi appunti marginali di lettura, delle Rime, o meglio di alcune di esse, ho voluto mandare, col mezzo di questo articoletto, un ringraziamento e un saluto all'amico Gianfranco Contini. Ecco gli appunti.

Due sono, nel gruppo delle cosiddette « petrose », le canzoni in cui Dante si ispira, o meglio

prende a narrare del suo animo, del suo stato, in rapporto a codesta condizione che, per lui, corrisponde: e per ogni altro essere vivente, alla stagione dell'inverno. Inverno, per definizione, spegnimento, cessazione di ogni spirito vitale. Morte; controparte della vita, dell'esistenza in terra. È una donna, nel caso, che ha il potere di ridurre la qualità vitale, la morbida superficie delle cose terrene, nella sostanza del sasso, della pietra. Un passaggio, opera di incanto o stregoneria, al regno minerale. La donna medesima è nient'altro che Pietra, freddo sasso, ghiaccio. La prima canzone è quella che inizia: *Io son venuto al punto della rota*; la seconda, che subito segue, e incomincia: *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Sono i due canti danteschi, cosiddetti dell'inverno. Non è che Dante, per dare forza e persuasione psicologica al suo tema, cioè per incutere e introdurre il freddo, il gelo della morta stagione, per trasmettere il sentimento di codesta magica operazione, sia ricorso, come farebbe un poeta, agli elementi naturalistici, agli aspetti di natura che fanno proverbio in un cosiffatto argomento, e pittura. È vero che gli attributi, gli ingredienti utilizzabili per una tale figurazione, o fantasia, siano quelli che ogni uomo conosce, che il sentimento, la mente si aspettano, anche solo all'annuncio del tema. La neve, il gelo, e l'ombra incombente di cui ogni colore si riveste. E il mutare delle erbe e delle foglie in seccume putrido, l'inaridire degli alberi; l'annerire, il ridursi del corpo degli alberi a scheletro spoglio, a un poco di ossa vegetali, calcinate di morte. Ossature che, anche esse, appaiono in forme pietrificate, emblemi di morte.

L'inverno di Dante è, dal tempo, racchiuso dentro la sua mente. Se non conoscesse, per averne avuto esperienza, e conoscenza visuale diretta, della trasformazione, del precipizio e della tristezza in cui la natura cade, e giace per l'effetto naturale della stagione, non avrebbe usato termini di confronto tanto esatti, folgoranti di verità sperimentata. Il freddo e il gelo, nell'esistenza drammatica e violenta, saranno entrati, con la memoria, dentro il suo corpo di carne e di ossa. Avrà posseduto, come tutti, il ricordo di freddi atroci, che induriscono l'animo. Di quei freddi d'inverno, i quali, come si dice, arrivano alle ossa. Ma questo non basta per immaginare un genere di inverno, che dovrà restare, per lui e per chi lo legge come il codice del freddo umano. Un codice di articoli, che sono i suoi versi, i membri del suo canto, che messi insieme compongono il quadro della rispettiva poesia. Una equazione, imm modificabile, di poesia dell'inverno, di un uomo dal cuore raggelato ma dalla mente lucidissima. I grandi freddi, per chi li ha provati, procurano all'intelletto una tale perfetta lucidezza, una alacrità illusoria e quasi infrenabile del pensiero.

In Dante, altra lucidezza. Lucidezza è l'effetto che fa il gelo invernale sulla mente, fisicamente parlando, sul cervello che ne prova, nel suo settore anatomico, come un eccitato indolimento. Lucidezza, lascia vedere intensamente al di là, come attraverso il vetro terso della finestra. La lucidezza della mente, anzi dell'intelletto di Dante (che contiene gli strumenti dell'arte), è una lucidezza complessa, perfino sapiente, e, nel caso dei versi delle due canzoni «invernali», anzi nell'espedito sbalorditivo delle rime, cioè delle parole,

dell'oggetto-parola che ad ognuno dei versi conclude, è lucidezza che implica la rifrazione luminosa, come di costruzione, di edificio, concepiti in puro cristallo. Sono elementi di cristallo, non specchi, che tuttavia si specchiano, guardandosi in faccia fra di loro, che prevedono e quasi subiscono l'altra luce (la parola-rima), che sta di fronte. Entrandovi in mezzo, si prova l'incanto, lo stupore, come a mettere i piedi nei corridoi di un Castello di Fate e di Maghi. Se pure, tanto ingegno, tanta sorpresa nell'edificazione puntigliosa e meravigliosamente maniaca, non inducano il sospetto del lavoro artigianale di una costruzione di orologeria quasi disumana. I movimenti, come è nell'arte, sono su punte di diamante. Il Diavolo, il buon diavolo dei Poeti, vi ha messo le sue mani.

Così si entra nel giro del discorso, nel gioco che il poeta, artigiano-dei-miracoli e delle illusioni, conduce con mano leggera. Ecco la seconda Canzone dell'inverno di Dante.

« *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra — son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, — quando si perde lo color ne l'erba...* ». Il termine, lo strumento « colore » inizia subito la sua parte, annuncia come sia preponderante nell'ingranaggio della macchina-canzone, come ne sia il movente che promana dalla presenza della Donna-petra. (È dunque il pensiero di amore che mette l'olio nel fantasioso ingranaggio?). « *... e 'l mio desio però non cangia il verde, — sì è barbato nella dura petra — che parla e sente come fosse donna* ». Che dice, « *si sta gelata come neve a l'ombra...* ». Donna che « *non la move, se non come petra, — il dolce tempo che riscalda i colli — e che li fa tornar di bianco in verde — perché li copre di fioretti e d'erba* ». Già nelle prime due sestine, l'orecchio, e direi soprattutto l'occhio, come strada al pensiero, scopre e rincorre, come dietro lo specchietto che il cacciatore ha collocato bene in vista, queste « parole finali » dei versi: *ombra, colli, erba, verde, petra, donna, donna, ombra, petra, colli, verde, erba, erba, donna, verde* (e al traguardo dell'undicesimo verso il *bianco in verde*, che sottintende la *neve* che spicca sul paesaggio d'inverno), — l'occhio, dicevo, rincorre le parole, gli oggetti finali, in questa scacchiera d'immagini figurate, dove il colore compone l'ordine del quadro, lo intona pittoricamente, dopo averlo disegnato. Poiché, qui, Dante usa il colore in funzione di disegno, cioè di struttura formale. Dove si era mai visto, in poesia di parole, un cosiffatto ingegno? L'ingegno, quindi, della chiave poetica. La pittura, in altre parole, è condotta a toppe, una tarsia di colore. E sono i colori, *veri*, che si trovano nella realtà di *natura*, i quali tuttavia, passando attraverso la mente di pittore, e messi sull'intonaco del muro, perdono qualcosa della loro qualità minerale, per acquistare di carattere e di significato, che dipendono dalla *natura* del pittore. È quello che si vede in taluni affreschi, del tempo di codeste poesie (che era l'ultimo decennio del Duecento), posti sulle pareti di Assisi. Vivono a sé, questi nuovi colori, come in zone limitate: i verdi, gli azzurri, i rossi, i gialli dei pittori di mestiere.

È dunque la donna-petra che dà mano al compimento del sortilegio, di fondo paesagistico, per cui cambiano sostanza, e viso, gli oggetti di natura, così come gli alberi, i prati e il cielo astronomico si travestono e rinascono al mutar di stagione. Solo che la donna si ponga « in testa una ghirlanda d'erba », ecco, per quel biondo, « *si mischia il crespo giallo e*

'l verde», e dice che l'amore, anzi Amore, lo ha « *serrato intra piccioli colli — più forte assai che la calcina pietra* ». « *Io l'ho veduta già vestita a verde* », ragione per cui il poeta la sogna « *in un bel prato d'erba* », « *chiuso intorno d'altissimi colli* ». Pure è un sogno, quello di veder rinverdire quella dura e aspra pietra; e tutto il cerchio di sentimenti e di memoria, di rimpianto, e di dolore dell'inverno presente, gira intorno al suo pensiero, non suggerendogli a finale di ogni verso, come in un ritmo ossessionante, che i termini consueti, ormai, di *verde*, di *donna*, di *petra*, di *erba*, di *ombra*. Come i bassi continui di una musica meccanica. Il giuoco verbale, e quasi figurale, è perfetto, L'ingranaggio non ha difetti. Ma la musica è triste, cupa.

Del resto, io non volevo dire che questo: la forza del sentimento di natura: della natura nei suoi mutamenti invincibili, di stagioni, di spettacoli e di visioni che entrano per gli occhi nel cuore, e fanno divagare la fantasia, allietare, vivificare o affliggere il pensiero, che vi trova i suoi confronti di figure e di immagini: codesta forza, da cui dipende l'umanità degli uomini, è tutta, per Dante, racchiusa nella sua mente. Non era per il gusto, anche poetico, o lirico in descrizioni naturali, che Dante aveva « trovato » e disposto, come scacchi sulla scacchiera, le ripetute figure di tutti quei *verdi*, e *ombre*, e *erbe*, e *colli*, e *petre* e via dicendo, al fine di gareggiare con l'arte dei pittori, i buoni e valorosi, che guardano la realtà. Gli esemplari di vegetazioni, di minerali e di meteorologie, tutti personali, intimi, sperimentati, e senza paragone, giacevano dentro di lui, in un paesaggio di natura, avrebbe detto Baudelaire: « *De ce terrible paysage, — Tel que jamais mortel n'en vit* ».

UN PAESAGGIO VERONESE

È un paesaggio in lettere, cioè composto di parole, che tengono il posto del disegno e del colore. Più che sul muro, come sarebbe stato giusto per una pittura, lo si immagina raffigurato su di una pagina: carta o pergamena. Tanto la sua qualità di figura, di immagine tiene dell'asciutto e netto della scrittura. Dunque diremo che è dipinto, e naturalmente disegnato, ma con l'inchiostro. Un inchiostro sbiadito da dieci secoli di età. Ma sono parole, ed è immagine figurata che ancora parla con accento e caratteri, diremo, viventi, e così ci si palesa, ci entra per gli *occhi* nella mente. Poiché, evidentemente, si tratta di un fatto sorpreso dal vero, colto nella sua interezza di figura. Gli storici lo hanno denominato: *indovinnello*. Solo qualcuno ha detto: *ritmo*; intendendo, con questa accezione, di riferirsi ad una sostanza, ad una qualità quasi di canto, di fondo vocale, del breve componimento. Spiegazione che si potrebbe, per un momento, accettare pensando alla frequenza di motivi cantabili, poetici in parole, di tali componimenti, spesso frammentari, o spezzati da un maggiore contesto, giunti fino a noi. Ma questo breve testo: costituito in tutto di soli quattro versi, di quattro membri, simili, nell'apparizione, a quattro righe scolpite su di una lastra, e quasi, nella lettura, dotati di apparente rilievo, formano corpo a sé, sono completi nell'oggetto di rappresentare l'immagine, la figura.

In quanto a giudicarlo indovinello, la ragione va ricercata nel fatto di volere attribuire un significato simbolico, letterariamente concepito, al componimento. Ma ecco il testo del componimento:

*Boves se pareba
et albo versorio teneba,
alba pratalia areba
e negro semen semineba.*

Da tradursi, da questo esemplare stupendo di latino volgare, all'incirca così: *Spingeva avanti i buoi e reggeva un bianco aratro, un bianco campo solcava e una nera semente seminava*. Indovinello, nella supposizione che il « bianco campo » e la « nera semente » alludano alla sostanza e al colore nero dell'inchiostro, calato su di una pagina bianca. Si tratterebbe, in tale caso, di una sorta di allegoria. Tutto può darsi, ma l'idea, in noi, da quando prendemmo coscienza di codesto motto, o iscrizione, o allegoria, è che si tratti, o possa trattarsi, anche semplicemente, di un paesaggio: di una scena osservata, con occhio di pittore, e fissata con parole di schietto volgare. L'indovinello, se vogliamo accettare la denominazione più comune, è scritto « di mano italiana del sec. VIII o IX » (Gerolamo Lazzeri) in un codice della Biblioteca Capitolare di Verona. Pio Raina credette di giudicare che l'iscrizione sia stata concepita, perché vista come tale « nei territori che incorniciano il seno settentrionale dell'Adriatico ». Siamo dunque, in terra veneta, precisamente in quello spazio geografico che, chiuso a oriente dal mare, si stende fino al piede dei monti, toccando i centri di civiltà, che furono Verona, appunto, e fino a Treviso e Padova, e più a occidente e a sud, giungendo alla pianura mantovana. È come chiuso in un vasto quadrilatero storico. Se, da una parte, era Venezia a mandare fin qui la luce lagunare, dall'altra era il territorio, erano la vita e la cultura lombarda che vi si infiltravano, per le vie dei commerci e la storia degli uomini.

Un paesaggio, se così vogliamo chiamarlo, che si situa con proprietà in uno spazio, in un territorio come quello accennato e circoscritto. A chiunque può essere capitato di vedere, in qualche parte di quelle campagne, dove il livello della terra è alto fino a sfiorare il bordo dell'acqua di fiume, un contadino che guida i buoi all'aratro. Nel solco scavato, lascia cadere i chicchi della sementa. Scene, e momenti, di un qualsiasi luogo della pianura padana. Dalle parti di Verona, sarà stato l'Adige, col suo correre più rapido delle acque. In quanto a vedere l'episodio quasi ritratto in un paesaggio di pittura, vi concorse fortemente il fatto della disposizione a forma di verso, di membro misurato del discorso, dell'intero indovinello, della composizione. La quale, sul margine della carta veronese, è scritta in penna, su due righe. Fu uno dei suddetti filologi (credo il Tamassia) a spezzare il testo in quattro parti. Di qui, l'evidenza figurativa o figurale del testo, che ci persuade di una rappresentazione, voglio dire, in figure: *Boves se pereba — et albo versorio teneba, — alba pratalia areba — e negro semen semineba*. Il passaggio dei due verbi dalla residua dizione latina (ma quasi senza più l'autorità del latino curiale) in *areba* e in *semineba*, direi che completa la suggestione di tro-

varci davanti, straordinariamente, alla prima prova in volgare, o meglio in lingua italiana. Come tale, difatti, la battezzò Emilio Lovarini.

E noi ci incantiamo nei tratti di codesto paesaggio: paesaggio, sia pure sui modi popolareggianti di una antica cantilena, composto in ogni suo elemento figurato, negli oggetti indispensabili a ritrarre la scena agreste di campagna padana. Nella stringatezza di colori, i più elementari: il bianco dei buoi, dei prati, dell'aratro (*versor* è chiamato ancora l'aratro dai paesani del Polesine, del Po ferrarese, come io ricordo di avere udito in qualche parte della Bassa), e il nero del seme di grano, che in verità tiene del bruno del bronzo e del ferro. Perché sarà parso bianco l'aratro, che era di legno? Bianco doveva risultare quel lucido legno, per il riflesso che si spandeva dai prati, che erano bianchi. E bianchi apparire, per traslato, i prati medesimi, per l'aperta luce distesa che li investiva. Quale pittore, coi colori, può avere immaginato un tale paesaggio, nei luoghi di civiltà padana e italiana, prima dell'Anno Mille? E qui saremo, al massimo, alle soglie del IX secolo, dicono gli storici. Sta di fatto che qui, come luogo della scena, ci troviamo nella patria: patria di acquisto, di lavoro e di assimilazione pittorica del Pisanello. Del Pisanello, e di Stefano da Verona. Luoghi che il Pisanello conosceva, per averli conosciuti e percorsi, dalla gioventù, con la madre, veronese. Quando egli è indotto a evocarne il sentimento, più che i tratti naturali, la memoria trascende in fantasia, in visione onirica, come è nel Paesaggio a penna su carta preparata a sanguigna, del Louvre di Parigi. Il risultato è un paesaggio di sogno, una sorta di « illumination » nel senso di Rimbaud. Ma quello che conta, a individuare il valore, lo stile delle sue immagini scritte, è la grafia, la calligrafia di codesto, come di altri numerosi suoi fogli di disegni: da quelli suggeriti da motivi di sculture, di sarcofagi romani, antichi, a quelli di osservazione, diremo, diretta, come le figure di uomo atteggiato a movimento, di donne ignude o drappeggiate, di animali: il drago, il cavallo, la scimmia umanizzata, il gallo, i cani inferociti intorno al cinghiale ferito. Una grafia, una lirica calligrafia che egli condivide con Stefano, ottenuta, si direbbe, dal segnare, graffiare la carta con una penna di punta ottusa, quasi resa pelosa dall'uso violento. La calligrafia di una mano pesante, quasi contadinesca. Una grafia, vorrei aggiungere, che ha qualità di staccare, e di isolare l'oggetto dell'immagine in uno spazio solitario, che è come una campagna infinitamente estesa, in cui le figure, e il contorno delle figure stanno come nel quadro di un emblema di poesia, enormemente significativa di una realtà riapparsa dal sogno, dallo stupore di un mattino spalancato nella luce del giorno nuovo.

È il significato, in prevalenza pittorico, che trasuda dal nostro paesaggio veronese dell'VIII secolo.

Che poi la spiegazione di codesta figura o scena agreste possa riferirsi all'impiego, all'uso di un indovinello o di cantilena di tradizione popolare e di ascendenza antica, longobardica, ottoniana o quello che sia, questa qualificazione o denominazione di interesse letterario, non viene a diminuire il senso — di portata e di espressione pittorica — che noi crediamo di attribuirvi.

Documenti

LA SCOMMESSA DELLA POESIA

(da *Pagina aperta* n. 7, Rotocalco radiofonico di attualità culturale in onda il 24 nov. 1966)

Intervengono: Carlo Bo, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Elio Pagliarani, Silvio Ramat;

e per la redazione: Antonio Debenedetti, Pierfrancesco Listri, Bianca Galvano lettrici delle poesie

CARLO BO — Se ci guardiamo intorno, se cerchiamo di capire quello che succede nella letteratura, dobbiamo ammettere che di fronte alla crisi del romanzo, soprattutto del romanzo inteso come genere commerciale, ecco che allora trova un posto singolare la poesia.

Detto questo, dobbiamo rifarci indietro di qualche anno, soprattutto per gli uomini della mia generazione.

La poesia è stata, fra il 1930 e il 1940, qualche cosa di più di un genere letterario, in quanto ha riassunto in sé le possibilità di speranze, di sviluppo e di rottura che altrove erano inesistenti.

Questa grande poesia, la poesia degli Ungaretti, dei Montale, dei Cardarelli, dei Saba, dei Quasimodo, insomma tutta la grande poesia italiana del '900, a partire dalla triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, la vera poesia del '900 ha rappresentato fra il 1930 e il 1940 la punta più alta della letteratura.

La guerra ha messo in stato di crisi questa poesia, in quanto altri valori sono apparsi all'orizzonte della letteratura e, prima di tutto, i valori della realtà ed è così che per una ventina d'anni, o, per essere più preciso, per 15 anni — dal 1945 al 1960 — abbiamo assistito a una specie di eclisse di questa grande poesia.

Da notare che, nel frattempo, insieme ai grandi poeti come Montale ed Ungaretti, era cresciuta un'altra generazione, una generazione che è stata in un certo senso sacrificata: la generazione di Luzi, di Sereni, di altri poeti della età di mezzo. È stata sacrificata, mentre invece questa famiglia particolare di poeti ha continuato a lavorare ed ecco così che, dopo il 1960, le immagini di questi poeti, come Luzi e come Sereni, sono apparse in tutta la loro luce.

Quale posto bisogna dare, quale scelta bisogna fare fra questa grande letteratura essenziale e l'altra letteratura, che potremmo chiamare commerciale? Eh, non ci sono dubbi di sorta. Anche se siamo portati a limitare il peso che davamo alla poesia degli anni '30, bisogna però dire che la letteratura italiana, se trova una sua radice, una sua consistenza, la trova appunto nella famiglia di questi poeti.

È così che la storia della poesia italiana del '900 si distingue in questi tre momenti: la poesia dei grandi come Ungaretti e come Montale, la poesia della generazione di mezzo e la poesia degli ultimi, dei nuovissimi, la poesia degli avanguardisti, i quali non sempre si affidano a ragioni intime, personali, ma cercano in direzioni essenzialmente culturali. E anche questo ha il suo valore: sta a significare che la letteratura italiana si trova in un momento di incertezza, di insicurezza e che cerca di spostare, sul terreno della cultura, quello che prima era puro appannaggio della invenzione poetica, dell'invenzione in senso assoluto.

Riassumendo questo brevissimo intervento sulla natura, sull'immagine più probabile della letteratura italiana d'oggi, bisogna dire che alla poesia spetta sempre un posto di guida, anche se questo posto di guida non ha più quella preminenza assoluta degli anni '30 e, ciò nonostante, gli sguardi degli osservatori più attenti indicano un'area particolare della poesia italiana, come l'area della maggiore resistenza e della maggiore possibilità di risultati.

REDAZ. — Ma qual'è, nella totalità culturale delle esperienze che viviamo nei nostri giorni, il possibile ruolo della poesia, quale cioè il posto che essa occupa, fra le grandi operazioni creatrici dell'uomo?

Dopo le parole di un maestro della critica, « Pagina Aperta » vuole azzardare stasera questa improbabile inchiesta, proponendo una domanda del genere agli stessi protagonisti, cioè ai poeti.

È un'epoca di difficile, quasi impossibile dialogo fra la letteratura e il mondo della scienza. All'interno stesso della letteratura, la confusione sembra al colmo: la narra-

tiva oscilla fra esperienze di laboratorio e pure occasioni di consumo; la materia, grezza, entra nei fatti e nelle strutture letterarie e sembra scompigliarle definitivamente; i gergalismi e gli indirizzi legati a un solo partito, a volte a una sola parola, hanno la vittoriosa gloria di una moda. Ecco così l'alienazione, la letteratura industriale, il disimpegno, la lingua.

Di fronte a una caduta di valori, di fronte alla perdita di forza del grimaldello delle ideologie, la poesia, la letteratura sembrano compromesse alle fondamenta.

Per questo, nonostante tutto, azzardiamo la nostra inchiesta. Vogliamo chiedere ai poeti se è ancora possibile fare poesia.

Voce di BIANCA GALVANO — E il cuore, quando d'un ultimo battito
avrà fatto cadere il muro d'ombra,
per condurmi madre sino al Signore,
come una volta mi darai la mano.
In ginocchio decisa...

REDAZ. — Apre questa nostra serie di incontri Giuseppe Ungaretti, il maestro che ha rinnovato la lirica italiana contemporanea. A lui abbiamo posto appunto la domanda sulla possibilità odierna, per l'uomo poeta, di fare poesia.

UNGARETTI — Dopo la guerra abbiamo assistito a un cambiamento tale del mondo, che ci ha separato da quel che eravamo e da quel che avevamo fatto prima. Come se fossero passati, d'un colpo, milioni di anni. Le cose sono diventate vecchie, degne solo di un museo. Oggi tutto quello che è contenuto nei libri, lo si ascolta come testimonianza del passato, ma non si può accettare come modo espressivo nostro. È molto strano. Le parole stesse, certe metafore o cadenze nella poesia, certi movimenti nella pittura ci sono diventati del tutto estranei. Li accettiamo come sprofondati nella storia, con una loro vita storica, che però non ci può riguardare da vicino.

Dice ancora Ungaretti:

Fino a pochi anni fa, la lingua del passato poteva essere ancora la nostra. I secoli erano legati uno all'altro e ci diventavano, improvvisamente, contemporanei allo spirito. Oggi tutto quello che era convenzione e retorica, sulle quali si fondava il discorso umano, è diventato insostenibile. Non c'è più modo, secondo me, di formare una retorica nuova, perché ci coglie subito la falsità di ogni convenzione e anche la parola è una convenzione, subito logora. L'uomo, mi pare, non riesce più a parlare. C'è una violenza nelle cose, che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare:

una violenza più forte della parola. Le cose mutano e ci impediscono di nominarle e, quindi, di fondare delle regole per nominarle e permettere agli altri di godere di questo. Tutto si accumula sullo stesso piano: tutto questo presente accumulato forma una specie di buio, dove non si distinguono neppure i connotati del proprio tempo, perché il tempo va avanti con una velocità, che non è di misura umana.

REDAZ. — Infine Ungaretti conclude, comparando le scienze umane con il mondo della scienza naturale, e dichiara:

UNGARETTI — Solo il segreto può valere ancora. Forse le cose diventano più segrete, via via che i mezzi della conoscenza avanzano. Il sapere degli uomini aumenta il segreto. Le cose si allontanano più da noi e più difficile diventa ridirle. Le ragioni di tutto diventano sempre più oscure. No! Le parole non ci servono. Le parole delle vecchie retoriche sono parole senza sufficiente forza di segreto.

REDAZ. — Da questa immagine, quasi apocalittica, che uno dei più grandi poeti attualmente viventi ci fornisce, non è difficile passare a quella che è l'opinione e il giudizio che un altro grande maestro esemplare della nostra poesia, Eugenio Montale, ci propone su questo stesso tema.

Voce di BIANCA GALVANO — Fu dove il ponte di legno mette
a Porto Corsini sul mare alto
e rari uomini, quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera.

MONTALE — Tutto si sta mutando, ma non si tratta di evoluzione, bensì di rottura profonda. Forse, un naturalista potrebbe darci una risposta, non un poeta. Stiamo subendo cambiamenti quantitativi e qualitativi che non hanno precedenti: neppure sappiamo se l'uomo di domani sarà morfologicamente, biologicamente simile a quello di oggi.

E il settantenne autore di *Ossi di seppia* così prosegue:

Se poesia dovrà restare una scelta di argomenti, che diciamo poetici, espressi nelle forme tradizionali del verso, per me questa poesia e la sua possibilità di sussistere è molto dubbia. Molti poeti, o almeno gente che si proclama tale, hanno capito questo e dicono che il poeta non ha più ragione di esistere. Credo che esista ancora, però, l'uso espressivo della parola. Penso cioè che, eliminando la figura anacronistica della poesia, non si elimina la figura del poeta che comunica.



5 - Jan Vermeer: *La stradina*



6 - Maurice Utrillo: *Il 14 luglio in Place du Tertre* (1914)

REDAZ. — Richiesto di una riflessione così radicale e personale sul senso stesso della sua possibilità di creatore, Montale dice:

MONTALE — Il punto è: quale parola potrà essere usata. Oggi un'ala estrema ha deciso che bisogna andarla a pescare nell'irrazionale, altri pensano che questo sia ancora insufficiente e si affannano a presentarcela in modi anche graficamente nuovi. Io sono molto perplesso. Naturale, che disapproviamo tutto questo. Ma, per costruire, che cosa sappiamo dell'uomo di domani, che sta già nascendo trasformato e abissalmente diverso da quello di oggi?

REDAZ. — Già una certa immagine, una specie di panorama e di alba di questa nuova e perplessa civiltà, Montale ce la disegna così:

MONTALE — Il mondo diventa sempre più piccolo e questo è angoscioso. Adopriamo ancora una lingua destinata a sparire, come tutte le lingue latine, perché io credo che fra due secoli ci esprimeremo, tutti, in un inglese semplificato. Ecco, sono tutti problemi che ci assaltano e che non riusciamo a risolvere, perché esorbitano dalle visioni note. La filosofia idealistica non ci serve più. L'universo è forse un sistema chiuso, dove non c'è guadagno che non sia bilanciato da una perdita. Il fatto è che i guadagni li vediamo, le perdite no.

REDAZ. — E con queste parole Montale sigilla la sua risposta alla nostra indiscreta domanda sulla possibilità di far poesia:

MONTALE — Che cosa abbiamo perduto? Ci accorgiamo, per esempio, di avere perduto i poteri magici. Ora, forse, tocca alla poesia.

REDAZ. — Solo la persistente e felicissima produzione loro ci salva dal considerare apocalittica la visione di questi maestri. Essa però segna senza dubbio un disagio, almeno psicologico, in cui la poesia e i suoi autori oggi si dibattono. Vogliamo a questo punto sentire quelli che sono i maestri della generazione di mezzo. Ecco, dunque, quello che pensa Mario Luzi e poi il pensiero di Vittorio Sereni.

Voce di BIANCA GALVANO — Non altro. E quel che resta è opera d'uomo
lasciata in tronco e proseguita. Segna,
segna con mano ferma i pieni e i vuoti,
i vivi i morti tu che scindi e sèpari.
Guardo, ma non dispero, la rapina.

MARIO LUZI — Le nuove scienze letterarie sorte nel dopoguerra, in opposizione o, per lo meno, in contrasto con la estetica idealistica, con la estetica post-crociana, un po' mitologica nei riguardi della poesia, tendono a ridurre il fatto poetico o a un fatto meramente ideologico, o a un fatto meramente strutturale, linguistico.

Ora è chiaro che le nuove scienze, le scienze fisiche, le scienze sociologiche, le scienze della organizzazione politica, la tecnica, la tecnologia produttiva e tutto tendano a trasformare probabilmente il concetto di umano, o, per lo meno, a trasformare la misura in cui il concetto di umano ha valore nell'economia del tutto.

Io credo che la poesia possa assorbire questa metamorfosi, questa trasformazione; anzi, direi, è nella sua disponibilità congeniale di assorbire, di far sua, di interpretare questa trasformazione anche dell'umano. Senonché la poesia è anche la depositaria, appunto perché si serve della parola, della memoria della specie umana.

Perciò, mentre la scienza e le scienze in generale possono avanzare su un puro criterio di consequenzialità, la poesia non può stare tutta in quella direzione, non può essere tutta nel tempo, in questo tempo, ma è anche nel tempo indiscriminato, è anche nella continuità del tempo, essendo appunto la memoria, direi, dell'umano. Perciò quello che la poesia teme non è tanto la vertiginosa modificazione dell'umano, quanto la possibilità che questa modificazione venga a non poter essere più neanche misurata... di questo si venga a perdere anche la misura, insomma.

REDAZ. — Ora, di fronte a questa trasformazione, diciamo, del tessuto stesso su cui la poesia opera e dalla quale nasce, secondo Lei — per quanto sia naturalmente difficile seguirla e coglierla nel vivo, mentre la si vive — secondo Lei, ci sono degli equivoci che o la critica o le stesse scuole poetiche in fondo perseguono, e da cui potrebbero liberarsi meglio?

MARIO LUZI — Sì, ci sono degli equivoci e anche, direi, delle false partenze. Degli equivoci nella critica, perché la critica, pur nel suo fare modesto, nella sua intenzionale quasi programmatica modestia, come se il fatto, il segreto poetico non potesse più essere neanche abbordato, volendo autolimitarsi, volendo quasi rassegnarsi a un minimo, nello stesso tempo insinua che in fondo al di là di questo minimo non c'è niente, insomma.

C'è, anche da parte della poesia, specialmente della poesia dell'avanguardia, un pericolo ed è questo: l'avanguardia, in un certo senso, opera ancora nel campo della poesia finché lotta per la poesia, cioè per sottrarre la poesia a questa meccanica della causa e effetto, ma quando l'avanguardia si indugia in digressioni puramente linguistiche e fraseologiche, puramente mimetiche del mondo moderno, allora, in un certo

senso, si rende complice della mancanza di coscienza, della mancanza di moralità, tipica appunto delle scienze e delle tecniche, le quali proseguono, procedono su una linea di pura consequenzialità, come abbiamo detto prima.

Quindi, finché l'avanguardia — per concludere — è pura mimesi, allora, secondo me, è un bordone — come l'ho chiamata altra volta — cioè una replica, un duplicato inerte e complice.

Voce di BIANCA GALVANO — ...ma l'opaca trafilata delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri,
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza ...

REDAZ. — Per aprire il discorso con Vittorio Sereni abbiamo citato questi versi dal suo ultimo libro che ne contengono anche il titolo, *Gli strumenti umani*. È un titolo che sottolinea la portata e gli interessi del suo più recente e ampio discorso, nella cui levatura di poesia balena un tipo d'impegno concorde e discorde da quello degli ideologi e politici...

VITTORIO SERENI — Se voleva alludere, agli ideologi e ai politici da una parte, che dimostrano la loro insofferenza, diciamo, di fronte al corpo costituito dalla letteratura, Le rispondo che io, come uomo prima di tutto, posso essere d'accordo con loro. Se allude, più specificamente, agli ideologi e ai politici della letteratura... eh, allora qui credo che il discorso diventi più delicato. Perché è — direi — ancora come uomo che io reagisco all'atteggiamento di tali ideologi e politici della letteratura, i quali mettono in primo piano, come tema, come esigenza prioritaria, il discorso sulla letteratura, sui suoi destini e funzioni, ipotesi di sviluppi plausibili o meno. Chi opera o ha fiducia nel proprio operare, anche se questa fiducia dentro di noi è estremamente contrastata, non può cedere le armi di fronte al prevalere del discorso sulla letteratura. E quando tutto questo discorso è condotto sulla base di istanze rivoluzionarie, a me, anche se può sembrare semplicistico, viene abbastanza naturale di reagire chiedendo perché mai questa istanza debba svolgersi o debba avere inizio a partire dal semplice terreno della letteratura e su questo, in definitiva, restare.

REDAZ. — Questo mi fa venire in mente una frase che, quando c'incontrammo in altra occasione, Lei disse perentoriamente: « Le ragioni della poesia? La poesia nasce ancora, secondo me, su un terreno d'emozione ».

Che cosa voleva difendere, o che cosa voleva chiarire con questa frase?

VITTORIO SERENI — Quando io parlo di terreno emotivo, come matrice, come fonte della poesia, intendo in sostanza mettere da parte il discorso sulle poetiche, o la meditazione sulla letteratura, o la riflessione sulla letteratura, come primo spunto, o incentivo o movente al fare della letteratura.

Ricordo di avere scritto, in una certa occasione, che in altri tempi io pensavo, nell'ambito naturalmente personale, alla poesia come a un'operazione che si innestasse su qualche cosa da salvare. Mi esprimevo forse come si può esprimere un religioso, un credente, in quel momento, quando dicevo questo. Direi che nel *Diario d'Algeria* io ero sotto questo impulso, ancora sotto questo impulso prevalentemente psicologico. Era una forma di fedeltà alla propria esistenza, alla memorabilità di certi momenti, dicevo allora, « da salvare ».

Oggi io credo molto di più, anche se la molla psicologica rimane in un certo senso la stessa, a un elemento costruttivo che si inserisca su quei momenti, su quegli attimi, su quelle particolari situazioni e ne cavi qualche cosa d'altro, li faccia evolvere, li porti su un altro piano, li releghi nella loro più esatta posizione di materiali da costruzione; e il risultato è qualche cosa di costruito, non nel senso deteriore che la parola comporta, che si presenta non come una variante, ma come appunto una rielaborazione di quei particolari dati di partenza che possono anche non essere più riconoscibili rispetto all'origine loro.

REDAZ. — I maestri della poesia del '900 italiano, poi i poeti della generazione di mezzo, ma l'arco della nostra poesia non si conclude ancora. Ci sono i giovani, ci sono le leve più recenti, c'è, in altre parole, l'avanguardia.

Del resto, proprio l'avanguardia è stata tirata in causa in alcune affermazioni dei poeti che abbiamo ascoltato. Ci è sembrato quindi giusto dare anche a lei la parola, attraverso uno dei suoi protagonisti, il poeta Elio Pagliarani, intervistato da Antonio Debenedetti.

Vedremo le affollate e, a momenti, ermetiche ragioni che questi poeti stanno cercando di porgere nella stagione confusa della nostra poesia.

ANTONIO DEBENEDETTI — Carlo Bo, nel suo discorso di apertura, ha parlato, a proposito della neo avanguardia dei nuovissimi, di ragioni culturali che avrebbero avuto la prevalenza rispetto alle ragioni creative delle generazioni precedenti.

A Elio Pagliarani, che è qui per rappresentare l'avanguardia, la neo avanguardia, vogliamo chiedere se sia d'accordo con questa tesi e in che misura la condivida.

ELIO PAGLIARANI — Io credo che sia abbastanza giusta l'osservazione di Bo nel senso che è indubbiamente vero che l'avanguardia e, in generale, la nuova letteratura, la cui

produzione è evidente almeno da dieci anni, ha posto proprio l'accento sulle ragioni culturali del proprio lavoro, rispetto invece ad altri scrittori, ad altri operatori, i quali hanno posto il pedale viceversa sulle ragioni individuali, private.

Naturalmente io non sarei d'accordo nel contrapporre la creatività alla cultura, perché creatività è proprio un termine velato: chi giudica della creazione, che cosa vuol dire, chi ci garantisce chi ha creato o no?

È vero, la poesia non si identifica con la cultura, ma la cultura rappresenta proprio il veicolo attraverso il quale il prodotto passa dall'operatore al consumatore.

ANTONIO DEBENEDETTI — Nella tua antologia che è uscita recentemente: *Manuale di poesia sperimentale*, tu scrivevi che il compito della poesia sembra essere soprattutto un compito di verifica, di ricostruzione critica della lingua. Ma in che senso? In che direzione?

ELIO PAGLIARINI — Nel caso specifico della letteratura e della poesia, il rapporto tra poesia e cultura viene proprio mediato dall'istituto linguistico. La letteratura, la poesia ha una funzione, una funzione anche sociale. Più specificatamente noi crediamo che la funzione sociale della poesia è quella di tenere in efficienza il linguaggio; tenere in efficienza il linguaggio per tutti perché, in sostanza, si parte da questa ipotesi di lavoro. La lingua comune è usurata: è usurata dal tempo, dalla storia, dalle pressioni dei mass-media; insomma il limite massimo naturalmente di questa usura è rappresentato dalla pubblicità commerciale. Questo termine esemplifica l'usura che subisce la lingua media, e l'usura non casuale, fatta per prevaricare sull'individuo, sul singolo.

REDAZ. — Queste le voci dei poeti. Ma non è giusto, nè completo in questa nostra — sia pure improbabile — inchiesta, non introdurre almeno una voce critica.

Abbiamo scelto una giovane voce critica, quella di Silvio Ramat, poeta egli stesso, critico militante e autore di un grosso volume critico sulla poesia di Eugenio Montale. La critica sembra spesso compromessa nella querelle della poesia e della letteratura contemporanea. Vogliamo chiedere, proprio a uno dei suoi protagonisti, che cosa ne pensi.

SILVIO RAMAT — C'è stato sì, un grande timore, che ha pervaso una parte, quantitativamente notevole, della critica, quella che in altri tempi s'era mossa con più sicurezza. Insomma un versante della critica, che aveva studiato in un modo particolare e specifico la poesia di Saba, di Ungaretti, di Montale ed era riuscito a definirla con i suoi strumenti, con gli strumenti forniti dall'età che discendeva direttamente dall'idealismo, da Croce, insomma non è stato poi più in grado di afferrare esperienze nuove con

il metro tradizionale di giudizio, con quel metro che intanto si originava dalla facoltà, indefinita ma ineliminabile, del gusto, che è il primo artiglio sicuro per la lettura; e allora che cosa è accaduto? Si è manifestata in molti critici una paura, di essere sorpassati, di sentirsi superati, di invecchiare e allora, a volte, ne è derivato un frettoloso abbraccio, né razionale né intuitivo di posizioni recenti; senza che effettivamente ci fosse una consentaneità fra il critico di questa specie e il poeta nuovo, il poeta sperimentale, il poeta di quella che oggi si chiama avanguardia.

Perciò una corresponsabilità della critica c'è stata e — direi — non tanto della giovane critica. Anzi, di questa schiera ricorderei la coerenza di Giuliani, prefatore dell'antologia « I Novissimi »; è chiaro che il Giuliani, lì, è legittimamente al suo posto, nel senso che è venuto formandosi e maturando, insieme a quei poeti — lui stesso è uno scrittore del gruppo — e quindi è evidente e naturalissimo il fatto che in lui ci sia, acuta, la volontà di percepire, di giudicare in un particolare modo, « interno » e amoroso queste ultime esperienze di letteratura.

Altri critici, e anziani, sembra invece che abbiano mostrato un adeguamento, senza profonde motivazioni, a queste nuove esperienze; e ciò non per una reale penetrazione di questo umor nuovo, né per quello che poteva dare e che poteva suggerire. In realtà è stato, ripeto, un rapido terrore di sentirsi superati, fuori dell'epoca contemporanea. In questo vedo una corresponsabilità da parte della critica tradizionale, che ha precipitosamente disfatto le proprie norme storiche prima di averne verificato le ipotetiche usure.

REDAZ. — Ramat, a costo di trarla in imbarazzo, vorremmo fare la parte del diavolo e chiederLe se in questa ridda immotivata di ipotesi, di parametri, che in fondo si susseguono — tra l'altro — nascendo e morendo con una rapidità abbastanza ingiustificata, vorremmo chiederLe: Lei è critico, che cosa fa, a quale tipo di ipotesi o di parametro si raccomanda quando apre un nuovo libro di poesia?

SILVIO RAMAT — Ma ... io tento di cogliere e di giudicare un libro di poesia (fra quelli che si leggono correntemente e che sono troppi), muovendomi a cercare sempre, da parte del poeta, una prova di consapevolezza, una certa coscienza dei fini, e non soltanto dei mezzi che usa.

REDAZ. — Cadono si può dire trent'anni dall'uscita di un celeberrimo saggio, che fu qualcosa di più di un intervento critico, cioè *Letteratura come vita* di Carlo Bo, pubblicato nel '38 e apparso a Firenze, se non sbagliamo, sul « Frontespizio ».

Come suona oggi a Lei questo titolo, che poi in fondo è un programma, è un messaggio?

SILVIO RAMAT — Queste, dirò, sono parole che hanno un'ampiezza alla quale noi vorremmo riallacciarci. Sono parole che, credo, sotto varie latitudini, in ogni versante della nostra cultura contemporanea — anche a trent'anni di distanza — non possono non essere ritenute valide e vive.

E tuttavia noi proviamo verso queste parole soprattutto un senso di invidia, quasi più che di gratitudine; cioè ci siamo appropriati di queste parole, di questa coscienza dolorosa che c'era nel saggio del « Frontespizio » — che poi era un anno particolare quello del '38, vero?, un anno in cui tante cose si muovevano — ce ne siamo appropriati così, con la naturalezza con cui ci si appropria delle parole e delle cose fondamentali: ma poi, per parte nostra (e forse anche perché — direi — è mancata una mediazione da parte dei dispersi e individualmente infelici esponenti della « quarta » generazione, è mancato un punto di contatto, una sutura fra la generazione di Bo e la generazione mia) sentiamo — o almeno io l'avverto — questa chiarezza interiore che vince ogni paravento di ambiguità, come qualcosa da invidiare; come una condizione che vorremmo riconquistare noi offrendole quel contributo di personale sacrificio che però non abbiamo ancora dato, perché forse siamo troppo lontani (se vogliamo dirci sicuri) da quella coerenza di aspirazioni.

“ L'APPRODO ”

HA SUPERATO LA MILLESIMA TRASMISSIONE

(da *L'Approdo radiofonico* n. 1001 del 19 aprile 1967)

REDAZ. — Sono Carlo Betocchi, Redattore de « L'Approdo », ma la trasmissione di oggi deve cominciare con la parola di Adriano Seroni, che dette inizio a « L'Approdo » appunto nel lontano 1945. E a lui cedo la parola.

ADRIANO SERONI — Se gli anni fanno storia « L'Approdo » può stare nella storia. La prima trasmissione, infatti, andò in onda nel dicembre 1945: quasi vent'anni fa ormai. Ma gli anni — si dirà — di per sé non fanno storia; le vicende sì, credo. Se questa trasmissione nacque, come si dice « alla garibaldina », in tempi in cui a Firenze c'era ancora il P.W.B., Radio Florence, col tempo è divenuta un fatto culturale assai notevole. Posso mettere fra i fatti di pura cronaca, non di storia dunque, i primi 4 o 5 anni, ma in essi ricordo una memorabile lettura di versi ungarettiani, fatta dallo stesso poeta. Ed era la prima volta che Ungaretti tornava a Firenze dopo la guerra. Ma poi

i nomi dei maggiori scrittori italiani cominciano ad affollarsi attorno all'iniziativa. G. B. Angioletti, l'indimenticabile amico e civilissimo scrittore, fra i più civili di questa nostra epoca, assume la Direzione della rubrica. Al duo Angioletto-Seroni si aggiunge ben presto Leone Piccioni, del quale — se così posso dire — solo l'attuale sua posizione ufficiale di Dirigente della RAI, mi impedisce di dire tutto il bene che vorrei.

In seguito nacque l'idea di chiamare a dirigere la rubrica alcune delle maggiori personalità della cultura letteraria del nostro Paese; e, fra essi, vorrei ricordare solo gli scomparsi: Giuseppe De Robertis, il maestro degli anni quaranta e per me di sempre, l'uomo a cui mi legano anni di amicizia e di scoperte. Un'amicizia non tranquilla, aggiungo, spesso eccitata, dato il mio carattere intemperante ed il suo intemperante carattere. La consuetudine che ci aveva legati per anni, quand'ero suo assistente nella facoltà di Lettere, continuò per anni a legarci nella redazione di Piazza S. Maria Maggiore. Ed Emilio Cecchi, del quale dirò che non ho mai imparato abbastanza della sua alta lezione di civiltà.

Oltre agli amici del Comitato Direttivo, gli assidui, i collaboratori, mi sia concesso di ricordare ancora, fra gli scomparsi, il caro Marino Parenti, al cui nome sono legati anni fervidi di lavoro e di amicizia, l'esperto con cui fondammo « L'Approdo letterario », che nei primi anni fu la traduzione a stampa di quanto venivamo concertando via microfono; ed Enrico Pea, il venerando Pea, il mago Pea; ed il sempre giovane Vittorini e l'indimenticabile Piero Jahier. Ma basta con i ricordi tristi!

Non si può rievocare le vicende de « L'Approdo », de « L'Approdo » trasmissione viva, senza tirare in ballo, ad esempio, Nicola Lisi, che col suo passo di saggio tante volte è venuto nella vecchia stanza di Piazza S. Maria Maggiore, con idee sempre vive, sempre efficaci, sempre nuove.

Fuori della rievocazione, del resto, possiamo dire che qualche contributo, contributo non indifferente alla nostra cultura letteraria « L'Approdo » ha arrecato. E quanto a me, si dice a volte, da parte degli amici, che ho perso di vista la mia vecchia creatura; ed oggi mi si richiama — me, quasi traditore che s'è dato alla politica — per la 1001^a trasmissione. Ma io dirò che non c'è tradimento, che non c'è stato mai tradimento: proprio in questi giorni (e perdonatemi l'autocitazione) esce un mio libro sul '900 letterario italiano, ed in esso è compreso un breve saggio sulla *Lettera all'editore* di Gianna Manzini. Ebbene, queste pagine sono le stesse che figurano nella prima trasmissione de « L'Approdo » nel lontano 1945. Guardate quale fedeltà!

A ricordare dunque il fausto numero 1001 della rubrica, io e l'amico Carlo Betocchi abbiamo voluto far rivivere alcune delle voci di scrittori, che le moderne tecniche consentono di preservare dall'usura del tempo: scrittori scomparsi e scrittori viventi ed attivi e pieni di futuro. Forse per l'ascoltatore solo ciò è essenziale: riascoltare queste

voci, riconfermare la durata, la presenza di esse nella nostra civiltà letteraria, anche ad affermare che il nostro secolo non è stato davvero avaro di acquisti per la storia della nostra civiltà, alla quale — con tutta la modestia del caso — anche « L'Approdo » può vantarsi di aver recato un certo contributo.

Volendo dunque scegliere dall'archivio de « L'Approdo » alcune di queste voci di cui parlavamo, ci sembra giusto cominciare proprio con la voce di Ungaretti, quasi per simmetria con quanto si diceva inizialmente. E la vogliamo ricordare, ripresentare, in un felicissimo ritratto di Utrillo, inciso diversi anni fa.

GIUSEPPE UNGARETTI — Non conosco pittura che alla pari di quella d'Utrillo possa dirsi frutto della grazia, eppure nessun'altra è venuta alla luce in mezzo a circostanze più mostruose, e come essa fosse conseguenza di maledizione.

Non per ingombrare d'aneddoti un'arte che seppe salire sino alle cime essenziali della poesia, ma avere assistito al lavoro di Utrillo è caso straordinario, credo, e merita si racconti.

Era subito dopo l'altra guerra; abitavamo allora mia moglie ed io, giovani sposi, in uno degli studi di Rue Compagne Première e nella trattoria italiana della Mère Rosalie, situata sulla stessa strada, consumavamo i pasti sedendo alla medesima tavola con Soutine, con Modigliani e la sua amica, figurina azzurra, quasi una bimba, e che pochi mesi dopo, in seguito alla morte di lui, si buttò dalla finestra, sfracellandosi giù con la creatura di cui era gravida!

Un giorno, la sora Rosalia, insolitamente impaziente, non la smetteva più d'andare in su e giù; e dentro il locale dove, insieme a lei, eravamo rimasti solo noi — mia moglie ed io — irruppe un uomo che non parlava, grugniva. La sora Rosalia posò in fretta per terra una fila di barattoli e pennelli e alcune cartoline con vedute, se ricordo bene, di Montmartre, e portò da bere. Sentii la sora Rosalia nominare l'uomo e seppi che era Utrillo; ed egli bevve e tornò a bere. Ogni tanto sbirciava la cartolina, e di qualche cosa si rammentava e, finalmente, si vedeva che la vedeva chiudendo gli occhi! Poi tuffava il pennello nell'uno o l'altro barattolo, e, spiccando un salto dietro l'altro, si mise a coprire di colori le pareti. Tra il bere e l'avventarsi contro la parete — spada puntata il pennello — presto invasero la stanza cieli, prati, case, un cantare si alzò dove scienza e innocenza, fondendosi, davano la misura vera della poesia. In quel punto, comparve strillando sulla porta la madre del pittore; la seguivano infermieri della Casa di cura, dalla quale Utrillo era svignato per avere da bere, da bere... addio balletto! La sora Rosalia con l'alcool sparì in cucina. Utrillo, afferrato da madre e infermieri, e che s'era fatto subito piccolino, fu buttato nell'ambulanza, e via. Un anno dopo, quei muri furono fatti segare e ne ha oggi il possesso non so quale fortunato mortale.

ADRIANO SERONI — Un altro grande poeta del nostro tempo, Eugenio Montale, non era — si può ben dire non è mai stato — molto amico del microfono. Tuttavia, l'archivio de « L'Approdo » conserva la sua voce. Si tratta della registrazione di una intervista del 1955, fattagli da Jean Amrouche, un cronista della Radio Diffusion Française, nella quale Montale ci parla di un argomento, che credo sia di estremo interesse e attualità: l'unità della sua opera.

EUGENIO MONTALE — Credo che una certa non preveduta organicità ci sia nell'opera mia, che formerà poi un Canzoniere, insomma. Sollecitazioni esteriori sono scarse, però ho dato a un libro mio il titolo di *Le occasioni*, in senso però goethiano, nel senso che appunto la poesia nasce sempre da una sollecitazione esteriore, ma, dal momento che diventa poesia, si vede che l'occasione è talmente pretestuale, che veramente avrebbe potuto essere sostituita anche da un'altra occasione; in sostanza, quando l'occasione è attesa non è più un'occasione, è veramente questo cibo che si attendeva. Quindi, un carattere organico a questo Canzoniere credo che si potrà riconoscere; non la realizzazione di un progetto... non la realizzazione di un progetto, perché credo — come m'insegnò, ancora quando ero molto giovane, l'amico Gargiulo, e come credo anche in Francia abbia teorizzato Alain — ciò che distingue l'arte dall'industria è proprio il carattere imprevedibile dei suoi risultati. L'artigiano sa già in partenza quello che deve fare, lo sa con una precisione estrema; il poeta ottiene sempre un risultato diverso dalle sue previsioni, e, direi, che la grandezza della sua poesia è proprio in relazione diretta di questa differenza dal punto di partenza. Se il programma fosse stato realizzato al cento per cento, probabilmente non si avrebbe più la poesia! Forse è una ipotesi, forse... non so.

JEAN AMROUCHE — Sa che Baudelaire diceva il contrario...

EUGENIO MONTALE — È probabile... ma lui stesso non realizzò credo il suo programma al cento per cento; questa divina commedia lasciò un margine di grande poesia.

JEAN AMROUCHE — E per terminare questa intervista, caro Eugenio Montale, Lei potrebbe definire i temi, gli intendimenti che costituirebbero la sostanza comune delle sue opere?

EUGENIO MONTALE — I temi sono molteplici e appunto occasionali, ma credo che in sostanza tutte queste poesie costituiscano l'autobiografia, il giornale intimo di un uomo che considera la vita come assurda, non dico inutile, assurda, ma che tuttavia,

nello sforzo di oggettivare questo suo sentimento con una estrema precisione di termini e anche con una musica verbale estrema, contraddice appunto questa assurdità. Siamo ancora nella posizione insomma della negazione affermativa, diciamo, che alcuni attribuiscono anche a Leopardi: il poeta nega e negando afferma qualche cosa. Che cosa afferma il poeta non si sa. Certamente afferma la consapevolezza che la vita vale la pena di essere vissuta, che la pagina vale la pena di essere scritta; e non credo che, oltre questo ottimismo potenziale, io possa per il momento andare, insomma... C'è, credo, nel fondo dell'opera mia una fede: questa fede però è completamente velata, completamente... non diciamo inconsapevole e oscura a se stessa, ma procede per via di rifiuti, per via di negazioni. A vent'anni dicevo: noi sappiamo soltanto quello che non sappiamo, possiamo dire quello che non sappiamo e quello che non vogliamo, non possiamo affermare altro. Oggi sappiamo forse qualche cosa di più, in quanto — avendo scritto qualche cosa di più — abbiamo già dinanzi a noi qualche cosa; queste negazioni quindi sarebbero forse diverse, ma credo che la positività di una poesia come la mia in genere, di una poesia moderna, sia appunto questo rifiuto di ogni soluzione volgare nella vita e questa finestra tenuta aperta verso un avvenire che ancora non conosciamo.

ADRIANO SERONI — Dopo la scomparsa di Emilio Cecchi, si è iniziato a parlare, a scrivere — e anche in questi giorni, in queste settimane, si continua a parlare e a scrivere — in saggi, articoli, conferenze, della formazione giovanile di questo nostro singolarissimo scrittore.

Ecco, il nostro archivio è in grado di portare un contributo estremamente importante: una testimonianza dalla viva voce di Emilio Cecchi sulla propria formazione giovanile.

EMILIO CECCHI — Giunto il momento di darmi a una professione, la mia famiglia avrebbe certamente preferito che avessi scelto gli affari, il commercio; e ciò produsse un ritardo di qualche anno prima ch'io avessi potuto iscrivermi e seguire a Firenze gli studi universitari di lettere. Ma della temporanea opposizione della mia famiglia, io non ho mai pensato di dover troppo lamentarmi. In genere, io credo che i giovani — sia pittori, sia poeti — comincino troppo presto ad impegnarsi col pubblico, avanti di avere veramente maturato la propria scelta. Saggiamente i Greci non permettevano che uno presentasse una tragedia da lui composta se non aveva compiuto i 27 anni. Io conobbi Papini e Prezzolini prima dei vent'anni, ed essi mi aiutarono molto, specialmente il primo. Pubblicarono i miei primi scritti sul « Leonardo » e poi su « La voce ». Non mi aiutarono con discorsi e con insegnamenti, ma prestandomi tanti libri che non avrei saputo che esistessero, e che mi sarebbe stato impossibile procurarmi.

JEAN AMROUCHE — Allora quelli sono stati all'inizio della sua carriera gli incontri decisivi: il Papini, il Prezzolini e questi libri.

EMILIO CECCHI — Senza dubbio. Ma oltre a Papini, a Prezzolini, a queste prime letture — e ci metto Goethe, ci metto Nietzsche, ci metto Sterne, che mi fece una forte impressione — ce ne sono stati — impressioni ed incontri — di molte altre specie. Con Papini e con Prezzolini, per quanto come gusti e come tendenze si potesse fino dappprincipio essere molto diversi, non dimenticherò mai il debito di gratitudine intellettuale che ho verso di loro. Aggiungo che presto conobbi Croce, anche personalmente. La sua influenza su tutta la nostra generazione è incalcolabile; per me, assai più della sua critica letteraria in atto, mi interessò sempre la sua filosofia. E non posso tacere di Bastianelli, musicista toscano morto precocemente nel 1927, del quale oggi quasi nessuno più si ricorda, mentre fu uno degli uomini più importanti della sua generazione. Sentii per anni e anni, nelle sue esecuzioni impareggiabili, un'infinità di musica classica e romantica, e colloco cotesta fra le mie più essenziali esperienze formative.

Nonostante seguissi l'Università, in fondo ero un autodidatta, non avevo veri maestri letterari e non dovevo perciò ribellarmi a nessuno. Non mi si presentò mai l'idea di un modello da seguire, di una figura letteraria da imitare più o meno precisamente, di un altro che avrei voluto essere.

ADRIANO SERONI — Dalle due registrazioni ultime che avete ascoltato — quella dedicata a Montale e quella dedicata ad Emilio Cecchi — vi sarete resi conto del ruolo particolare che svolge l'intervistatore, Jean Amrouche, in una serie di trasmissioni che egli effettuò appositamente per « L'Approdo ».

Amrouche ancora è alle prese, sempre nel 1955 con Elio Vittorini, un uomo difficile da intervistare, un uomo direi quasi timido di fronte al microfono. Ed ecco Vittorini che ci parla di uno dei temi più comuni, direi, della critica attorno a questo scrittore: il tema delle influenze americane e, in maniera particolare, dell'influenza faulkneriana.

ELIO VITTORINI — Io trovavo, almeno allora, insomma, una certa rispondenza tra il Sud di Faulkner e qualche cosa della Sicilia: certe negre di Faulkner, col fagotto della biancheria che vanno a lavare sulla testa... questo corrisponde con delle immagini di lavandaie siciliane; e certe condizioni anche di vita, certe condizioni dei negri corrispondono con le condizioni di vita di braccianti in Sicilia, di contadini... proprio respinti, proprio ai margini della vita siciliana.

JEAN AMROUCHE — Insomma è un mondo quasi medioevale...

ELIO VITTORINI — Eh...

JEAN AMROUCHE — ... una società feudale!

ELIO VITTORINI — Eh sì, una società feudale.

JEAN AMROUCHE — È rimasto fedele alle sue prime ammirazioni, o se ne è liberato?

ELIO VITTORINI — Dio mio, liberato... io non so se mi sono liberato di tutte le influenze subite, so solo che di alcune mi sono liberato traducendo in italiano gli autori relativi. Insomma, portando a fondo, in senso di studio, o in senso di cultura, la conoscenza loro.

JEAN AMROUCHE — Sì. E Proust faceva così. Per liberarsi, diceva che si metteva a fare — come si può dire — un « pastiche »; faceva un pastiche di Flaubert, o di un altro scrittore, per liberarsi della sua influenza...

ELIO VITTORINI — Io mi sono limitato a questo... non ho spinto fino al « pastiche », d'accordo, se mi mette dei limiti in questo senso; non sono tanto... tanto...

JEAN AMROUCHE — Ma l'ammirazione... l'ammirazione dell'uomo che Lei è diventato è dello stesso genere che l'ammirazione del ragazzo di diciassette anni?

ELIO VITTORINI — L'ammirazione di oggi per questi scrittori che io ho ammirato?...

JEAN AMROUCHE — Sì.

ELIO VITTORINI — No, lì c'è... c'è una differenza. Insomma io non rifiuto quasi nessuno degli scrittori che... potrei dire non rifiuto nessuno ora degli scrittori che ho ammirato quando avevo diciotto anni o quando ne avevo venticinque. Io continuo ad ammirarli, si capisce su un piano completamente diverso. Anzi, posso dire questo: che ho più libertà di fronte a loro, adesso.

ADRIANO SERONI — Piero Jahier lo rievocheremo poeta e lettore di una sua poesia: « Uomo vestito ».

PIERO JAHIER — Non ti ho mai visto spettinato,
 Mai scarpe lordate,
 Mai giacca spiegazzata,
 Mai ginocchielli alle brache,
 Mai cravatta snodata;
 E penso: quanto lavoro nella tua casa
 per partorirti, alla strada, corretto, ogni mattina!
 Quanta più fatica nella tua giornata,
 nella tua alzata e seduta,
 nella tua passeggiata,
 per serbarti, così, tale e quale,
 perch'io di te possa dire
 di non averti mai visto spettinato,
 mai scarpe lordate,
 mai giacca spiegazzata,
 mai cravatta snodata,
 mai ginocchielli alle brache.

ADRIANO SERONI — Sentivamo poc'anzi Emilio Cecchi rievocare gli anni della sua formazione giovanile a Firenze.

Fu a Firenze, in quegli anni — gli anni de « La Voce » — che avvenne l'incontro fra Cecchi e De Robertis; un « incontro-scontro » all'inizio, negli anni della « Voce Letteraria », quando la polemica anti-crociana condotta con vigore da De Robertis implicava anche l'allora « crociano » Cecchi. Ma fu un « incontro-scontro » che anni dopo doveva trasformarsi in una felice corrispondenza di linea fra i due, e io ricordo che De Robertis in varie occasioni solea ricordare l'influenza, egli diceva, il debito grande contratto nei confronti di Emilio Cecchi per la propria stessa formazione. Sicché pare interessante riascoltare alcune impressioni di Giuseppe De Robertis sui *Ritratti e Profili* del Cecchi.

GIUSEPPE DE ROBERTIS — Questi *Ritratti e Profili* di Emilio Cecchi, or ora apparsi presso l'editore Garzanti, sono quanto di meglio egli ha scritto intorno alla nostra letteratura classica e moderna. « Saggi » e « Note » li chiama anche, a determinarne la diversa misura, ma il carattere è dato dal primo titolo, dalla componente — vogliam dire — di quegli opposti ritratti-profilo, a cui aggiunge valore uno stile d'alto prestigio. In questo senso egli è solo oggi; e sta, come in disparte, nella storia pur così ricca e varia della saggistica contemporanea. E in un modo tutto interno — che diremmo trasfigurativo — nessuno di questi exempla è così denso, che è come precipitato nel

suo soggetto, quanto le esaltanti venti pagine che hanno per titolo « Guicciardiniana ». Il lungo lasso di tempo di questi ventisette studi sta tra l'anno 1911 e l'anno 1957: un'intera vita, ma ancora gagliarda; e forse nella contrapposizione di *Esplorazione ed ombra* (1939), al primo « saggio », in ordine di tempo, intorno a Benedetto Croce e a Gabriele d'Annunzio (1911) è la risposta vittoriosa al giudizio di Renato Serra. Di natura ingrata, Cecchi gli parve ai suoi inizi, ma son proprio gli ingegni difficoltosi che, in ultimo, spremono da sé fiori splendidi, di costo.

Oggi, sono sicuro, tale sarebbe, davanti alla prova dei fatti, il suo pensiero. Ma il lettore cerchi anche le sette pagine qui sul piovano Arlotto. « Quante messe e novene ci ho sentito da ragazzo in quella Chiesa di S. Pellegrino, che a Firenze tutti chiamano la Chiesa dei pretoni ».

E dietro questo inizio — che par proprio un tema d'una musica segreta piena d'imprevisti — s'accorgerà che ritratto vero e fantastico ha saputo comporre e, come dire, screziare, Emilio Cecchi al colmo della sua vita d'artista. E sta come una sigla di un libro così diverso.

Non si vuole aggiungere altro, chè il quadro, già di per sé sintomatico, può ben servire da guida al lettore; dico a un lettore degno d'un libro di sì ampio raggio e così riccamente costruito, anche così impegnato. Cecchi qui dentro espresse tutte le sue potenze: i colori — chi un poco li conosce — li troverà, tempo dieci giorni, in una certa mia rubrica, e intendami chi può che m'intend'io.

ADRIANO SERONI — Nel 1958 Leone Piccioni intervistò per « L'Approdo » Enrico Pea. Lo scrittore era già seriamente ammalato, ma intatta era la sua vena, come potrete giudicare da questo « ritrattino di Sarzana » che togliamo dal nostro archivio.

LEONE PICCIONI — Dunque, caro Pea, l'annata passata non è andata tanto tanto bene per Lei, eh?

ENRICO PEA — Per me è stata un'annata tragica, perché l'ho passata a Sarzana. Puoi immaginarti che cosa significhi Sarzana per un vecchio ammalato.

LEONE PICCIONI — Cavalcanti ci ha passato anche qualche mese a Sarzana, eh?

ENRICO PEA — Non lo sapevo, ma me l'annoto...

LEONE PICCIONI — Scrisse la ballatetta dell'esilio rimpiangendo la Toscana e sperando di poterci tornar presto dalla Toscana... E anche Lei ha avuto dei pensieri simili?

ENRICO PEA — Io ho raccontato, in un pezzo che uscirà presto, di certi pazzi di Sarzana, perché Sarzana non ha casa senza un pazzo...

LEONE PICCIONI — Ma i cittadini...

ENRICO PEA — ... in qualche casa ce ne sono persino due, ma a preferenza, insomma, normalmente uno. Questi pazzi e questa figliolanza (donne barbute e contrabbandieri e roba simile) nascono tutti nell'anno bisestile. E in quell'anno cascan giù figlioli a rotta di collo senza numero di mesi, ed è un affar serio... e da questi scegli poi i pazzi, i savi e le case.

LEONE PICCIONI — Ma, dico, non saran mica tutti così i Sarzanesi, come nel disegno che se ne fa Lei, se no c'è da offenderli fortemente...

ENRICO PEA — Sono buoni, affettuosi e gentili, un po' rozzi e veramente anche amici degli amici, però questa mania, questa pazzia, questa roba c'è... e non la posso negare.

LEONE PICCIONI — Ma come si esplica questa pazzia?

ENRICO PEA — Gli è, ti dico, ci son donne per esempio barbute, che nascono a pochi chilometri da Sarzana, in una villetta, in una montagnetta, così... ci sono, per esempio, contrabbandieri; i contrabbandieri son tipi curiosissimi, che viaggiano per il paese, vanno fino al mare a vedere di lontano se arrivano le barche da far un imbroglio, e poi tornano a Sarzana, ché Sarzana è tra i monti e il mare, quindi... come i pirati... e così... E poi ci sono in generale proprio i pazzi, pazzi, pazzi, eh! Quelli che sciupano i patrimoni, quelli che bastonano la moglie, quelli che... insomma pazzi!

LEONE PICCIONI — Ma quindi sarebbe stato un buono studio d'ambiente per personaggi di Suoi libri.

ENRICO PEA — Sarebbe stato. Io sul principio trovai un gobbo, lì sull'angolo della Pensione (Pensione Laurina: senti che gentile nome?) e mi spiegò certe cose. Intanto la Pensione è in una piazza dove, nel mezzo, c'è un birillo che storna le automobili. Dice che quel birillo, quella specie di coso lì, ritto, è nientemeno che l'emblema della città.

LEONE PICCIONI — E come mai?

ENRICO PEA — È così, me lo disse il gobbo.

ADRIANO SERONI — Si diceva prima, parlando di De Robertis e di Cecchi, di un incontro quasi storico. Un altro incontro al quale si può attribuire lo stesso attributo — per quanto riguarda la storia delle nostre lettere contemporanee — fu certamente quello fra Vincenzo Cardarelli e Riccardo Bacchelli.

Ed ecco che Bacchelli ce ne parla egli stesso, in una sua intervista, rievocando quegli anni lontani, gli anni de « La Voce ».

RICCARDO BACCHELLI — Con Cardarelli abbiamo avuto un'amicizia strettissima, intimissima, proprio potrei chiamare incontro decisivo. A quell'età, tra 20-21 anni, è stato Cardarelli che io ho incontrato, appunto nell'ambiente de « La Voce », alla quale lui apparteneva lateralmente (non apparteneva affatto alla Redazione de « La Voce ») mentre io ero molto più intimo nel lavoro de « La Voce » (ho fatto anche il redattore capo per un certo periodo) ed era in una posizione di critica verso « La Voce » stessa, verso anche, a quei tempi, per esempio Tolstoj — non il Tolstoj artista, per quanto in quel momento lui non lo ammirasse molto, ma il Tolstoj profeta, apostolico, così — e avverso anche a Romain Rolland, che in quel momento per me era una grande ammirazione. Allora, per dar l'idea, noi si discuteva di filosofia, facemmo quasi insieme grandi letture filosofiche. Una delle più memorabili, le *Meditazioni metafisiche* di Cartesio, per esempio, letture serie. Si discuteva giorno e notte, come fanno i giovani fervidi in quel momento che ognuno deve aver avuto. Si criticava tutto, si sottoponeva tutto a esame critico, si esaminava profondamente, naturalmente, l'estetica di Benedetto Croce che, allora, era nel suo aspetto sovversivo e paradossale. Ma al riguardo — giacché ho parlato di Tolstoj — andò a finire che io persuasi Cardarelli a ammirare Tolstoj e Cardarelli indusse me, dirò, a non ammirare Romain Rolland... che confesso di non ammirare.

ADRIANO SERONI — Nel dicembre del 1954 — e la data non si annota per pura pedanteria — Jean Amrouche, ancora, sollecitava Gianfranco Contini a definire in breve l'atteggiamento del critico di fronte all'opera d'arte. Ne derivò una conversazione assai ravvicinata, con continiana precisione, sulla pretesa ambiguità del critico.

JEAN AMROUCHE — L'atteggiamento del critico sembra ambiguo. Da una parte sembra evidente che esista una specifica facoltà del critico, che si chiamerebbe il gusto critico, una passione critica; e d'altra parte si constata la pretesa di una procedura assolutamente scientifica e impersonale.

GIANFRANCO CONTINI — È stato risposto già da molto tempo che non c'è genio senza gusto e non c'è gusto senza genio. Non vedo difficoltà, e quella che Lei chiama am-

biguità è, in sostanza, la stessa dialettica di ogni situazione vitale. Non c'è uno spirito che non sia incarnato, non c'è una forma pura, iperurania da una parte, e una materia indeterminata dall'altra, non c'è impulso e soggettività romantica senza oggettività classica, diciamo non c'è ispirazione senza studio. Anche il critico ha la sua ispirazione, naturalmente il critico ha lo studio che tutti gli riconoscono.

ADRIANO SERONI — Come esplose la carriera letteraria di Alberto Moravia, o se preferite, come nacquero *Gli indifferenti*? Ecco come ce lo riferisce Moravia stesso.

ALBERTO MORAVIA — Appena uscito dal sanatorio, da Cortina d'Ampezzo andai a Bressanone, che è una bellissima città lì vicino, e cominciai a scrivere *Gli indifferenti*, nell'Ottobre del '25, molti anni fa. E questo libro lo scrissi per tre anni. In quell'epoca vivevo in alta montagna sempre, perché non ero ancora del tutto ristabilito; e lavoravo poco, lavoravo un po' la mattina, poi il resto del giorno non facevo nulla, perché non ero ancora in grado di sopportare un lungo lavoro. Però ci misi tre anni, quasi tre anni a scriverlo, dal '25 al '28. Questo libro in un certo senso è abbastanza importante per due ragioni: prima di tutto perché per la prima volta, come ho detto, mi espressi e poi imparai a scrivere con *Gli indifferenti*; prima non sapevo scrivere. In altri termini, non avevo mai scritto nulla che fosse scritto, ecco, prima de *Gli indifferenti*. Il libro aveva poi un valore abbastanza lirico per me; infatti, la prima stesura non portava punteggiatura, non aveva né punti, né virgole, aveva soltanto delle cesure dove finiva la frase. Poi, finito il manoscritto, io vi distribuii incorrettamente molta punteggiatura, ma originariamente era nato come una forma di canto narrativo, tant'è vero che, mentre lo scrivevo, me lo ripetevo sempre ad alta voce e regolavo con l'orecchio le pause dei periodi, e poi smisi; a un certo punto cominciai a capire con gli occhi come doveva finire una frase, ma per tutti *Gli indifferenti* mi regolai con le orecchie.

ADRIANO SERONI — Questa prima parte della trasmissione avrebbe dovuto avere la sua giusta e legittima conclusione con la voce di G. B. Angioletti. Ma in questo caso, purtroppo, il nostro archivio non ci aiuta, e si vorrebbe quasi dire che la discrezione — la nota discrezione — di Angioletti giungesse fino al limite del silenzio nella rubrica che egli diresse. Egli si preoccupò soprattutto e soprattutto lavorò per riunire attorno al microfono gli scrittori più vivi e rappresentativi del suo tempo e riuscì a dare a una rubrica radiofonica un comitato di redazione, quale non l'avevano forse avuto le più note e illustri riviste culturali a stampa; questo è il suo merito fondamentale. Ma se non è possibile farvi riascoltare la sua voce, mi sia consentito, prima di cedere la parola a Carlo Betocchi, di ricordare ancora una volta l'amico carissimo, il finissimo scrittore.

CARLO BETOCCHI — Alla fine del '58 l'amico Seroni venne chiamato ad altri compiti e il Comitato di Direzione de « L'Approdo » me ne affidò la redazione. Angioletti, da Roma, ne restava il direttore.

Come successore fiorentino di Seroni, riprendo volentieri la prima constatazione fatta da lui che gli anni non fanno storia, ma le vicende sì. La riprendo per dire anche di più, e cioè che così come gli anni, anche il susseguirsi di un redattore all'altro non fa storia per « L'Approdo », il cui compito inalterato — da redattore a redattore — resta quello di seguire le vicende della cultura nell'unità di indirizzo, di ispirazione e di fedeltà ai valori ch'è il suo permanente carattere: un carattere, ripeterò, di cui è garanzia la presenza del Comitato di Direzione, del cui alto prestigio lo stesso Seroni ha già detto; ciò che, certamente, è altresì la ragione del primato di resistenza che « L'Approdo » si è assicurato tra i programmi della nostra radio, con una vitalità che non accenna davvero a oscurarsi.

Dai ricordi di Seroni sono emerse voci di molti scrittori, e, tra queste, le più toccanti oggi ad ascoltarsi: quelle degli scrittori ormai scomparsi, che hanno lasciato così grande, indimenticabile traccia di sé. Figure, in cui la storia delle nostre lettere, delle nostre arti, dei nostri studi si è fatta persona, e crediamo che gli ascoltatori si siano resi conto della spontaneità umana, del livello spirituale e persino della attualità delle effigi, che questi medaglioni, per dir così, sono stati chiamati a rievocare: fascino delle voci, virtù resuscitante, comunicativa della radio; né ci resta altro mezzo per continuare persuasivamente questa trasmissione.

Chiameremo dunque a concilio le altre poche voci che abbiamo potuto recuperare dalle antiche e più recenti trasmissioni. Molte ci sono sfuggite, come abbiamo detto, e restiamo col profondo rammarico di non aver potuto avere quella di Angioletti, primo e grande animatore de « L'Approdo ».

Ed ecco perciò, da una trasmissione del '58, un raccontino di Nicola Lisi, lo scrittore fiorentino che in questi giorni ci ha dato un libro di favole nuove o rinnovate, e che con Seroni e Piccioni fu dei primissimi a dar voce a « L'Approdo ». Il raccontino intitolato « I gemelli e la pace » andò poi a fare parte del volume *La faccia della terra*.

NICOLA LISI — Il fatto, che ha in sé persino del miracoloso, avvenne or non è molto in un paesino della Puglia. Una donna del popolo, la quale per far contento il marito aveva sopportato nove mesi di sacrifici e cure a cagione di precedenti aborti, dava alla luce felicemente due maschietti. Il marito, sebbene non disponesse che di scarsi mezzi, dell'accaduto fu contento al doppio. Dunque, la mamma e il babbo, di riflesso anche i parenti e gli amici di famiglia, sembrava che non avessero a sufficienza occhi per guardarli, tanto in verità a vederli assieme, così uguali, o nel letto o nella culla, erano belli. Riconoscere l'uno dall'altro tornava difficoltoso anche alla mamma che, forse

per questo, dopo il battesimo aveva messo una medaglia con il nome appeso al collo di ciascuno. Si chiamavano Vincenzo e Carmelo. Una sera Vincenzino cominciò a soffrire di dissenteria e ne continuò a patire finché visse ancora per una settimana, eppure non aveva poppato che il latte della mamma, la quale, anche a parere del medico condotto, era una donna indubitamente di costituzione sana. Vincenzino, pochi momenti prima di morire, prese per la mano il fratello e c'è anche da credere che gliela stringesse forte perché Carmelo mandò un grido. Dopo però si fece talmente luminoso d'innocenza, che la madre a quel modo li lasciò congiunti. Ella che era stata sola in quel frangente corse alla finestra per chiamar qualcuno, poi, ritornata presso al letto, vide ahimé che anche Carmelo e sempre di più si scolorava in viso: pareva una candela nell'istante in cui il lucignolo si spegne. Quel caso di unione nel ventre della madre, nel lettino o nella culla per una vita di durata così breve, nella morte dandosi la mano, in paese commosse tutti quanti, di una commozione che rasentava la dolcezza. Ci furono alcune donne, che, alla vista dei gemelli esposti, lacrimavano pur restando sorridenti. Anche la madre, dopo che fu tra le braccia del marito, assunse quel medesimo contegno; forse sentiva istintivamente che egli le era grato della maternità, anche se del suo frutto se ne faceva la raccolta altrove.

C'è da dire, ora, della preveggenza pietosa che ebbe il falegname: mandò una cassa insolita per forma e per misura, ma quale ci voleva a interpretare un desiderio, che — se anche inespresso — era generale. Nessuno, venuto il momento, avrebbe potuto adattarsi neppure al pensiero di separare le due creature. Al trasporto di tutta la popolazione — se si escludono gli ammalati e gli impediti per qualche altra importantissima ragione — non mancò nessuno. Ci furono due corone solamente, ma che per significato ne valevan mille: una per i babbi e per le mamme, l'altra per i giovani e i fanciulli, entrambe di gelsomini, profumate, piccole e rotonde. La sepoltura fu una cerimonia mesta sì, ma di una mestizia molto simile alla felicità più vera, la quale si addice tanto alla vita che alla morte. E poi fra gli astanti, prima di ributtar la terra nella fossa, ce ne fu uno, anziano, a ricordare la credenza antica che: due gemelli morti e seppelliti in quell'atteggiamento, della pace tra i popoli sono pietre angolari.

CARLO BETOCCHI — Nicola Lisi e Carlo Bo, insieme con Piero Bargellini e con me, erano stati compagni negli anni '30 nel fecondo sviluppo della rivista fiorentina « Il Frontespizio ». È forse per questo che m'è venuto spontaneo di avvicinare la voce di Carlo Bo a quella di Lisi. Da una trasmissione del novembre '64, dove trattava del gran rifiuto del Premio Nobel da parte di Sartre, ecco una sua tipica, incisiva conclusione sull'uomo Sartre, scrittore e pensatore impegnato.

CARLO BO — Si pensi a quello che ha voluto dire il primo volume delle sue memorie: *Les Mots*. Nel volumetto c'era il primo tentativo di linciaggio della sua prima immagine, linciaggio tentato in nome delle sue nuove aspirazioni, dell'ambizione totale. Sartre si era preparato per una certa vita, per una certa cultura, e per molti anni è rimasto ancorato a una interpretazione tradizionale, sia pure con tutti gli scarti e l'opera di erosione per certi lati inconsci. La maturazione, il giuoco delle idee, il moltiplicarsi degli interessi: tutto deve averlo spinto a rifare la strada all'indietro, e non già per trovare — come si fa di solito — delle conferme, ma per mettere in dubbio il lavoro presente e la strada del futuro.

Il rifiuto è la prima presa di coscienza netta, senza possibilità di errori né da parte sua, né da parte degli altri. Proviamo a immaginare il contrario e avremo un Sartre sospetto di contraddizione intima insuperabile. Come tanti altri scrittori, sarebbe rimasto bloccato in una funzione sterile di memoria emblematica: ci avrebbe ricordato il modo migliore, come avremmo dovuto essere e, nello stesso tempo, avrebbe avvelenato la sua raccomandazione.

Oggi questo non avviene più. Ma il problema non è affatto risolto, anzi comincia ora. Come sarà il Sartre di domani? Annullerà tutta la parte della letteratura? O cercherà nuovi innesti, nuove soluzioni? Lo spettro del mondo reale probabilmente non gli consentirà più nessun accomodamento, e allora, accanto all'opera attiva, interessata, avremo soltanto degli esami, altre condanne, altre capitolazioni. Sia come sia, nessun altro spirito ci ha dato, alla pari di Sartre, il senso del costante deterioramento della nostra figura umana. Nessuno come lui ci ha messo di fronte alla responsabilità ultima. Curioso che egli vi sia arrivato per una esasperata coscienza dell'attualità, ma forse la grazia e la virtù degli spiriti vivi sta proprio nel vedere delle ragioni insospettabili, laddove di solito si vedono soltanto facili prove o, al massimo, il dramma di una coscienza intatta, perduta in un mondo di negazioni: come dire si tratta di ricominciare daccapo.

È su questo punto che aspettiamo Sartre, che non è andato al Nobel.

CARLO BETOCCHI — Avvicinandoci ai nostri giorni ascoltiamo la voce di Diego Valeri che, nell'ottobre '65, leggeva per noi le poesie che ora ascolterete.

Anche di lui c'è caro rammentare che proprio in questo mese è apparsa nelle librerie una meritatissima silloge della sua opera di poeta, che si conchiude con poesia nuovissima, lievitata da quel suo spirito che non invecchia.

DIEGO VALERI — « L'Acqua »

Come va sciolta l'acqua, come fugge
da se stessa e da tutto. E come canta,

come senza fine canta,
lunga e distesa nella chiusa notte.
Quasi una voce di speranza,
che meni a un varco d'ignorata luce,
oltre quel buio muro d'orizzonte.

« Augurio di Capodanno »

Io credo all'uccellino batticoda
che ci porti il Buon anno.
Scorre liscio su l'umido tappeto
di bruni muschi, alla soglia del mare,
sosta un tratto a beccare, e poi di nuovo
scivola via come una spola, vola,
sparisce in cielo. Neppur ci ha guardati.
Ma è bello, affusolato, grigio e bianco:
porta certo il buon anno.

« Notturmo »

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

CARLO BETOCCHI — Alfonso Gatto ottenne l'anno scorso il premio Viareggio con *La storia delle vittime*, un libro di poesia che resta alto nella memoria, nella pietà civile. Anche per il Viareggio quella fu una splendida affermazione. Lo intervistammo sul posto, nella domenica del premio. Ci lesse una poesia che commentò da par suo, dicendo la cosa più toccante e più vera della sua coscienza di poeta, come potrete sentire da questo taglio dell'intervista.

ALFONSO GATTO — Ecco, in conclusione di questo nostro lungo chiacchierare, e in un giorno che è di festa per me, io voglio dire che, se dovessi dire in poche parole qual'è il destino del poeta, uguale destino in ogni tempo, io direi che il suo è un destino di essere, non di avere. L'ho detto altre volte e non mi stanco di ripetere, di concludere su queste parole, quello che è il mio intendimento sulla missione del poeta, nel suo tempo e nella storia: essere di contro l'avere. Egli lavora per essere, per rappresentare l'essere, direi per la vittoria dell'essere sui patti dell'avere.

Perciò, a conclusione ancora di questo mio lungo trattenimento con voi e con gli ascoltatori, voglio leggere, come un mio piccolo testamento, una poesia che è di questo volume premiato. La poesia s'intitola: « Tornando all'alba per San Vittore » e dirò, a chiarimento della poesia stessa, che l'occasione di questa mia poesia mi è stata data dal ritornare, qualche mese fa, sui luoghi intorno alle vie, sulle vie che circondano, che sono gli immediati dintorni del carcere di San Vittore a Milano, dove io fui associato, dall'agosto al dicembre 1936, per misure politiche.

Da questa mia lunga passeggiata all'alba intorno alle vie di San Vittore, io per il troppo freddo riparei in un caffè che s'era appena aperto, e, nell'attesa di un caffè caldo che mi rianimasse, io mi trovai a guardare le mie mani aperte sul marmo del tavolo: e fu per me come un leggere nelle vene delle mie mani, nelle mie stanche mani di uomo stanco, la mia storia, la storia del mio essere; quelle mani non avevano trattenuto nulla. Ora vi leggo la poesia: « Tornando all'alba per San Vittore ».

Aspetti dai morti il consenso, la pietra che chiude la storia.
E nulla forse ha più senso, è solo un conto che torna
la prima stretta del gelo. Il cielo tramonta, ma aggiorna
sui vetri della prigione. Sono passati trent'anni,
vivesti d'amore, di danni felici. Il torto che opprime
è l'ansia d'avere ragione, e tu non l'avesti, perdevi.
Torni per l'alba di San Vittore,
torni a quel cielo che è solo il cielo.
Non hai che te — puoi dirlo — e la notizia d'essere un uomo.
Per ogni ferita che piano si chiude al suo stesso sigillo,
uno sgomento tranquillo. E con pudore la mano
s'apre sul marmo, ha le vene, le vene di tutte le pene.

CARLO BETOCCHI — L'ora che ci è stata concessa, raddoppiando il nostro tempo consueto, l'ora davvero straordinaria, di un'occasione straordinaria come questa, s'avvicina al suo termine, e mi viene anche troppo naturale ormai di cedere la parola a chi, come

Leone Piccioni, oggi ha, per la responsabilità che gli spetta, più che mai tutti i titoli per concludere su un'esperienza che l'ha visto militante fin dal principio, appassionato sostenitore e consigliere sempre.

LEONE PICCIONI — Mi occupo de « L'Approdo » in genere da diciotto anni, se la mia memoria è esatta, ed ho sempre seguito, nelle varie posizioni in cui mi sono trovato alla RAI, la simpatia e la fiducia con la quale la RAI stessa ha sempre accreditato tutte le varie iniziative della nostra rivista, tenendo proprio — come diceva prima Seroni di Angioletti — a mantenere il Comitato direttivo della rivista stessa al più alto livello che si potesse in Italia pensare. Basti dire, ad esempio, che dopo la morte da noi tutti pianta di Emilio Cecchi, il Comitato de « L'Approdo » ha chiamato a sostituirlo uno scrittore come Carlo Emilio Gadda.

Mi tocca anche qui ricordare rapidamente l'iniziativa che fu presa di trasferire l'esperienza informativa de « L'Approdo » in una edizione televisiva, edizione televisiva settimanale che è certamente presente a molti di voi che ascoltate, e che serve ad ampliare l'operazione del tentativo di divulgazione della cultura, che la RAI sta facendo — com'è del resto suo dovere — in maniera massiccia, in maniera ampia, in questo periodo forse anche di più di quanto non abbia fatto per il passato.

Ed infine, per quello che riguarda « L'Approdo » e quello che riguarda me, devo dire che sebbene le vicende della vita, i casi della vita mi abbiano portato nell'ambito della RAI a delle responsabilità di carattere generale molto pesanti e anche molto difficili, io non ho mai potuto distaccarmi, per affetto, per legami e per ricordi, dalla vicinanza, dal sentirmi, dal volermi sentire vicino a « L'Approdo » nelle sue manifestazioni: sia quella radiofonica soprattutto, sia quella televisiva che quella stampata. Del resto, gli anni fiorentini de « L'Approdo » radiofonico rappresentano per me gli anni dell'incontro con i maestri — e anch'io devo ricordare soprattutto De Robertis e Ungaretti e Bo — con la letteratura, con quegli studi e quell'attenzione, che nella vita credo servano più di qualsiasi altro tipo di esperienza, e servano anche a dare il senso che alcune cose eternamente rimangono, e mai potranno deludere.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Un collage che è un libro d'autore

Non dovrebbero superare la trentina le « parole » non preesistenti alle combinazioni che Lamberto Pignotti ha riunito nel suo ultimo libro di 340 pagine, *Una forma di lotta contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*, che Mondadori pubblica nella « Nuova collana di letteratura ». Si tratta di un *collage*, di un *assemblage*, in concordanza di fase con i montaggi del surrealismo, le tecniche citatorie del neo-data e della pop-art, eppure chi conosce il precedente lavoro di Pignotti non nota una soluzione di continuità troppo marcata, insomma se non se ne accorgesse da esempi molto vistosi e familiari non esiterebbe a credere che alcuni pezzi sono stati inventati proprio da Pignotti. Questo per dire che la marcia d'avvicinamento ad una tecnica compositiva così poco originale è stata compiuta dallo scrittore in maniera graduale ed interna, tanto da far coincidere con forte ambiguità il materiale preesistente con il proprio stile. Tale carattere mi pare separare d'un colpo questo punto d'arrivo di Pignotti (che per altro si situa fra il '62 e il '64) da quello di altri operatori nello stesso campo: non ci si può

di fatto nascondere che ad altri livelli il giochetto è troppo facile e gratuito.

Il problema, quasi l'ossessione di Pignotti, è sempre stato quello dell'importanza che le comunicazioni di massa, i linguaggi tecnologici (della pubblicità, della narrativa rosa e gialla, del giornalismo politico, sportivo, ecc.) hanno assunto nel nostro tempo, fino a sostituire il linguaggio comune; ne deriva che la contrapposizione non viene fatta più fra linguaggio comune e linguaggio poetico (come facevano ad esempio i formalisti russi nei primi tempi), ma fra linguaggio tecnologico e linguaggio poetico. E d'altronde non si tratta di una contrapposizione, ma addirittura di una relazione, sovrapposizione, coincidenza dei due linguaggi per quanto pertiene alla codificazione. Un esercizio alquanto spiritoso compiuto da Pignotti sul n. 5 della *Battana* (1965) inseguiva quel che di poetico vi era nei linguaggi tecnologici e quello che di tecnologico vi era nei linguaggi degli ultimi operatori poetici. E a ben guardare non era tanto un esercizio spiritoso (in tal senso bisognava forse di cataloghi più esaurienti, sistemati con metodo più agguerrito), quanto una serie di appunti per una ricerca poetica che era andata a confluire in un lavoro che esplicitamente ha sempre reclamato una concomitanza di poetica e poesia.

Una rilevazione dei caratteri della « poesia » di Pignotti denunciava nelle prove precedenti: una sconsacrazione dell'ontologia letteraria perseguita attraverso la coincidenza riduttiva con i linguaggi dei mass-media; quindi esigenza di una comunicazione grigia, intersoggettiva (sottolineata dalla predilezione per i campi nozionali sciatti e generici di parole come « cosa », « roba » ecc.), cronachistica; e d'altra parte un'esigenza di contestazione attraverso il pedale continuo di una sorniona ironia ed autoironia, esplicito dal sistema funzionale dell'uso dei titoli, delle dense clausole dei componimenti ecc. In genere, però, da *Significare a Nozione di uomo* (eccezione fatta per l'ultimo settore) Pignotti non aveva sfruttato brutalmente i linguaggi tecnologici, ma aveva ricostruito una specie di ricamo sul rovescio di quei tessuti prefabbricati: anche se, pubblicando qualche tempo fa nelle buste saporitane dell'editore Sampietro i suoi goliardici incunaboli del '48-'49, *Le nudità provocanti*, attestava che fin dagli inizi aveva avuto una spiccata predilezione per questo genere di progettazione poetica.

Orbene, all'altezza di *Una forma di lotta*, ritroviamo tutte le istanze precedenti, in un tragitto lineare, la cui tappa successiva è necessariamente quella poesia visiva ed auditiva, che qui è implicita, trascritta, allo stesso titolo che erano impliciti, trascritti questi *collages* in molte poesie di prima: un'apertura, dunque, verso tutto quel lavoro che in questi ultimi tempi Pignotti ha compiuto in collaborazione con pittori ecc. Ogni composizione ha un titolo, in genere lungo (secondo la tradizione ormai molto affermata per via dell'imposizione di commedie e film americani di grande risonanza): questo titolo viene ricavato da una espressione o da un'intera frase, tagliata asimmetricamente, del testo a cui si riferisce. Ogni titolo vuole essere un richiamo: un po' come i motociclisti in equilibrio sui rulli all'ingresso dei baracconi del « Giro della morte ».

Nel sottotitolo del libro non vi sono etichette specifiche di « poesie », « romanzo », « saggio » (alcuni brani sono stati recitati da due voci, una maschile ed una femminile, come per gli slogans pubblicitari alla radio, e vorrebbero quindi configurarsi come « teatro »: di fatto tre brani del libro

sono compresi in *Teatro italiano A* di Sampietro). Sotto forma di spezzoni linguistici *Una forma di lotta* preesisteva quasi interamente a Pignotti, che si è limitato ad espletare quelle due operazioni che gli strutturalisti chiamano *découtage* e *agencement* (smontaggio e ristrutturazione di un oggetto, secondo un modello di intelligibilità generale). Da un certo punto di vista l'autore potrebbe dire di avere scritto un libro per stare zitto, ma da un altro potrebbe anche sostenere di avere scritto un libro « normale », come tutti gli altri, in cui invece di combinare secondo invenzione o stereotipi le parole del vocabolario, si è limitato a combinare sequenze pre-combinate. L'operazione di Pignotti è quindi esclusivamente nel dominio della sintassi, dal momento che l'accostamento di materiali prefabbricati non allude ad una semplice somma di campioni linguistici trattati con alcuni accorgimenti (con a capo, talvolta, per simulare una scansione ritmica non priva di efficacia all'interno di brani continui, oppure con l'allineamento di brani discontinui ed irrimediabilmente estranei fra loro), ma tende a determinare un rapporto ironico immediato e a provocare successivamente nel lettore una reazione. Cioè il libro tende a spaesare il materiale che ormai determina nel destinatario una reazione automatica, per indurre un ripensamento sugli stessi materiali linguistici proposti dalle comunicazioni di massa (specie dalla pubblicità) e da lui spesso accettati e reimpiegati passivamente. C'è, dunque, un'intenzione di critica alle idiozie nascoste nei nostri utensili di comunicazione quotidiana, un'esigenza di aspra denuncia per storture mentali, che da ogni parte ci assediano, quasi inavvertitamente, sicché l'operazione linguistica tende a configurarsi come operazione ideologica (specie i titoli, a cominciare da quello generale, alludono proprio a questo), con una volontaria differenziazione da esperienze analoghe, come quella della pop-art.

Come si vede i problemi che pone sul tappeto un libro come *Una forma di lotta* sono molteplici, sia a *parte subiecti* sia a *parte obiecti*. In altre parole il libro funziona lungo le due assi dell'accostamento per somiglianza e dell'accostamento per opposizione: da una parte c'è l'inavvertito stingere di

un pezzo prefabbricato sull'altro, sicché il lettore si trova immerso in un *continuum* di cui stenta a riconoscere il punto di passaggio e di sutura (ammesso che lo sospetti), dall'altra c'è l'aggancio puntuale fra due contesti che stridono e si contraddicono grottescamente. Naturalmente ci sono certe costanti, molto pignottiane, come la preferenza accordata alle clausole tratte dai « romanzi gialli », in una circolazione delle figure di montaggio (un brano di cronaca smonta un brano di critica letteraria, un brano di critica smonta un pezzo di discorso politico, un pezzo di discorso politico smonta un brano di romanzo rosa, un brano di romanzo rosa smonta un brano di semplicistica divulgazione scientifica e così via all'infinito). Se Pignotti, invece di trascrivere i suoi brani, li avesse ostensivamente incollati sui fogli (secondo una prassi autorizzata dalla teoria dei segni, come abbiamo più volte detto) con le vignette annesse alle diciture pubblicitarie, con gli enunciati che fuoriescono dalle fumate dei fotogrammi ecc. avrebbe fatto della poesia visiva; se poi al posto di trascrivere le parole delle canzonette come « Sì! Quest'amore splendido ... » come in *Una ricerca di nuove prospettive* o di *Charriot* come in *Abbiamo attraversato il nulla* si fosse limitato ad accludere nell'intervallo il disco inciso, poniamo, da Betty Curtis, avrebbe fatto quella che chiama « poesia auditiva ».

Ma qui giunti si pongono molti interrogativi, che testimoniano la perplessa vitalità dell'impresa. Ogni progetto di contestazione, opposizione ecc. si pone sotto la bandiera del moralista; e si sa qual è la più forte necessità del moralista: avere il materiale negativo su cui esercitare le sue inclinazioni. L'operazione di Pignotti è a tratti rabbiosamente distruttiva: ma è un fatto che senza tutti i materiali che gli offrono i mass-media dovrebbe stare zitto sulle sue o fare letteratura tradizionale.

Fra l'altro non bisogna dimenticare che molte procedure delle comunicazioni di massa sono derivate, succhiate da quelle dell'arte canonica, per cui spesso la demistificazione si limita a constatare che in un certo spezzone circola un cattivo gusto che rappresenta la degradazione di un buon gusto del modello, cioè che ha ragione la letteratura tradizionale. Ed è proprio per evitare il mostro Scilla

di una battaglia in nome di un precedente retrodatato che si rischia di cadere nelle braccia di un mostro Cariddi della viscerale connivenza con il materiale contestato: mi sembra piuttosto chiaro che a Pignotti piace più *Charriot* che *Davanti San Guido*. Non per niente parlavo della continuità della sua carriera riconfermata in questo libro: la contestazione diviene un atto di volontà, mentre il gusto non nasconde spiccate simpatie per il materiale contestato, che è quasi sussunto ad indice di poetica.

In ultima analisi riterrei Pignotti il più autorizzato fra gli operatori artistici sulla piazza a portare fino alle estreme conseguenze questo dilemma in cui si dibatte e che costituisce la sua forza di scrittore. Ma al di là intravedo uno sbarramento, un'*impasse* di impossibile sfondamento: con questa operazione tendenzialmente distruttiva Pignotti raggiungerebbe lo scopo di tagliare i viveri alle comunicazioni di massa, sbeffeggiate, distrutte nella loro ridicola goffaggine: ma non propone il ricambio, non può proporlo perché resterebbe muto, senza parole e senza lavoro, e triste, senza qualcosa che lo diverta.

Dunque, portata a termine l'operazione bisognerà dare ascolto a quello che ci insegnano i linguisti più avanzati, come Noam Chomsky, quando insiste sull'aspetto creativo dell'uso del linguaggio, volendo dire che il parlante quando emette enunciati (magari stereotipi) estrinseca qualcosa che non c'era prima, selezionando nel campo dei possibili con la sua competenza. Forse anche in Pignotti vi è un aspetto creativo nell'uso del *collage*, che invece di svolgersi al livello della parola o dell'enunciato si svolge al livello di più complesse organizzazioni, che sono manovrate alla stregua di unità di significato. In tal senso si può allora dire che Pignotti ha inventato il suo libro, che anzi coincide di volta in volta con le decine di soggetti che hanno steso gli spezzoni combinati, in un intrico di odio-amore con la propria materia che fa di *Una forma di lotta* un libro di autore, solo un po' diverso dagli altri (senza con questo volere minimamente scalfirne in un'aura rassicurante l'intenzione avanguardistica).

ALDO ROSSI

Narrativa

Le lettere, dal 1945 al 1950, di Cesare Pavese

Il secondo volume delle lettere di Cesare Pavese (*Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, editore Einaudi) presenta un preciso interesse per la storia del romanziere: storia di un disagio che si esprimeva con acuta responsabilità nelle decisioni inerenti al lavoro suo di scrittore. A confronto con quanto nel diario *Il mestiere di vivere* dice delle ambizioni teoriche che sorreggono, e pur degli scoramenti che venano quel lavoro, è proprio questa più segreta parte che viene alla superficie nelle lettere degli ultimi sei anni, dal maggio 1945 ai giorni precedenti il suicidio, avvenuto nella notte fra il 27 e il 28 agosto del 1950. Il tempo ha portato un sensibile mutamento di indirizzi, da allora, e un nuovo periodo di crisi. Pavese aveva avvertito il pericolo insito nell'affidarsi a un'esperienza tutta del momento, nata dalla lotta partigiana e partigiana, e la necessità di render liberatrice quell'esperienza nei confronti delle tradizioni sociali e culturali del Paese. Oggi, specie da parte dei giovani, si tende a rimproverare la provvisorietà, la carenza di radici dei valori abbracciati dalla letteratura dei primi anni del dopoguerra. Ne aveva avuto coscienza Pavese, che dette opera allora, con accresciuto assillo critico, con un'avida esplorazione di soluzioni culturali, a una narrativa retta da programmi di indirizzi problematici nuovi, e d'un estremo dominio espressivo, stilistico. Programmi essenzialmente razionali, e in cui era inevitabile agissero ancora i valori di una tradizione culturale e letteraria resa esangue da lunga usura. Ne rifiutava, ne aveva rifiutato, già in anni precedenti la guerra, esempi particolari, ma perché era una lettura, la sua, volta a dar risalto alle novità più attuali, e non ancora a reperire costanti positive, e continuità di fatti storici e culturali, in cui dar concretezza ai programmi d'apporti nuovi. Dei nostri scrittori nessun altro ha vissuto con pari e pur dubbioso impegno una difficoltà che verrà acquistando più chiare proporzioni storiche in avvenire. L'incertezza sulla consistenza delle vie seguite si denunciava anche in altri spiriti, venava

in profondità le nuove esperienze; Pavese immetteva nell'operare artistico un controllo razionale, con un ufficio di stimolo liberatore: quel controllo consente, e meglio consentirà, di legger temi e invenzioni particolari della sua narrativa come simboli d'addentellati capaci di trasformarsi, nell'arte, in realtà intera e compatta, tramite un assoluto magistero stilistico. Ma vi si insinua, e persiste, un sapore di confessione, e di disagio. Le opere maggiori di Pavese, *Dialoghi con Leucò*, *Il compagno*, *Prima che il gallo canti*, *La bella estate*, *La luna e i falò*, sono degli anni dal 1945 al '50. Dalla sottile coscienza critica, dall'indole umanistica avida di sostegni culturali gli veniva la fiducia o il convincimento di poter rompere la cortina dei significati politici del momento salvandone gli apporti nuovi, e i significati generali, nella realtà dell'arte: col segnare, cioè, della realtà, i termini storici costanti attraverso i dati inventivi dello stile, attraverso un magistero artistico le cui trasfigurazioni resuscitavano però il miraggio e l'incanto d'un mondo letterario tradizionale. Il disagio nasceva appunto da quel fare, del proprio lavoro di scrittore, dell'ansiosa ricerca di progressi, una immersione in un mare di risorse tecniche, culturali, stilistiche, piuttosto che un diretto strumento per particolari riesami e processi. Allargava le sue letture al mito, alla etnologia, alla psicanalisi, affinando al tempo stesso e illimpidendo il suo stile: restava, a così dire, disponibile, lirico, evocativo, invece d'aderire in concreto alle ingrate incertezze e alla misura reale dei problemi dai quali pur sinceramente traeva origine il suo lavoro. Era un sintomo che avvertivano anche scrittori anziani, Cecchi, Pancrazi: questi gli scriveva, nel '47: « Credo che oggi siamo in molti a provare una certa sazietà di quello che abbiamo fatto fino a ieri. Ma bisognerebbe essere più giovani (parlo per me) per ricominciare ». È quanto ci danno le opere della maturità di Pavese: un ricominciare perpetuo, sempre giustificato, sorretto da ragioni di progresso tecnico, e di stile, e d'uno scavo (o dall'incanto) di significati vieppiù velati e remoti.

Dei *Dialoghi con Leucò* scriveva a Paolo Milano, il 24 gennaio del '48: « Non le nascondo che mia ambizione, componendo questo libretto, fu pure

d'inserirmi nella illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiorno, che va dal Boccaccio al D'Annunzio. Come massimo imbarbaritore delle nostre lettere (narrazione all'americana, scrittura dialettale, rinuncia a ogni ermetismo, ecc.) era un lusso che da un pezzo meditavo di prendermi». E pochi giorni dopo, a Santorre Debenedetti, sullo stesso libro: «La interesserà. È divertente come in esso io ritorni a scuola e, forse, all'*ordre*»; «perdigiorno»: quasi la confessione d'un avanzare in un labirinto. La cultura slitta nella tradizione invece di promuoverla, si perde in un giuoco di specchi, in nostalgia dell'*ordre*. De *La luna e i falò* scriveva a Davide Lajolo, il 15 maggio del '50: «Che *La luna* sia il mio vero libro lo sapevo, ma fa un gran piacere sentirselo dire, specie per i temi sociali e partigiani dove è così difficile non avere tenuto il tono e fare errori, sia pure soltanto politici». E pochi mesi prima, a Carlo Muscetta: «Ci sono dei secoli in cui gli "amorazzi", ed essi soli, *varcano il silenzio*»: ecco controllo razionale, e magistero stilistico, servire indifferentemente in direzioni d'interessi, disparate, non meno che accidentali. Crisi, e difficoltà di questi ultimi trent'anni, riceveranno chiarimento, tuttavia, dalla storia della narrativa di Cesare Pavese: selva ricchissima di proposte intese a reinserire il presente nel passato, e a rompere così l'angustia e la facilità delle soluzioni passionali offerte dagli eventi di quegli anni, e delle quali ben avvertiva la scarsa consistenza ove non avessero formato un circolo coerente con la tradizione. Le lettere soprattutto documentano quanto la sua narrativa fu esaltazione barbarica, violenta, degli elementi d'una cultura sostanzialmente esausta, nell'impresa di reperirvi una radice di realtà viva, diretta, ma operando in una direzione vane-scente, quale quella degli strumenti e dei significati — linguaggio, e teoriche varie — solo culturali, inadeguati a coprire nella loro puntuale complessità storica i problemi del presente. L'ansia trasfiguratrice, mitizzante, e il disagio irrisolto che vi si accompagnava, rappresentano lo sforzo razionale più conseguente, inteso a muovere e dar nuovo avvio alle generali difficoltà della nostra cultura letteraria degli ultimi trent'anni.

Una cosa è una cosa, racconti di Alberto Moravia

Una cosa è una cosa di Alberto Moravia (editore Bompiani) raccoglie quarantaquattro racconti, che si aggiungono a precedenti raccolte, *I racconti*, *Racconti romani*, *Nuovi racconti romani*, *L'automa*, nelle quali sono in parte riassorbite altre più vecchie: ma non sarebbe esatto concepire come un corpo omogeneo la sua novellistica, sull'esempio, che pur è stato suggerito, delle *Novelle per un anno* di Pirandello. È da augurarsi che quel richiamo non diventi un luogo comune, col risultato di distrarre dagli elementi precipui della narrativa di Moravia, e, anche, dalle reali affinità tra i due scrittori. Come, in Pirandello, tra novelle e romanzi corrono varie analogie, in Moravia un gusto saggistico si è venuto sostanzialmente progressivamente nelle novelle e nei romanzi così da attenuare al massimo la diversità di propositi e di struttura che nella sua narrativa intercorreva in origine, a differenza del Pirandello, tra romanzo e racconto. Nel volume *Una cosa è una cosa*, il puntuale gusto saggistico si è fatto più interno e indiretto, anche sull'occasione della misura breve dei racconti, da elzeviro giornalistico, riuscitagli in genere sempre utile per snellimenti e caratterizzazioni schematiche d'intrecci. Ora sembra aver acquistato ulteriormente in trasparenza o in quel ch'egli, riferendosi in un'intervista a Camus, ha chiamato «linguaggio bianco». Per l'asciutta acutezza con cui imposta gli intrecci, i casi, può prestarsi a definizioni astratte, e vi indulge egli stesso: non simili coincidenze esterne ci ricorderanno gli abusi d'astratte interpretazioni dell'arte di Pirandello, quanto quel portare, specie nei racconti di *Una cosa è una cosa*, ogni elemento a farsi trasparente e disponibile: ma senza una conclusione risolutiva in cui si consumi o spenga quella trasparenza che è il pungolo interiore e il carattere stesso del suo narrare, oggi.

I racconti sono in prima persona; vi ricorrono alcune costanti: Roma, interni ed esterni, come negli altri suoi romanzi, e racconti; un ruolo, ora d'attrazione e ora d'ottusità fisica, della donna, ma che è confermato da ogni tratto della realtà

in genere, ed è scontato dal protagonista, il quale avverte la propria disparità da quella natura perentoriamente evasiva degli oggetti. Così, mano a mano, il protagonista evade anche da se stesso, si nega agli uffici privati, sociali, affettivi. In *Svegliati*, uno studente ventenne, fidanzato con la figlia della sua pensionante, soffre d'un sogno sconcertante, forse per la stanchezza dello studio: vecchio, abita con la moglie un appartamento abbandonato dai figli, sposati. La stessa stanchezza avverte, di giorno, in quanto lo circonda. Si confida con la fidanzata, e ne ha in risposta che chiama sogno la realtà: sono vecchi, il tempo del fidanzamento è il sogno; sono sposati da quarant'anni. È un racconto perfetto, ricco di inquietudine interiore. Moravia è riuscito a spingere ogni colore, ogni accentuazione, per lasciar agire solo la struttura, nella sua efficacia prospettica ottenuta con un ribaltare per trasparenza e per sostanzarsi di significati, ma senza sovrapposizioni o sdoppiamenti. L'efficacia prospettica nasce dalla tensione delle esperienze interiori, nel loro durare ed effondersi senza fine. Moravia rende più stringente un nodo di inquietudine umana quanto più lo esprime solo in schemi strutturali: ma al centro di questi è la condizione umana. E, appunto, lo stringerla a un concetto o a una condizione di valore richiama allo schema di racconto della tradizione novellistica dei primi secoli, poco o niente interessata agli sviluppi ordinati di intrecci, e alla psicologia, tutta stretta al significato delle scoperte e sorprese interiori, espresse per strutture e giuochi prospettici. Ed è un tratto che torna pur in Pirandello, come venne acutamente indicato da Emilio Cecchi.

Il protagonista, ne *I fumetti*, frequenta una famiglia che, più che nella realtà, sente d'aver conosciuta leggendo i fumetti: s'amano tutti, ma senza ombre o imperfezioni. Sono falsificatori: dopo un primo attimo di sorpresa, quella scoperta lo confermerà nella prima impressione, perché contano solo gli schemi nella loro fissità astratta, e il senso di perfezione è nel calarvisi, proprio dei fumetti, senza residui. Come il cancellarsi d'ogni forma e colore nel buio, tema d'altri racconti; o il perdersi a vuoto, di vari mezzi di comunicazione, come ne *La regressione*, *I colori e le forme*, *Il muro e il geranio*, *Le parole sono pecore*. Nel racconto che

dà il titolo al volume il protagonista, dall'osservazione d'un particolare di vestiario regredisce dalla realtà, fisica, e affettiva, della moglie, e delle creature in genere, finché automaticamente esce dalla camera ove la donna piange, come si lascia una cosa tra tante altre. In *Geronzio*, in *Abitante di Venere*, ancora un ribaltare di constatazioni al cui centro è l'uomo colto nella crisi, culturale e sociale, d'oggi. Una simile rigorosa constatazione di inconsistenza di radici Pirandello denunciò come richiamo a una autenticità della coscienza, pur con residui d'interessi affettivi e psicologici. Moravia, sulla stessa tradizione, però disponendo degli strumenti offerti da un quadro culturale più complesso, tende a esprimersi per nude strutture narrative. Che è il risultato più cospicuo di questa raccolta.

Noi credevamo di Anna Banti

Il protagonista del nuovo romanzo di Anna Banti, *Noi credevamo* (editore Mondadori) è un vecchio calabrese che, al termine d'una vita nella quale si sente ormai un relitto, cerca di chiarire, affidandolo a sparsi appunti, il suo destino di cospiratore, e galeotto. Le donne, se troppo prossime — la moglie, la figlia — lo disturbano, quasi, la loro stessa passione, un rimprovero del suo fallimento: e quelle lontane nella memoria gli sfuggono in un loro eccesso avventuroso, astratto, e, per lui, inesplorabile, com'è del vanificarsi d'una insurrezione fonda, istintiva, ogni volta che la coscienza tenti di raggiungerla. Quanto più disadatto a concedersi alle indoli femminili, vi avverte un risoluto e balzano empito romanzesco, forse la rottura d'una norma, un vizio d'origine che intimamente riconosce pur nella propria natura. Di lì l'incapacità d'adattarsi ai compagni, e più tardi, con l'avvento dei Savoia nel Meridione, alla nuova realtà politica. Il '48, e gli anni dalla spedizione di Garibaldi in Sicilia ad Aspromonte, sono i nuclei a cui s'accentra il disilluso rievocare dell'ex galeotto, ex impiegato statale, che ha scelto per morirvi Torino, un ambiente estraneo e chiuso. Né gli porta luce quel suo risalire nel tempo, e sentirsi sempre sbalzato, nella vita, tra dolori, delusioni, e speranze.

Figlio d'un cospiratore, che non ha conosciuto, le prime reticenti notizie sul padre si confondono, nei ricordi infantili, con la romanzesca avventura di Gioacchino Murat, e con astratti ideali umanitari, d'un progresso da portare a popolazioni semplici, e sospettose: quelle a cui lui stesso si dedicherà, fattosi cospiratore e al cui confronto i programmi della nuova classe dirigente, nell'Italia unita, gli appariscono dettati da ristretti interessi, e incapaci di comprendere difficoltà e problemi che si perdono nel tempo. Gli ideali democratici del protagonista lo hanno progressivamente allontanato anche dai compagni più legati a lui nell'azione. È un dato preciso che ci avverte di non confondere *Noi credevamo* con la ripresa dei temi risorgimentali, e pur a sfondo democratico, in particolare ispirati ai problemi del Meridione, della narrativa di quest'ultimo decennio, che è in parte da richiamare ad analoghi interessi degli anni o del clima della seconda guerra mondiale. Ogni dato preciso in *Noi credevamo* è intenzionalmente distrutto: il tempo prende la luce d'un miraggio, sullo sfondo di una natura atemporale, solenne, e, nei suoi cupi fondali, abissale. Il protagonista vi si sente sbalzato da improvvisi ricordi, che sembrano acquistar una durata infinita, e con profonde dimenticanze. Nella natura, nel tempo, patisce quella impossibilità d'aderire alla vita nei suoi nessi normali che lo rende disadatto ai rapporti con gli uomini: notabili, o umili pastori, e pescatori; sebbene prediliga questi ultimi, dai quali pur si sente diverso per natura, per origine. Sono, ancora, l'attrazione e la disparità, che, di fronte alle donne, lo esaltano, e impacciano.

La Banti sembra prediligere un tipo di romanzo d'un carattere ben distinto: storico, nei termini esterni, mentre invece nasce dalle risultanze d'un incrocio d'esperienze saggistiche di forme dell'arte, preferibilmente, pittura e musica, d'una o d'altra età. L'interesse per certi autori, o per una carriera artistica, o un'opera, presta ai protagonisti un senso d'avventura e una atemporalità incantata. La fantasia della scrittrice, mentre acuisce il senso d'un destino, magari drammatico, lo allontana in un'aria di mistero, in cui minuti elementi formali, di precisa origine saggistica,

colori, costumi, ambienti, si fanno variazioni inventive, esplorazione di segreti casi, o passioni, amori. Da una coscienza culturale ci si immette in una instabilità e polivalenza della fantasia la cui ferma trama è costituita dalla espressività acuta di un linguaggio d'un timbro intimamente accorato, divagante. Mai, dunque, un racconto, un intreccio, di rilevanti fattori psicologici: ed è un carattere che vale in generale per tutta la sua opera, e soprattutto confermato dai libri o dalle prove più felici. Come in *Artemisia*, che resta oggi ancora, forse, il suo risultato maggiore, e come in *Lavinia fuggita*, uno dei suoi racconti più estrosi, anche il protagonista di *Noi credevamo* ci è presentato intimamente diviso: una figura, un ritratto d'uomo, che non ha campo nel futuro, nell'avvenire. L'eccentricità d'una indole intimamente disposta al romanzesco, al vago, esplorata attraverso la confessione, suscita solo grandi ombre, presentimenti di qualche verità depositata nella natura e in remote vicende umane che sembrano confondersi con quella natura: la Calabria, e le attese d'una redenzione popolare. Anche dei fatti storici è colto appena il versante umano: non contano episodi, nomi, indicati con esattezza documentaria — sono, queste, le parti meno felici del romanzo — ma contano molto più alcuni fattori che sono pur all'origine degli insuccessi politici. Quei fattori, di cui s'è detto, che parlano alla erratica fantasia della scrittrice, e che dalla esperienza saggistica e dalla pratica verbale la sua arte liberamente lievitava e solleva in estrose originali invenzioni, dosate attentamente tramite un inesauribile assillo d'inquietudine spirituale, d'una responsabile partecipazione.

ALDO BORLENGHI

Critica e Filologia

La Grammatica del Rohlfs

L'editore Einaudi ha iniziato una nuova collana di « Manuali di letteratura, Filologia e Linguistica » che s'arricchirà molto presto di opere fondamentali, per ora note solo alla ristretta cerchia degli specialisti: dalla *Storia della lingua greca* del Meillet ai celebri *Principi di fonologia* del Trubetzkoy, a cui

tanto deve l'odierno strutturalismo, dai *Principi di semantica* dell'Ullmann alla *Linguistica strutturale* del Malmberg. Intanto la nuova collana si inaugura con un'opera davvero preziosa, di cui si attendeva da tempo un'adeguata edizione italiana: la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* di Gerhard Rohlfs, già apparsa tra il 1949 e il 1953 in lingua tedesca presso l'editore Frank di Berna.

Il berlinese Rohlfs, successore del Vossler nell'Università di Monaco, è giunto alla laboriosa e complessa stesura di quest'opera imponente, e scientificamente rigorosa, dopo circa un quarantennio di studi e di esperienze dirette che l'hanno portato a divenire uno dei maggiori conoscitori viventi della lingua italiana e dei suoi dialetti. Il Rohlfs infatti non s'è limitato a esaminare in laboratorio i fenomeni linguistici, nè si è accontentato dei vecchi materiali già noti, ma a partire dal 1921, secondo l'avventurosa tradizione itinerante dei grandi linguisti stranieri, ha percorso più volte in lungo e in largo il nostro paese, sin nei suoi angoli più remoti, copiosamente attingendo alla tradizione orale e raccogliendo così una ricchissima documentazione che egli ha pazientemente ordinato e classificato. Su questa sicura base documentaria, largamente inedita, è venuto poi costituendo, con disegno organico, l'edificio monumentale di questa *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* che colma veramente una grande lacuna e sostituisce, con notevole vantaggio, l'ormai insufficiente *Grammatica* del Meyer-Luebke, pur tanto meritoria, fornendo così un eccezionale strumento di lavoro soprattutto agli studiosi italiani che non hanno saputo far nulla di simile sino ad oggi, cioè ad un secolo di distanza dall'unità politica dell'Italia e addirittura a mille anni dal primo documento della nostra lingua.

Il Rohlfs ha diviso in tre tomi la sua opera: *Fonetica*, *Morfologia*, e *Sintassi e formazione delle parole*. In questa edizione italiana, opportunamente integrata e aggiornata rispetto a quella originale svizzera, ha veduto per ora la luce il primo tomo, dedicato alla *Fonetica*. Prestissimo seguiranno gli altri due tomi, tra cui particolarmente atteso il terzo, consacrato alla *Sintassi* che fu piuttosto trascurata nella *Grammatica* del Meyer-Luebke e

che in genere non ha mai costituito un frequente oggetto di studio per i nostri linguisti.

Fonetica, s'è detto, studiata e presentata secondo tre grandi partizioni: *Vocalismo*, *Consonantismo* e *Fenomeni generali* (ovvero spostamento dell'accento, abbreviazioni, metatesi, dissimilazione, assimilazione, comparsa di suoni parassiti). Un panorama dunque quanto mai ampio, e robustamente organato, che si fonda prevalentemente sulla lingua letteraria e sul toscano, ma che considera anche la situazione linguistica dell'Italia centrale e quindi dell'Italia settentrionale e di quella meridionale, non senza chiamare in causa, ove torni opportuno, anche la Corsica. Restano fuori cornice la Sardegna, che notoriamente fa parte a sé, e i dialetti del Friuli e delle Dolomiti, appartenenti al gruppo del ladino. Così pure non vi sono trattati i dialetti provenzali e franco-provenzali del Piemonte occidentale. Stabiliti il quadro e la struttura dell'opera, il Rohlfs ha poi messo a frutto la sua grande competenza di studioso, e ha sfruttato intelligentemente i progressi che la linguistica ha compiuto in quest'ultimo cinquantennio, costruendo una « grammatica » ricca, bene articolata e moderna, concertando il metodo storico con il metodo geografico e con la rappresentazione descrittiva, associando così la linguistica diacronica, cioè evolutiva e storica, alla linguistica sincronica. Ne è uscita un'opera che ha già felicemente retto ad un severo collaudo, e che rimarrà per molto tempo insuperabile.

È vero che qualcuno, impaziente, potrà rimproverare il Rohlfs di non avere adottato anche certi metodi introdotti recentemente nello studio scientifico di una lingua: l'analisi psicologica, ad esempio, o quella sociologica, oltre a taluni procedimenti della linguistica strutturale. Ma a questi rari critici insoddisfatti il Rohlfs risponde in anticipo, e con liberale generosità (proprio come un antico cavaliere), sul finire della prefazione all'edizione italiana, e precisamente là dove affida queste eventuali integrazioni e future sperimentazioni « ad altri studiosi » (per usare proprio le sue parole) « che non mancheranno nelle nuove generazioni, pronte a continuare e a perfezionare il lavoro dei loro maestri ».

Le Origini del teatro italiano

Le *Origini del teatro italiano* di Alessandro D'Ancona apparvero la prima volta nel 1877 presso Le Monnier di Firenze; e furono quindi ristampate nel 1891, con aggiunte e con una nuova appendice sul teatro mantovano nel secolo sedicesimo, per iniziativa del Loescher di Torino. Dopo un lunghissimo periodo di tempo, durante il quale si sono esaurite tutte le copie disponibili e l'opera è via via divenuta una rarità bibliografica, le *Origini* del D'Ancona rivedono ora la luce, in fedele riproduzione anastatica, per i tipi dell'editore Bardi di Roma. È un ritorno da salutare con grande soddisfazione perché si tratta di un libro fondamentale per lo studio del teatro italiano, oltre che di un prezioso strumento di lavoro.

A parte infatti il loro eccezionale valore storico e documentario, le *Origini del teatro italiano* costituiscono un vero e proprio monumento della gloriosa erudizione ottocentesca. In esse confluiscono le aspirazioni romantiche alle vaste ricostruzioni storiche, e alla identificazione dei caratteri peculiari delle culture nazionali; gli ideali risorgimentali, volti a scoprire e ad illustrare il fondamento popolare della nostra letteratura; e infine la nuova fede nel metodo positivistico, e quindi nel rigore scientifico di un'indagine basata sui documenti e condotta, di deduzione in deduzione, secondo un ferreo principio deterministico.

Le grandi virtù di laboriosità e di filologico zelo, e anche gli inevitabili limiti metodologici, di quell'indirizzo storiografico, risultano evidenti in sommo grado in queste monumentali *Origini*, in cui il D'Ancona seppe per primo tracciare una storia organica della nascita e degli sviluppi del nostro teatro dal Medioevo al Rinascimento, muovendo, con illuminata preveggenza, dalla liturgia romana, cioè dal rito cristiano, e quindi rievocando, con straordinaria ricchezza di documenti e di testi (quasi o del tutto sconosciuti), il sorgere e il costituirsi del dramma sacro, il suo propagarsi e vario modellarsi di regione in regione, e infine il suo pervenire alla forma matura della Sacra Rappresentazione. Della Sacra Rappresentazione il D'Ancona non s'è poi limitato a studiare

la genesi, e la diffusione e sviluppo in Firenze e fuori Firenze nei secoli quindicesimo e sedicesimo, cioè sino alla sua decadenza e al suo estinguersi, ma ne ha anche ricostruito tutti gli elementi «spettacolari»: dalla funzione e qualità degli attori e delle compagnie ai luoghi e alle date delle rappresentazioni, dalla tecnica particolare della recitazione all'assetto scenico, agli «intermezzi» e alle «pompe» di contorno. E non basta, perché il D'Ancona ha messo in rilievo, accanto agli elementi più schiettamente religiosi e ai personaggi divini e diabolici, o comunque simbolici, anche gli elementi profani e i personaggi umani: cortigiani, medici, astrologi, mercanti, soldati, contadini, osti, malandrini. In questo modo egli riteneva d'avere indicato la via per cui sorsero e si svilupparono, dalla stessa matrice da cui era nato il dramma sacro, anche i drammi profani dei secoli quindicesimo e sedicesimo modellati sulla Sacra Rappresentazione. A complemento della sua opera, il D'Ancona poi pubblicava due appendici di singolare interesse e tuttora insostituibili: una, dedicata alle rappresentazioni drammatiche del contado toscano, con illustrazione documentata delle *Giostre*, del *Bruscelli* e soprattutto dei *Maggi*, cioè delle varie forme di quel teatro popolare; ed una, ben diversa, dedicata al teatro della corte mantovana nel periodo rinascimentale, a partire dall'*Orfeo* poliziesco sino al *Pastor Fido* del Guarini.

È noto che la tesi fondamentale dell'opera del D'Ancona fu poi ripresa e approfondita, e ricalzata per molti aspetti, da Francesco De Bartholomeis nel suo libro *Origini della poesia drammatica italiana* (Torino, SEI, 1924 e poi 1952); ed è altresì noto che Paolo Toschi, con una serie di studi culminati nelle sue *Origini del teatro italiano* (Torino, Einaudi, 1955), ha limitato la tesi del D'Ancona e anche del De Bartholomeis cercando di dimostrare che all'origine del teatro italiano c'è indubbiamente il rito, ma non solo quello sacro da cui deriva il dramma cristiano, ma anche quello profano, d'ascendenza pagana, da cui nascono e si sviluppano il teatro comico e il dramma epico. E tuttavia, nonostante le riserve che oggi si possono fare all'impianto metodologico dell'opera e

nonostante l'ampliarsi del quadro culturale, e le integrazioni successive del De Bartholomeis e del Toschi, queste *Origini* del D'Ancona, adesso lodevolmente restituite a nuova vita, si riprospettano a noi non soltanto con un'opera di sempre utile consultazione, ma anche e soprattutto come esempio di appassionata applicazione ad un tema critico tra i più ardui e come prova di sorprendente dominio di una materia vastissima che per la prima volta, con il D'Ancona, usciva dall'inedito e prendeva forma e significato attraverso un'operazione filologico-storica, a largo raggio, la quale, nonostante le rigidità interne e le inevitabili semplificazioni, rivela ancora oggi, ad un secolo o quasi di distanza, « strutture portanti » non del tutto surrogate: che è a dire una vitalità di fondo niente affatto esaurita.

Gli studi ariosteschi di Segre

L'incontro di Cesare Segre, uno dei nostri giovani critici più valorosi, con l'opera dell'Ariosto risale ormai a molti anni addietro. L'impulso primo verso il grande ferrarese, deve essere venuto a Segre dall'esempio dello zio Santorre Debenedetti che gli fu, oltre tutto, maestro alla Università di Torino, e che curò con impareggiabile rigore il primo testo critico del *Furioso* per la collana laterziana degli « Scrittori d'Italia ». A questo impulso, senza dubbio primario, si deve aggiungere l'interesse professionale che un filologo romanzo, come Segre, è tratto a provare per un poema in cui confluiscono, rielaborati genialmente, tanti temi e situazioni della tradizione cavalleresca medievale.

Già nel 1954 Segre diede alla luce, per la collana dei « Classici Ricciardi », un volume in cui erano raccolte le opere minori dell'Ariosto, rigorosamente edite e accuratamente annotate. In quella circostanza *Rime*, *Commedie* e *Satire*, oltre ad una larga scelta delle *Lettere*, furono ripresentate al pubblico in una veste testuale rinnovata, e confortate da un commento linguistico e da una interpretazione critica di grande precisione e intelligenza. A Segre poi si deve lo studio delle fonti e

l'edizione critica dei *Cinque Canti*, e soprattutto l'edizione definitiva del *Furioso*, apparsa nel 1960 e condotta sul testo già curato dal Debenedetti, con l'aggiunta dell'apparato delle « varianti d'autore » ricavato dalle edizioni 1516 e 1521 del poema. Una edizione che onora la filologia italiana, e che il Segre ha da poco riprodotta, limitatamente al testo, per i « Classici Mondadori », corredandola di un commento fondamentale ove il territorio delle fonti ariostesche, classiche e medievali, è esplorato e illustrato con ampiezza inusitata.

Questa attività di editore s'è intrecciata con quella più propriamente storica e critica sempre intorno ad aspetti primari e secondari dell'arte ariostesca. Sono perciò nati, a fianco delle edizioni e dei commenti, vari saggi di Segre che ora appaiono riuniti in un libro destinato a diventare prezioso, che l'editore Nistri-Lischi di Pisa divulga col titolo di *Esperienze ariostesche*.

Gli studi che sono qui raccolti, e che sono dedicati all'Ariosto maggiore e minore, luccicano proprio dall'interno, ovvero nelle sue più segrete fibre costitutive (fonti letterarie, procedimenti tecnici, modi linguistici), la grande arte ariostesca. Segre ci conduce infatti, con mano esperta e lucido acume, entro il laboratorio del poeta ferrarese: ne ricostruisce la particolare biblioteca e il retroterra letterario, classico medievale e umanistico, ne analizza e interpreta il vario materiale espressivo, ne delinea il costituirsi laborioso e insieme geniale dello stile.

Il saggio che apre il volume mette felicemente a frutto tutta la serie delle esperienze particolari e delle esplorazioni capillari condotte da Segre sugli scritti minori dell'Ariosto e sul poema, e ci offre una lettura veramente moderna del *Furioso*, in cui è illustrata la tradizione culturale e stilistica che è sottesa all'arte ariostesca e nello stesso tempo ne è rilevata la straordinaria originalità inventiva. Mostrato come trovino conciliazione le interne tensioni dell'animo ariostesco, tra spirito contemplativo e senso del movimento, Segre indica poi come si attui al più alto grado, nel poema, l'equilibrata fusione delle tradizioni stilistiche sviluppatasi nel campo della narrativa e della lirica del Quattro-

cento. E precisati così la coincidenza tra l'armonizzazione di narratività e liricità e il raggiunto dominio dei sentimenti e delle condizioni storiche, Segre conclude che l'Ariosto si pone come vertice vittorioso dell'esperienza poetica cavalleresca e di quella umanistica che l'avevano preceduto, e ci

offre col *Furioso* «quasi un atlante della natura umana...: o piuttosto il culmine della scoperta dell'uomo (nella sua libertà e nelle sue determinazioni causali), portata a conclusione dal pensiero filosofico e politico del Rinascimento».

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Poesia di Deguy

Michel Deguy, giovanissimo, appena trentasei anni, è uno dei nomi sorprendenti della nuova poesia francese. Oggi la proposta che egli avanza, con i due ultimi libri, uno di poetica *in fieri*, intitolato *Atti*, uno di poesia altrettanto *in fieri*, intitolato *Sentito dire*, è di gran peso sul dibattito poetico contemporaneo: che è quanto dire sulla condizione dell'uomo d'oggi, se il destino dell'uomo ammette una scelta da parte del titolare di quel destino.

Tra poetica e poesia, per Deguy, non c'è separazione, dal momento che «la poesia deve ora parlare della sua causa» e che «la poesia implica oggi un'estrema sorveglianza sull'orlo dove la sua parola rinasce»: un tale orlo è quanto unisce la poesia alla poetica. Ivi la parola nascente viene a godere di tutta la sua necessaria ambiguità. Ciò significa che la parola poetica è bivalente: guarda, e divide, due orizzonti; ed essa costituisce un orizzonte unico col suo ambiguo procedere di ferita che si apre e di sutura che si rimargina, tra ragione e intuizione. La parola nascente della poesia è tale in quanto separa, e unisce, insieme una poetica e una poesia.

Diremmo che un tal limite è continuamente superato nei due sensi: nel campo patente della poetica dal seme e dalle radici della poesia, derivandone alla poetica un carattere altamente intuitivo, e nel campo latente della poesia dalle riflessioni della poetica, conseguendone per la poesia una sorta di razionale lucidità, di sregolamento organizzato nella forma, e della forma, poetica. Le regole del linguaggio sono il limite tentato

e costituito dalle sue figure linguistiche, crisalidi delle figure nascoste della poesia, dal continuo scarto metaforico del linguaggio rispetto a una norma che non è altro che il suo punto di usura. Quello che era stato lo sregolamento di tutti i sensi rimbaudiano, qui cerca le ragioni delle proprie radici intuitive nel suo stesso organizzato scatenarsi formale. Poesia dunque come «scienza nuova» in questa sua causalità perseguita fino in fondo; ma al fondo della propria causalità essa rintraccia non altro che la propria origine. Di modo che il *poème* è «quello che sa fare parlare lo spazio di se stesso». Ecco la causalità che il poeta esperisce attraverso la poesia, se il luogo mediatore dell'essere, secondo la definizione di Poulet, finisce per essere lo spazio stesso del *poème*, uno spazio linguistico.

Il discorso di Deguy, tra poetica e poesia, è breve finora ma d'un'intensità, dal '60 ad oggi, che non si smentisce nelle cinque tappe ravvicinate, sotto l'urgenza continua dei rimandi interni. Sono i cinque libri: *Frammento del catasto* del 1960, *Poesie della penisola* del '61, *Gore* del '64, e quelli di cui stiamo trattando: *Sentito dire* e *Atti* del '66, tutti editi da Gallimard; oltre *Le feritoie* presso Oswald e *Il mondo di Thomas Mann* presso Plon. Giovane Deguy, ma di lui s'è ben accorto Poulet che nel numero di febbraio 1966 di «Critique» dedica alla sua poesia un saggio d'una lucidità intrepida: *Michel Deguy o il luogo come mediatore dell'essere*.

Questo *Sentito dire* è figlio legittimo del «mormorio» surrealista. Ricordate uno dei bretoniani *Segreti dell'arte magica surrealista*: «Confidate nel carattere inesauribile del mormorio». Ora questo

mormorio si accosta all'incessante parola tentata di dire dalla natura. Che so, avete ascoltato il linguaggio del mare su una lingua di terra, in calma o in tempesta? Perché, anche per Deguy, proprio nell'«incessante fluire del primo mattino in questo d'oggi» il poeta deve porre attenzione appunto al mormorio dell'«incessante attualità», nella quale la poesia avverte quello «scarto» non più «assoluto» del surrealismo, ma relativo al continuo annodarsi di rapporti di ogni mattino col primo mattino, dice Deguy, «grazie alla figura del "primo mattino"». Ed è uno strappo all'interno della figura che diviene quella stessa, totale, della poesia. Si tratta dunque di rinnovare nel linguaggio questa possibilità figurale, che è sempre archetipica, ma che si rinnova integralmente nella ripetizione. Ogni mattino è il primo mattino perché ne ripete incessantemente la figura. Ma la figura prima si rileva attraverso la discontinuità delle figure, non attraverso un continuum tematico e discorsivo. Il discorso va ricavato dall'insieme delle parole che il momento suggerisce, e le cose suggeriscono, per frammenti di senso, al fine di arrivare all'identi-kit della figura mitica.

Proprio nel fluire intermittente della figura che si rinnova nel linguaggio, l'archetipo si muove, e nella cinematica che il linguaggio gli conferisce per addizioni successive sembra far parte del moto apparente delle figure viventi che in verità ne nutrono proprio l'archetipicità, la primordialità, insomma la sua fondamentale staticità. Le figure si muovono invece perché solo nel linguaggio acquistano movimento; cioè il movimento è il loro stesso simbolizzarsi, il moto è un moto simbolico; e allora ecco che vengono verso di noi come momenti del linguaggio, tempi del suo divenire. Perché il linguaggio rivela la sua assolutezza, e insomma la sua creatività, solo divenendo; si identifica diversificando; il linguaggio è quello che diviene. E sono proprio figure, cioè quanto diviene, a ipotizzarne l'essere. Ecco l'importanza del «sentito dire»: esso è il segno, il passo sordo o straziante dell'archetipo, che è tale in quanto perde tra noi la propria *arché* proprio per affermare la necessità primordiale. Più l'archetipo ci è vicino, più si allontana, più esso allontana la

propria originarietà, più insomma si pone come dato archetipico. È la *seconde vie jamais vécue* proprio perché essa nutre con la propria, e sempre più a fondo, la prima vita; e si pone come un effetto solo per liberare la prima causa dalla sua fissità primordiale, quasi causarla. E dunque la *seconde vie* non è *iamais vécue* per darsi come coscienza di vita: una carnale coscienza che sembra perdersi nella stessa carnalità che la nutre e la tenta.

È qui, nei momenti migliori, che la poesia di Deguy sembra caduta dalla tasca di Senofane, di un Senofane novecentesco che ancora, lasciata la sua patria invasa, ci dia i tratti del viaggio, verso l'Elea finale del proprio pensiero. Dolora nel proprio incognito, del proprio incognito: che è però, al contrario del dantesco «incognito e indistinto», un incognito distinto nei suoi frammenti e in ognuno dei suoi frammenti. Penso a *La bolla del cielo...*, il bellissimo dei *Processi verbali* che fanno parte di *Sentito dire*. La sua fiducia nell'immagine visibile, nella descrivibilità dell'essere, raggiunge il grado dell'indescrivibile. Rivolgendosi al «Pianeta Azzorra», attorno a cui «l'anello d'oceano saturnino gira», cinto dallo sguardo del «mare chiaroveggente» per cui s'illumina il suo stesso andare di poeta come uno stare nella carne della poesia, e l'apparenza dura come una parabola di cui si sia perso il significato ma che appunto è rintracciabile come processo verbale, Deguy conclude: «Ero sulla tua strada / Un secondo per la vita e / Tu non mi hai guardata / — Ma che spero tu dagli occhi?». Che è ancora una domanda nel viaggio scrutatore, sul mare ondeggiante, tra la Jonia ed Elea, e non esige risposta. La risposta è la perdita, per ricominciare.

Dagli occhi spera l'esistenza, la sopravvivenza carnale del mondo, dagli occhi esige la carnalità conclusiva della favola, e che è il mare orlato di terra, l'infinito cinto, nel suo stesso interno, dal finito. Un'isola come il pianeta Azzorra o qualcosa che si protende sul mare ma non sa staccarsi, come una gocciola che non cade, dalla propria compattezza, una penisola, quella che Deguy ha cantato nei *Poèmes de la presqu'île*, chiude, e schiude, l'infinito come, agli occhi dell'antico navigante ionico, Elea. Infinito allora è il passo

umano che può percorrere il pianeta Azzorra chiarovista da un mare che non ha fine. Ecco la limitazione oltre ogni limite, la limitazione oggettiva che l'illimitato del pensiero raccoglie al fondo della propria normatività: la parola-parabola. Il processo verbale è insomma, nella sua naturale dispersività, centripeto: contiene nel proprio seno la possibilità di concludersi, oggettivamente, in atto.

Se in *Atti* il poeta dichiara: « La dispersione è per me essenziale », se ne comprende la ragione: proprio nella dispersione il processo verbale raggiunge il suo grado d'infinità, ma solo attraverso di essa può crearsi la condizione dell'isola cinta dal mare. Senza mare non vi è isola, ma un compatto continuo che è la morte. « Essere navigante è essere poeta, chi può dirlo se non il poeta? In sua assenza il giorno degli uomini rischia davvero di essere una giornata degli sciocchi ».

Nel piatto di ceche che in un'osteriola pisana, stralunate d'un raccapriccio primordiale nel burro dorato alla salvia, ci era messo davanti, ripensavo qualche tempo fa con Deguy a questo stupore della riva che è il solo e il proprio dell'uomo immerso nell'infinito vitale. Poco più in là l'Arno mette foce in quel mare « sempre ricominciato », secondo l'antico verso di Valéry, dove la memoria

aprendosi s'insala. E il « recommencement » deguano allora mi appariva spoglio non tanto di quella figuralità che ha un senso, e che in Valéry si è solidificata fino a esigere il simbolo oggettivo nelle cose stesse che la poesia affronta per renderle ancor più inscalfibili nel loro stato simbolico, quanto appunto di quella simbologia oggettiva che ha segnato la crisi risolutiva del simbolismo. Ed è proprio della poesia contemporanea, avendo affidato tale carattere simbolico al linguaggio, constatare in esso, contestare in esso, l'unico continuum nel discontinuo di un universo soggettivo, nelle *intermittences* non più del cuore ma della soggettività stessa, una volta intuito che anche *natura facit saltus*, in un suo imperscrutabile moto ludico, imperscrutabile ma avvertibile *in re*; e dunque ancor più *facit saltus* la natura quando si mette in moto attraverso il soggetto, quando sta per spiccare, soggettivamente, il salto qualitativo. Si capisce che allora il linguaggio, in mancanza di meglio, viene a godere della possibilità di stare in ogni proprio incidente, così come la poesia vive nel proprio spazio non solo, ma è appunto *poème* « quello che sa fare parlare lo spazio di se stesso »: un sussulto supremo, la parola parabolica.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA TEDESCA

Gli scritti filosofici di Schiller

Lentamente, troppo lentamente si va compiendo la grande edizione critica delle opere dello Schiller, detta *Nationalausgabe* (Hermann Böhlau Nachf. Weimar). A questa lentezza (il primo volume uscì ancora nel 1943) ha contribuito il fatto che ai 33 grossi volumi preventivati ancora nel 1956 se ne sono aggiunti altri 11 e probabilmente si raggiungerà la cifra dei 45 o 50. Inoltre il materiale, cioè i manoscritti e le primissime edizioni sono sparsi nelle biblioteche e negli archivi delle due Germanie, sicché la ricerca, il confronto dei testi presenta notevoli difficoltà. Ma sul nome di Schiller,

come su quello di Goethe, si è trovato sinora una maniera di collaborare e la grande impresa, iniziata da due grandi filologi come Julius Petersen e Hermann Schneider va ora avanti sotto la guida di Benno von Wiese, a cui si deve già uno dei più ampi ed esaurienti lavori sull'autore dei *Masnadierei* (*Friedrich Schiller*, Casa Editrice J. B. Metzler, Stoccarda 1959) e di Lieselotte Blumenthal, una specialista di studi sul classicismo tedesco.

Molti sono gli aspetti dell'opera di Schiller: quello più famoso è del drammaturgo, ma accanto a lui c'è il poeta, lo storico e infine il filosofo o meglio il cultore di estetica. Mentre per tutto l'Ottocento il drammaturgo veniva ammirato

anche in Italia, senza riserve, sui primi del Novecento si formò una corrente ostile a lui, particolarmente in Italia e trovò nel famoso saggio di Benedetto Croce in *Poesia e non poesia* la sua voce più autorevole. Da quel tempo l'autorità di Schiller è molto diminuita, anche se — fatto piuttosto sospetto — le traduzioni della sua opera andavano aumentando (segnalo qui l'ultima versione delle opere di Liliana Scalero nella BUR, Milano 1953-67). Ma tra gli studiosi, tutti più o meno presi dall'autorità di Croce, Schiller stentava a riprendere il posto che a lui spetta. C'è però un punto sul quale anche il Croce non aveva potuto fare a meno di concedere all'autore del *Tell* la sua ammirazione: gli scritti filosofici, anzi più propriamente di estetica. Sono quelli che si trovano riuniti in due volumi — il XX e il XXI — appunto della *Nationalausgabe* (H. Böhlau Nachfolger editore, Weimar 1962 e 1963). Sono due tomi di circa 500 e 400 pagine l'uno e sono fatti in maniera egregia, sotto la direzione di Benno von Wiese, coll'aiuto di Helmut Koopmann. Vi si ritrovano non solo gli scritti più famosi come *Ueber Anmuth und Würde* (Sulla grazia e la dignità), *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Sulla educazione estetica dell'uomo in una serie di lettere) e *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (Sulla poesia ingenua e sentimentale) rispettivamente del 1791, 1793 e 1795 ma anche una quantità di piccoli saggi, per lo più trascurati o sconosciuti tra di noi, che completano la figura di Schiller filosofo e di cui il più noto è senza dubbio quello *Ueber das Erhabene* (Sul sublime). I saggi si trovano pubblicati quasi tutti nel primo volume (cioè nel XX) mentre nel secondo (cioè nel XXI) il curatore ha narrato la storia della origine di ogni lavoro, ha segnalato la sua prima edizione e quelle ristampe che potevano essere comunque di grande interesse, essendo a volte avvenute sotto la guida dell'autore, ha presentato le varianti e infine ha posto delle note di commento. Il lavoro compiuto è pienamente soddisfacente e non si deve più far riferimento ad altro testo, nel caso degli scritti filosofici di Schiller avendo ormai a disposizione un'opera che si può dire perfetta come questa.

Forse a determinare l'atteggiamento negativo verso il drammaturgo e positivo verso il filosofo ha contribuito un riconoscimento, che non a tutti è noto, di cui Schiller andava evidentemente fiero. Emanuele Kant poté conoscere lo scritto *Ueber Anmuth und Würde*, non accettò l'impostazione dell'opera, pur sentendola vicina alla sua, ma, come scriveva Schiller all'amico Gottfried Körner il 18 maggio 1794, «ha parlato con grande ammirazione del mio scritto e lo dice opera di mano d'un maestro. Non so dire, quanto goda che questo scritto sia giunto nelle sue mani e abbia fatto su di lui questa impressione». È un riconoscimento notevole da parte di un uomo come Kant, che non era capace di far complimenti. Da quel momento Schiller è stato sempre valutato positivamente dai filosofi, meglio, dagli esteti, anche da coloro che come il Croce gli negavano qualsiasi capacità poetica.

Si è spesso parlato degli studi di Goethe sulle piante, sull'essenza della luce, delle sue conoscenze anatomiche e mineralogiche; accanto a lui il suo grande amico Schiller sembrò passare in secondo ordine, preso come sembrava solo dalla missione dell'arte e dalla creazione poetica e drammatica. Questi scritti filosofici, nella loro integrità, ci ricordano che anche Schiller si era interessato del mondo di una scienza a cui, anzi, sembrava destinato: la medicina. E non si allude qui tanto alla dissertazione di laurea presentata da Schiller nel 1780 ai suoi maestri e scritta tutta in latino: *De discrimine februm inflammatoriarum et putridarum* compilata con evidente fretta e seguendo gli insegnamenti dei maestri (si trova ristampata con la solita cura nel vol. XXII della *Nationalausgabe* che contiene le *Vermischte Schriften*, Weimar 1958) quanto allo scritto *Philosophie der Physiologie* (nel volume XX, pag. 10-29), che è uno dei più audaci tentativi, nell'ambito della filosofia del tempo, di collegare il mondo della speculazione o meglio della vita dello spirito con quello della esistenza fisica, un tentativo che doveva poi ricevere un colpo mortale da Hegel, un colpo da cui solo oggi la filosofia si sta lentamente risolvendo. Si è notato da parte di studiosi moderni che gli scritti di Schiller su questo argomento

appaiono straordinariamente moderni: egli aveva intuito che esistevano dei rapporti tra la psiche e il corpo, che si potevano avere quei disturbi che oggi si dicono appunto psicosomatici, aveva addirittura presintito l'esistenza del cosiddetto sistema neurovegetativo, il che dimostra che anche in questo campo Schiller non era rimasto a quel che gli era stato insegnato, ma aveva progredito per conto suo, facendo delle ipotesi, che non si possono chiamare altro che geniali. Non è un caso che in questi scritti si noti l'influenza di uno studioso che era anche un poeta, Albrecht von Haller, lo svizzero che è considerato uno dei fondatori della fisiologia moderna (1708-1777 per cui vedi il libro di G. TONELLI *Poesia e pensiero in Albrecht von Haller*, Torino 1961). Con questo richiamo non si vuol diminuire l'importanza dei più noti scritti di estetica, ma soltanto far presente che in lui, come in Goethe, sia pur in modo e in forme diverse, coesisteva, accanto all'amore per l'arte drammatica e la poesia, un vivo e non trascurabile interesse per la scienza.

Non vogliamo chiudere questa breve presentazione degli scritti filosofici di Schiller senza ricordare un'opera in cui sono raccolti due saggi importanti, proprio sul pensiero dell'autore dei *Masnadieri*: si tratta del volume di KATHE HAMBURGER, *Philosophie der Dichter: Novalis, Schiller, Rilke* (Filosofia dei poeti: Novalis, Schiller, Rilke; Kohlhammer editore, Stoccarda-Berlino-Colonia Magonza 1966) una specie di *Festschrift*, in cui si incontrano gli studi, sempre molto penetranti, sulla sostanza filosofica appunto di certa poesia tedesca. Né vogliamo trascurare l'annuncio che il grande epistolario schilleriano si è andato articolando in 10 volumi di lettere di Schiller e 8 di lettere a Schiller (il volume XXV di queste ultime è uscito nel 1964 e comprende le lettere ricevute dal creatore del *Wallenstein* dal 25 maggio 1794 al 31 ottobre 1795; viene edito sempre dalla casa H. Böhlau Nachfolger a Weimar). Si tratta di un volume di quasi 700 pagine, ma attendiamo che vi sia un certo numero di tomi dello stesso tipo per parlarne qui. Comunque la vecchia edizione di Jonas in 7 volumi si avvia a essere

per sempre superata. Anche il carteggio e i nomi che vi si incontrano danno la misura della grandezza di questo scrittore, ancora, a parer nostro, un po' misconosciuto tra di noi, per una quantità di ragioni complesse.

L'opera poetica di Franz Werfel

L'autore del *Canto di Bernadette* (*Das Lied von Bernadette* stampato per la prima volta a Stoccolma nel 1941 e poi ridotto per lo schermo) è noto più che altro per i suoi romanzi e per qualcuna delle sue opere teatrali. Il suo successo anche in Italia, cominciò con quel *Verdi* (uno dei suoi peggiori romanzi) che segnò però il rinascere della fortuna del maestro di Busseto in Germania. Della sua lirica, sino a poco tempo fa, quasi nulla si sapeva e conosceva. A torto perché egli figura, senza possibilità di esclusione, tra i maggiori poeti dell'Espressionismo. È un posto che, anche a denti stretti, ormai unanimemente gli vien riconosciuto. Un recentissimo e ampio volume (circa 700 pagine), curato con la consueta comprensione e attenzione da Adolph D. Klarman, che ha già edito i due volumi dei drammi, comparso da poco tempo col titolo *Das Lyrische Werk* (*L'opera lirica*, presso S. Fischer, Francoforte sul Meno, 1967) lo mette ancor più in evidenza.

Del resto anche da noi si sono avuti studi e accenni alla poesia di Werfel, particolarmente nel volume *La Germania espressionista* di Italo Maione (Napoli s.a. ma 1956 con alcune versioni) che gli ha dedicato un intero capitolo, mentre frequenti sono i riferimenti alla lirica di Werfel nel volume su *L'Espressionismo* (Universale Laterza, Bari 1965) di Ladislao Mittner, un po' meno intensi in *Caos e Geometria* (La Nuova Italia, Firenze 1964) di Paolo Chiarini. Forse non sarà male ascoltare due giudizi autorevoli prima di parlare dei caratteri di questa lirica di Werfel. Nei *Diari* di Kafka del 1911 si legge: «Le poesie di Werfel mi hanno riempito la testa tutta la mattina di ieri come di vapore. Per un momento ho temuto che l'entusiasmo mi avrebbe trascinato

senza un respiro di requie sino alla follia». Rilke a sua volta, in una lettera alla signora Cassirer del 17 settembre 1913 scriveva: « Werfel creava, per quanto in solitudine, pure da un fondo umano comune, più che dalla natura: ma è tanto più commovente vedere come egli giunga a qualcosa di elementare, di quasi spietatamente inorganico, come esca da ogni limite per spingersi verso il Tutto e lo sopporti. A volte mi stupisce; altre volte lo ammiro nella piena visione di quel che egli ha creato con la prodigiosa libertà dell'artista, che può sentirsi placato soltanto là dove vede che un altro ha portato felicemente a fine l'impresa più rischiosa ». Sono le voci di due concittadini, ché Werfel, come Kafka e Rilke, era nato a Praga e con Kafka è stato anche in rapporti, non diremo di grande amicizia, ma di consuetudine.

Nel 1945, mentre correggeva proprio le bozze di una scelta di sue poesie dal 1908 al 1945 lo scrittore veniva colto da un improvviso attacco di cuore da cui più non si riebbe. In quella scelta egli aveva escluso con mano molto severa quello che non gli era parso artisticamente più valido. Forse sarebbe interessante conoscere quale criterio egli avesse applicato in questa scelta. Ma ha avuto ragione Adolph Klarmann ad ampliare l'antologia e a comprendervi *tutte* le poesie che vanno dal 1908 sino a tutto il 1917, perché è quello il periodo più importante per la valutazione di Werfel poeta. La reazione di Kafka, cioè di un artista abituato a misurare i suoi entusiasmi, può dirci come le liriche di Werfel suonassero nuove all'orecchio di tutta la generazione maturata in quegli anni. Già i titoli dei volumetti come *Wir sind* (*Noi siamo*, prima edizione Kurt Wolff, Lipsia 1914) con una sua vaga affermazione esistenziale e *Einander* (*Insieme*, idem 1917) con una altrettanto vaga attestazione di solidarietà sociale, dicono qualcosa sull'orientamento del poeta. C'era, già in quel lontano tempo, un respiro religioso in lui, che dava un tono particolare a tutta la sua lirica, ormai lontana da qualunque imitazione naturalistica e ancor più impressionistica. Egli era pieno di un umanitarismo sincero, in cui a tratti traspariva anche una sottile punta di ironia. C'è una poesia

del primo volumetto di liriche *Der Weltfreund* (lett. *L'amico del mondo* cioè dell'umanità) che termina con una invocazione *Al lettore* in questi termini: « Oh, se potesse accadere una volta, fratello, che l'uno cadesse nelle braccia dell'altro! », ove si sente l'impulso verso la fraternità di tutti gli uomini e insieme la poca fiducia che questa possa davvero concretarsi. Comunque il grosso volume consentirà di cogliere i motivi dominanti della lirica di Werfel e anche i suoi aspetti caratteristici in confronto agli altri poeti espressionisti. A cominciare dalla lingua, Werfel non ricorre a quei « chimismi lirici » che distinguono per esempio la poesia di August Stramm e non è quasi mai ermetico, come a volte Trakl e Benn. Il carattere espressionista della sua prima lirica vien dato piuttosto da un seguito di figurazioni inaspettate, incoerenti, a volte piene di fantasia lievemente tinte di macabro come quella intitolata con una espressione francese *Pompe funèbre*. La novità della poesia di Werfel di quei primi anni risiede proprio in questi accostamenti inaspettati, a volte pletorici, che hanno fatto pensare a molti critici a una componente barocca della sua lirica. Nulla di simile si incontra nell'ultima serie di poesie, né in quelle che Werfel, secondo una abitudine cara già ai Romantici, introduceva nei suoi romanzi. Un motivo non nuovo, ma diffuso in tutta la poesia di quel tempo, tanto da apparire perfino in quella di T. S. Eliot è quello dell'uomo nello specchio, più precisamente de *L'uomo grasso allo specchio* che si trova in questa raccolta addirittura in due versioni, ed ambedue rivelano la tristezza, lo spavento dell'uomo, di qualunque essere umano, che contempla la sua figura nello specchio e rifiuta quasi con un gesto di raccapriccio di riconoscersi in quell'immagine. Settecento pagine di poesie sono molte e se ognuna fosse valida, Werfel avrebbe nella storia della letteratura tedesca per lo meno un posto uguale a quello di Rilke. Naturalmente non è così; ma è errato anche ignorare la poesia di Werfel come se fosse tutta da buttar via. Ci vuol la pazienza di leggersi una per una queste liriche e si troverà alla fine qualcuna che può aspirare a esser definita non poesia espres-

sionista o altro, ma semplicemente Poesia, senza aggettivi. Per esempio ce n'è una del ciclo *Kunde des irdischen Lebens* (*Notizia della vita terrena* e anche il titolo vuol dire qualcosa) che è intitolata *Der allerletzte Augenblick* (lett. *L'ultimissimo istante*) e mi par degna di figurare accanto alle migliori

poesie dei classici in ogni antologia della poesia, moderna o antica che sia: novità di immagini, bellezza di costruzione e pregnanza di espressione qualificano qui Werfel come un autentico poeta di ogni tempo.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Appunti per una nuova saggistica spagnola

Durante l'anno accademico 1942, trovandosi già fuori dalla sua patria, Pedro Salinas fece un corso sulla letteratura di idee nella Spagna del secolo XX, e particolarmente sulla grande saggistica dal 1898 al 1936. Iniziò l'insegnamento con un elogio del saggio considerato sempre come poesia, anche quando fosse didattico, come soliloquio che possedesse però la funzione di comunicare quanto l'autore pensava e sentiva, come commentario che poteva anche non partire dall'invenzione ma nell'invenzione spesso terminava, come genere permanente, a paragone dell'articolo che ha invece carattere transitorio. E osservò che nel secolo XX in Spagna esisteva gran confusione tra i due generi letterari. Nel riprendere in parte le idee di Salinas, Juan Marichal, nella sua *Voluntad de estilo* (*Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Barcelona, 1957) aggiunse, proprio esaminando la saggistica saliniana, che in Spagna, dal 1900 al 1936, si era verificata, tra pensiero universitario e letteratura viva, una sintesi originalissima, che aveva come esponenti principali Menéndez Pidal e Américo Castro.

Gli anni che intercorsero tra il 1939 e il 1960 parvero oscurare quel « segno lirico » che Salinas aveva notato come la caratteristica del secolo XX e che egli già vide sostituito da una eccessiva preoccupazione per la realtà. Fummo in molti a trovare in questa preoccupazione proprio il distintivo « generazionale » del nuovo gruppo di romanzieri e di poeti nati tra il 1925 e il 1930 che, dopo aver assistito come testimoni muti e infantili alla guerra civile, traducevano la loro protesta sociale

nell'Antologia di José Maria Castellet (comparsa in italiano come *Spagna poesia oggi*, Milano, 1962) oppure in manifesti letterari (si veda, sempre di Castellet, *L'ora del lettore*, Einaudi, Torino, 1962). Saggistica quella generazione ne fece poca, e si ebbero soltanto tentativi di esplorazioni personali della poesia (*Exploración de la poesía*, si chiama appunto il libro di Gabriel Celaya, pubblicato a Barcellona, 1964) oppure testimonianze della realtà spagnola, in cui la poesia sorgeva spontanea e quasi indesiderata dalla documentazione di terre poverissime, brulle e abbandonate (per esempio, *Le terre di Nijar* di Juan Goytisolo tradotto in italiano per Feltrinelli, Milano, 1965).

Passati otto anni dal manifesto *Per una letteratura nazionale e popolare*, di Juan Goytisolo, non importa davvero fare il processo né alle intenzioni né ai risultati di un gruppo di giovani che la storia forse non farà mai assurgere alla gloria di generazione letteraria. Nella nuova edizione dell'Antologia di Castellet (*Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, 1966), il senso di stanchezza e di scontentezza è tradito soprattutto dalla scarsità dei nomi nuovi e dalla ricomparsa di molti poeti famosi (Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti). La situazione dunque sostanzialmente immutata della poesia così come il silenzio della narrativa spagnola chiaramente soppiantata dalla sua controparte ispanoamericana stanno a denunciare un clima di aridità intellettuale in gran parte dovuto anche a ragioni storiche e politiche.

Ma, quasi a compenso e a integrazione di questa scarsa vena lirica e narrativa, sembra si sia fatta luce in Spagna, in questi ultimi anni, una nuova

forma di saggistica sulla quale varrà la pena soffermarsi. Chi prenda in mano il recente e utilissimo volume di una studiosa spagnola, Emilia de Zuleta (*Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966) e anche il saggio che all'opera dedica José Carlos Mainer sulla rivista *Insula* (Madrid, Abril 1967) trova subito la preoccupazione di definire il saggio in senso non diverso da Salinas e Marichal. Esiste, in Spagna, secondo la de Zuleta, un primo tipo di saggio ibrido, personale, accanto a cui si trova un secondo tipo storico, scientifico o umanistico che ha finito per soppiantare la cosiddetta critica « artistica » e, infine, terzo e ultimo, « con forma di espressione nei due tipi anteriori », l'interpretazione politico-culturale centrata sul cosiddetto « *problema de España* ». Il motivo di questo accavallarsi di generi sarebbe da attribuirsi, secondo il Mainer, proprio a quella « crisi di funzioni e di valori instaurata dal complesso generazionale dei modernisti e dei novantottisti ». In Spagna, prosegue il Mainer, « autori e pubblico si intersecano; nel campo letterario, l'adattamento necessario della coscienza provato dallo scrittore dà luogo ad un'indeterminatezza di generi, sottoposti a una progressiva impregnazione lirica; un predominio dell'espressione simbolista; un riferirsi ossessivo al proprio io che vuole includersi nel mondo solidale degli altri io, auditorio ideale mai ottenuto a ridosso delle vere tensioni storiche ».

In realtà, mentre simile spiegazione potrebbe adattarsi anche alla saggistica di altre nazioni, rimane valido il fatto che essendo stato il « *problema de España* » il tema davvero ossessivo della letteratura spagnola da Quevedo in poi, una saggistica di glosse, quale fu quella di Azorín, e una saggistica da idea eroica della letteratura, quale fu in genere tutto il 98, altro non poteva fare se non tornare continuamente sul tema di Spagna e farlo suo. In effetti il « *problema de España* » si trovò continuamente sulla strada del saggio spagnolo, facesse esso parte di studi scientifici e filologici come quelli che ebbero origine nel Centro de Estudios Históricos o si trattasse invece di quel « commentario a un fatto irreversibile », ricco di « piccolo terrorismo ironizzante » che è la saggi-

stica di Ortega y Gasset. Se il Novantotto si dedicò soprattutto alla letteratura medievale, così affine all'idea prediletta dell'« *intrahistoria* », dello stesso periodo si occupano studiosi come Menéndez Pidal e Sánchez Albornoz e negli stessi anni (lo ricorda il Mainer) in cui Ortega parlava dell'« eroica ipocrisia » di Cervantes, Américo Castro cominciava a innalzare la sua teoria di storiografia spagnola. Fu grande merito di quell'epoca di anteguerra civile, invero, caratterizzata tutta dall'insegnamento di Ortega, aver saputo assorbire « il classico nazionale dentro estetiche di avanguardia », per una curiosità universale verso qualsiasi manifestazione dell'arte che si fondeva naturalmente con le celebrazioni di grandi centenari.

La rottura nella linea della saggistica non fu dovuta, mi pare, all'influenza della nuova generazione realistica che aveva ben pochi testi critici da proporre (Gramsci, Pavese, i più semplici tra i narratori picareschi, il *Nouveau Roman*, i romanzieri americani) bensì al silenzio che coprì per anni la filosofia di Ortega. Ma è importante notare che questo silenzio è soprattutto da imputare all'ostilità ufficiale che per vent'anni circondò il nome di Ortega, e non all'ostracismo dei giovani che non ebbero quasi il tempo o le armi per combatterlo. Tendenze opposte e antitetiche si trovarono unite contro il grande filosofo (si veda di A. Bianchini, *Tre fuochi contro Ortega y Gasset*, Europa Letteraria, 1, Gennaio 1960) ma il peso maggiore della battaglia ricadde sulla Spagna politica ed ecclesiastica. In un articolo dedicato al ricordo del suo maestro, *Cuando el futuro ha empezado ya* (in *Meditaciones sobre la sociedad española*, Alianza Editorial, Madrid, 1966), Julian Mariás rievoca la posizione della filosofia spagnola prima del 1936, condizionata tutta dal magistero di Ortega, a cui rimanevano vincolati, « salvo gruppi molto marginali », in « impresa comune definita dalla libertà e dall'indipendenza intellettuale » tutti i migliori collaboratori: Morente, Fernando Vela, Zubiri, Gaos, Xirau. E prosegue: « Dal 1939, per motivi politici-ecclesiastici, alieni da ragioni di ordine intellettuale, tutto questo fu sostituito dall'impero ufficiale della scolastica. Per molti anni Ortega non poteva neppure essere nominato in un'Università. La conseguenza

immediata fu doppia: adattamento a queste norme da parte della maggioranza dei cultori della filosofia; deviazione verso altre discipline... di coloro che non erano disposti a adattarsi a questo modo di comprendere la filosofia. Possiamo dire che la scolastica ha avuto valore *ufficiale* assoluto durante due decenni... bisogna aggiungere, d'altra parte, che ha avuto scarsissimo valore sociale... Quando Ortega morì, nel 1955, questa situazione perdurava; pochi anni dopo ha cominciato a cambiare una volta di più per ragioni extrafilosofiche. Dall'elezione di Giovanni XXIII nel 1958, e soprattutto dall'inizio del Concilio Ecumenico, l'atteggiamento della Chiesa cattolica ha cominciato a mutare considerevolmente... ogni volta risulta meno evidente l'identificazione tra "scolastica" e "pensiero cristiano" che abusivamente si era cercato di imporre per i due decenni anteriori».

Queste parole, unite a quelle di un altro saggio dello stesso volumetto, *Panorama del Concilio*, in cui viene esaltata la volontà del Concilio «di mettersi a contemplare la realtà e di esercitare su di essa... il pensiero», indicano chiaramente almeno una delle direttrici del nuovo pensiero spagnolo. Così com'è esemplificato in Marías, esso muove dall'amore per la Spagna ereditato dal 98 e da Ortega, ma prende una strada che dal 98 era stata trascurata, e cioè quell'epoca di transizione, dal XVIII al XIX secolo, essenziale per comprendere le «circostanze» della Spagna contemporanea. Questa la spiegazione di molte e fondamentali opere di Marías: i saggi su Jovellanos e Moratín, che combattono la leggenda della *ilustración* anti-spagnola e anticattolica, nel volume *Los Españoles* (Revista de Occidente, Madrid, 1962), *La España posible en tiempo di Carlos III*, con il tema della Spagna come *possibilità* non realizzata, i saggi su Squillace e Alcalá y Galiano, riformatori colti e infelici, nel volumetto delle *Meditaciones*, e innumerevoli altri studi in cui la storia è sempre sentita come cosa attuale che, anche se trascorsa, può ritornare.

Benchè Marías sia storico e filosofo, il suo pensiero, duttile e complesso, adattato alle circostanze di oggi, coincide spesso con i temi di altri saggisti che hanno preparazione diversa. Ha cominciato

infatti ad operarsi oggi, come sottolineano la de Zuleta e Marías stesso, una vera e propria saldatura fra le generazioni degli intellettuali vissuti a lungo lontano dalla Spagna e quelle degli spagnoli rimasti in patria. Con il ritorno sulla scena culturale di orteguiani diversissimi, quali Zubiri, Ferrater, Laín, che avevano saputo associare il pensiero originale con tradizioni e discipline complementari, l'aggiornamento orteguiano ha preso strade sociali e sociologiche: quelle appunto che mancavano alla sterile filosofia scolastica e che non si erano mai veramente diffuse in Spagna negli anni antecedenti. Sono di questi ultimi anni i mirabili saggi di José Luis Aranguren e di Enrique Tierno Galván. In *La Juventud Europea y otros ensayos* (Barcelona, 1961) Aranguren associa interessi religiosi, studi sul XVIII secolo spagnolo con un esame della gioventù, un interesse per l'umanesimo nell'avvenire che ha sempre per base l'idea dinamica della cultura originaria di Ortega: e non manca neppure qui la preoccupazione per il futuro cattolico della Spagna e il senso di rinnovata fiducia nella Chiesa dopo il Concilio. In Tierno Galván (ad esempio in *Humanismo y Sociedad*, Barcelona, 1964) è più evidente la preparazione dello studioso di Diritto Politico che osserva la «radicalizzazione» della società contemporanea, l'ambiguità nel comportamento sociale e nella letteratura contemporanea. Si tratta, evidentemente, di studi più specializzati e anche più generali, destinati tuttavia, anche se scritti in Nord o Sudamerica, a essere utilizzati e applicati in Spagna. D'altronde l'interesse per quelle figure dimenticate della storia spagnola che con felice intuizione, anni fa, Alberto Gil Novales chiamò le «piccole Atlantidi» (*Las pequeñas Atlántidas. Decadencia y regeneración intelectual de España en los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, 1959) si svolge parallelamente in sociologia, filosofia, storia e letteratura: fu la scuola di Américo Castro a dar vita a quegli studi di «volontà di stile», che equivale poi a «volontà di essere», sfociati ultimamente nella riscoperta dell'opera di Manuel Azaña, *La vocación de Manuel Azaña (1880-1930)* di Juan Marichal, introduzione a *Obras Completas*, tomo I (Ediciones Oasis, Méjico, 1967). E ancora: il recupero dei cosid-

detti riformatori spagnoli, quali Giner de los Ríos, Sanz del Río, Joaquín Costa, Manuel B. Cossío, che sembrava appartenere alla protesta dei giovani realisti, ha dato luogo in questi ultimissimi anni, o meglio mesi, a tutto un fiorire di opere sul *krausismo*, che tanta influenza esercitò sul pensiero didattico spagnolo, e sulla *Institución Libre de Enseñanza*.

Si dirà che questa nuova saggistica comporta un maggior apparato critico e scientifico di quella, diciamo, del Novantotto e della generazione del '27, e che ha perso in levità e poesia quello che ha guadagnato in serietà. Non mi sentirei di negarlo e tuttavia alle opere e agli aspetti già toccati bisognerebbe aggiungere un certo modo di rivalutare storicamente e socialmente certe figure, quali Ramón de Valle Inclán in occasione del suo centenario (si veda il numero speciale della *Revista de Occidente*, Novembre-Dicembre 1966), che fonde in modo felice e personale poesia e scienza.

Il « *problema de España* », costante della letteratura e specie della saggistica spagnola, è dunque presente anche oggi, seppure esaminato con maggiore obbiettività. Mi sembra si tratti, tuttavia, di obbiettività soltanto apparente, perché è un problema che scotta e « duole » come e più di prima: come sempre, anzi, anche se gli scrittori e gli studiosi si sforzano di tenerlo a bada e quasi a

distanza. Si noterà infatti che esso è proiettato su un avvenire che non è imminente ma che viene considerato, date le condizioni politiche e culturali attuali, almeno possibile. Per arrivare a questo avvenire il saggio di un Marias, di un Aranguren, di un Tierno Galván fa perno sulla storia molto reale del passato più o meno prossimo, ma *seav-alca* decisamente il presente. Ha posto in questa saggistica una preoccupazione religiosa che non è mai stata così evidente in Spagna e alla quale si unisce un interesse per gli sviluppi e le innovazioni della Chiesa cattolica che ha addirittura il valore di speranza. La saggistica attuale costituisce poi un ponte, un legame non soltanto fra spagnoli in Spagna e all'estero, ma anche fra scrittori di varie generazioni, separati da anni di esperienze diverse: non è un caso che un volumetto intitolato *Experiencia de la vida*, ristampato da Alianza Editorial (Madrid, 1966) unisse scritti di Azorín, Laín, Marias, Aranguren e Menéndez Pidal.

Che altro dire? La saggistica di oggi si presenta ibrida, « *mestiza* » e varia come è sempre stata. Ancora una volta personale, sfogo e colloquio. « Dialogo » è una delle parole-chiave della scena culturale spagnola, oggi, e questa nuova forma di saggio, proiettato verso il *futuro possibile*, sembra nascere sotto la stessa speranza di comunicazione.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Bunyan in America

Si è dato raramente il caso di uno stereotipo letterario trasferito nel tessuto di una cultura geograficamente remota anche se affine, paragonabile alla fortuna americana di John Bunyan. Il problema dell'influenza di Bunyan, e in particolare del *Pilgrim's Progress*, sulla letteratura americana è stato dato in genere per scontato al punto che — come accade non di rado in occorrenze simili — nessuno studio approfondito e analitico aveva mai affrontato l'argomento. Ora un giovane studioso

dell'Università dell'Indiana, David E. Smith, ci propone non una verifica sistematica della presenza di Bunyan nella letteratura americana, ma una sorta di introduzione critica, un avvio che imponga metodologicamente la questione ed offra una serie di indicazioni esplorative (David E. Smith, *John Bunyan in America*, Bloomington, Indiana University Press). Come chiarisce lo stesso Smith in un avvertimento, egli si è proposto nel libretto ora pubblicato di seguire alcuni grandi filoni, evitando il rischio di fornire un monotono catalogo, anche a costo di ignorare

echi di Bunyan presso autori di primo piano, da Franklin a Whitman. La premessa, a nostro avviso non soltanto opportuna, ma indispensabile, da cui lo Smith parte, non è tanto di ordine letterario, quanto ideologico. Che la cultura puritana d'America, infatti, faccia propria la struttura allegorica che sostiene il *Pilgrim's Progress* è considerazione persino ovvia, e in tale direzione esistono ricerche approfondite. Interessa piuttosto, secondo il suggerimento dello Smith, esaminare preliminarmente la relazione tra l'influsso utopistico e millenaristico e l'utilizzazione del modello di Bunyan. Il risvolto millenaristico di Bunyan è stato indicato più di una volta in tempi recenti, specie dallo Honig, a cui lo Smith si rifà, e che ha visto nel *Pilgrim's Progress* il tentativo di costruire un'utopia cristiana. D'altronde, il Tuveson, al quale pure lo Smith ricorre, nel suo prezioso *Millennium and Utopia* aveva acutamente esplorato la matrice seicentesca inglese di molta letteratura religioso-utopistica americana. La più antica letteratura puritana d'America rivela spesso quasi automaticamente dei prestiti inglesi anche in questa direzione, ma tradisce insieme una trasposizione tutt'altro che rara, un singolare adattamento al paesaggio americano, così apertamente invitante e disponibile. La desolazione di Bunyan si fonde così con la nozione settecentesca di giardino come simbolo di ordine e come rifugio, laddove natura selvaggia, «wilderness», equivale a caos. Ecco allora la natura ancor vergine delle colonie puritane, con le sue erbe spontanee, le sue foreste, i suoi «frutti velenosi», porsi come simbolo della Distruzione che spetta al buon cristiano purificare, sino a farne un ideale giardino, un paradiso terrestre, avvio necessario per l'itinerario verso la città celeste. L'imitazione di Bunyan si sovrappone al gusto pastorale, stabilendo così il tono di molta letteratura edificante e utopistica del Settecento americano.

La natura selvaggia, tanto concreta e diretta in America, laddove in Inghilterra diventava ormai una nozione astratta; la realtà immediata di un clima severamente inclemente, la presenza di un nemico insidioso spesso identificato con il diavolo, quale il pellerossa, tutto ciò conferisce allo

stereotipo nel solco di Bunyan una dimensione e una dinamica di straordinaria forza e vitalità. Lo Smith accenna parenteticamente a una possibile interpretazione in questo senso persino della teoria della Frontiera che alla fine dell'Ottocento trovò voce negli scritti di Frederick Jackson Turner: la colonizzazione del West significa, in sostanza, liberare il nuovo Eden da Satana, e la marcia in avanti riproduce l'itinerario del pellegrino cristiano di Bunyan. Ma, rileva lo Smith, è soprattutto in Hawthorne che l'immagine del sentiero in mezzo alla «wilderness», lungo il quale si avvia il pellegrino, ricorre con notevole frequenza. Proprio nella prima metà dell'Ottocento fiorisce in America tutta una serie di imitazioni per lo più pedestri e didattiche di Bunyan che ripetono una simile immagine. D'altronde, Hawthorne ha il merito di servirsi di strumenti non nuovi con ben diversa consapevolezza. Anche in molte sue pagine, peraltro, la «wilderness», spesso cupa e misteriosa, possiede una connotazione satanica: in essa vagabondano sperduti — sinché un gesto metafisico o una scelta essa pure religiosa non li salvi — Reuben Bourne e il reverendo Dimmesdale. (Varrebbe la pena di aggiungere, qui, che a questa connotazione se ne sovrappone un'altra: shakespearianamente, la natura di Hawthorne, come nella *Scarlet Letter*, vale anche come arcadia in cui non vigono le convenzioni della comunità, e in cui l'individuo può essere libero e autentico. Il discorso andrebbe esteso a quell'eccezionale pellegrino che è il Natty Bumppo di Cooper, al quale non si dedica attenzione nel libro di cui stiamo parlando). In ogni modo, il debito di Hawthorne per Bunyan finisce per risultare dichiarato nel racconto allegorico *The Celestial Railroad*, ove lo schema del *Pilgrim's Progress* viene fedelmente seguito con intenzioni ben precise che, se possono occasionalmente coincidere con la morale di Bunyan — la condanna delle vanità umane e terrene — si configura però secondo lo schema del saggio di impronta settecentesca, e contiene in effetti una satira di fondo soprattutto anti-illuministica, in quanto addita le nefaste conseguenze del progresso (in pratica, la tecnologia) sull'animo umano, e il suo significato

puramente illusorio. Questo punto, che lo Smith non affronta estesamente, era stato acutamente discusso a suo tempo dallo Zolla in un intero capitolo del suo *Le origini del trascendentalismo*.

L'unico modo di distruggere il sinistro caos rappresentato dalla natura vergine e selvaggia stava, per i Puritani, nel « recintarla », e dunque nel dissodarla per annullarne il malvagio potere. In questa luce appare spesso il ricalco americano di Bunyan. Ma, rileva lo Smith, a partire dalla Guerra Civile nuove interpretazioni prendono piede. Bunyan verrà usato, con le inevitabili distorsioni, dagli scrittori abolizionisti. La generazione che legge libri come *Little Women* della Alcott, cui si ricorre qui come esempio, è l'ultima, sottolinea lo Smith, ad avvicinarsi al *Pilgrim's Progress* accettandolo nel suo valore didattico che deriva da una frequentazione giovanile. Dopo, il cerchio magico si rompe, e per vie diverse si giunge alla dissacrazione. Ne abbiamo una testimonianza eloquente in *Huckleberry Finn*, quando l'eroe twainiano parla del *Pilgrim's Progress* come di un libro in cui si tratta di un tale che lasciò la famiglia, e aggiunge che contiene delle affermazioni interessanti, ma nell'insieme è piuttosto grossolano. Le reazioni possono esser diverse, ma tutte negative: Bunyan verrà visto come autore rozzo, o stravagante, incoerente. Difatti, nella buona e progredita società borghese, per quale mai stranezza uno potrebbe desiderare di abbandonare la famiglia e la comunità cui appartiene? « Era inevitabile », scrive lo Smith, « che una società per la quale il concetto medievale cristiano di una ricerca spirituale aveva perso ogni significato lo traducesse nel linguaggio banale e mediocre dell'edificazione sentimentale borghese » (pagina 102). In che termini questa edificazione proseguisse secondo i moduli della letteratura popolare si può comprendere — vorremmo aggiungere — nel filone estremamente fortunato delle storie « from rags to riches », che trovarono in Horatio Alger il loro codificatore più acclamato e più prolifico. Se è vero che gli eroi di Alger sono ispirati e mossi da una morale pratica dichiaratamente frankliniana, non di meno il loro « progress » ripete pallidamente il remoto modello

di Bunyan, e del resto il loro trionfo possiede sempre una precisa sanzione religiosa.

Lo Smith chiude il suo libro con una esplorazione contemporanea, dedicata al libro che, se si vuole grottescamente, riprende non senza ironica fedeltà il *Pilgrim's Progress*, e che rimane uno dei grandi romanzi negletti del nostro secolo: *The Enormous Room*, di E. E. Cummings. S'intende, come aveva compreso fin dall'inizio Hemingway, che il romanzo di Cummings si identifica in primo luogo con un esperimento verbale: le parole logore si sono spuntate per il loro « loose using », per conseguenza della mancanza di verità del mondo in cui viviamo. Ma il richiamo a Bunyan esiste, in una deliberata e ironica deformazione per effetto della quale il prigioniero, arrestato senza che se ne conosca il motivo e sottoposto a un trattamento mortificante, percorre un suo itinerario gravato non, come Christian nel *Pilgrim's Progress*, dal peso della colpa, bensì da quello della sopraffazione e dell'umiliazione che gli viene inflitta, simboleggiata dal sacco di ordinanza e dal materasso arrotolato che il prigioniero porta lateralmente sulle spalle. Il diavolo Apollyon è, nel romanzo di Cummings, il direttore della prigione; d'altro canto la prigione stessa assume il carattere di una iniziazione monastica, al termine della quale si opera nel protagonista una particolare conversione, comune ad altri prigionieri, mentre alcuni compagni resistono e continuano, in definitiva, a peccare. La prigione significa una presa di coscienza che si attua precisamente, di spostamento in spostamento, secondo un itinerario, e se alla fine il personaggio di Cummings si libera dei valori negativi del mondo contemporaneo, gli è dato di attingere una condizione di fratellanza che rammenta il principio dell'amore cristiano. Il posto che la supposta oscenità occupa in *The Enormous Room*, insiste lo Smith, si inquadra in questo disegno, e rappresenta la tentazione carnale cui il prigioniero è soggetto. Il capitolo su Cummings ci sembra il più efficace e compatto del libro dello Smith. *John Bunyan in America* si presenta del resto come un'acuta e vivace proposta di lavoro, alla quale ci dovremo necessariamente rifare per un indispensabile proseguimento di una ricerca tuttora aperta.

Memoria di Elmer Rice e di Langston Hughes

La scomparsa di Elmer Rice e di Langston Hughes induce a qualche riflessione che eviti ogni riferimento commemorativo, ma riporti a una fase delicata della cultura americana contemporanea di cui entrambi sono stati protagonisti. Rice, o almeno il Rice che ha contato nella storia del teatro americano del Novecento, taceva da molto tempo. Ironicamente, e nello stesso modo di Clifford Odets, Rice era stato assorbito e annullato dalla piovra del cinematografo contro la quale si era battuto a lungo intorno agli Anni Trenta: a Hollywood egli lavorava soltanto attorno a dei prodotti di consumo. Ma la stagione di quello che si chiama impropriamente «teatro del New Deal», nella sua brevità e nella sua precarietà, conteneva i germi di una disfatta del genere. Rice, forse più di altri, riflette due aspetti soltanto in apparenza contrastanti di ciò che il teatro americano volle essere tra il 1920 e il 1940; come ha osservato Kenneth MacGowan nella prefazione a un'antologia di testi (*Famous American Plays of the 1920's*, New York, 1959), molti autori tentarono di rinnovare la scena americana attraverso un accentuato realismo che liquidasse i resti del naturalismo dominante nell'Ottocento; altri si rivolsero a una via di sicurezza recisamente simbolica (nacque così il curioso e contraddittorio espressionismo americano). Rice seguì le due strade nei testi del periodo più fecondo della sua attività. *The Adding Machine* porta in scena un personaggio — Zero — che sembra l'embrione di altri resi familiari dalla narrativa americana del secondo dopoguerra, e insieme un discendente del Bartleby melvilliano: «Tu sei un prodotto sprecato. Lo schiavo di un congegno di acciaio e di ferro... la preda designata del primo demagogo o avventuriero politico che si prenda la pena di giocare con la tua ignoranza e credulità e provincialismo». Il fallimento di Zero è totale nel senso che egli accetta di servire senza alcun fremito di ribellione, ma anche così si rivela perfettamente inutile. Con *Street Scene* Rice si era avviato al realismo, al tentativo di cogliere sul vivo una cel-

lula di metropoli nei suoi diversi livelli, nella mescolanza di individui, di istinti, di lingue: qualche decennio più tardi, e senza i residui oratori o crepuscolari (l'eterna ipoteca di Cecov) il tentativo sarebbe stato ripreso dalla nuova scuola di documentaristi americani. Filocomunista per ragioni emotive ma violentemente antidogmatico, Rice aveva condotto la sua battaglia più autentica contro la dittatura di Broadway, e qui soprattutto si coglie il contributo più durevole che egli e i suoi amici portarono al teatro americano. Nel libro più recente e più documentato apparso sull'argomento, *Drama and Commitment*, di Gerald Rabkin, si pone giustamente l'accento su questo punto in particolare. Dalla polemica contro Broadway emergeva lentamente il nuovo teatro americano inteso come collettivo e come rinuncia all'improvvisazione; il feticismo della tecnica, della «theatricality», poteva sembrare ingenuo ma era destinato a lasciare tracce durevoli. Gli esperimenti del «Living» affondano le radici in quel terreno, né si può dire che il giovane teatro americano abbia nella sostanza eliminato le remore che bloccarono Rice o altri autori del tempo. La scoperta di Stanislavski, il lento ripudio del naturalismo, l'utilizzazione di Strindberg, in seguito determinante, presero corpo tra il '30 e il '40 grazie anche a Rice. Dopo, le condizioni oggettive e la mancanza di un pubblico, oltre alla provvisorietà di molti tentativi, lo risospinsero nell'ombra.

Diverso il caso di Hughes, come abbiamo già avuto occasione di notare anche in questa sede. Hughes, il poeta ormai datato, populista e rapsodico del «rinascimento di Harlem», aveva ceduto il posto al narratore, specie di racconti, che quasi miracolosamente era riuscito a forzare i tempi e a giungere a risultati ben più sottili e complessi. La maschera di Simple, il narratore-personaggio degli ultimi anni di Hughes, ha un posto non trascurabile nella nuova narrativa negra degli Stati Uniti. Né «zio Tom» né rivoluzionario, surrettiziamente eversivo e mai declamatorio, Simple rimane l'ultima e forse più persuasiva incarnazione del negro di Harlem, il ghetto dal quale Hughes

non volle mai allontanarsi. Da uno scrittore appartenente ormai alla borghesia di colore veniva dunque un carattere risolutamente anti-compromissorio e dolorosamente lucido, nel quale il gesto si riduceva coerentemente al discorso, addirittura alla chiacchiera. La serie di Simple, ora interrotta bruscamente, servirà in futuro come

punto di aggancio indispensabile; gli ultimi racconti di Hughes costituiscono fin d'ora gli annali fedeli e spesso senza speranza del negro della metropoli americana, in cui l'inazione apparente contiene una carica di rivolta umana di una sommersa ma implacabile urgenza.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Il pensiero storico classico di Santo Mazzarino

In Italia il giudizio corrente della persona colta, che non sia uno specialista di studi classici, sulla storiografia antica è ancora, forse, quello che risale al 1916, all'anno cioè in cui Benedetto Croce pubblicava la sua *Teoria e storia della storiografia*. Nel capitolo di quel libro dedicato alla storiografia greco-romana Croce esponeva le sue opinioni mettendo di fronte gli storici dell'antichità agli interessi del moderno storicismo: da qui discendeva il giudizio sulla concezione storiografica classica come di una concezione eteronoma, che non avesse, cioè, ancora raggiunto la consapevolezza della sua autonomia (dalla poesia, dalla retorica, dal moralismo ecc.). Perciò anche quel giudizio in cui, sottolineata la grandezza e i meriti degli storici maggiori dell'antichità, da Tucidide a Polibio, Croce concludeva: «... bisogna rassegnarsi, pur sentendo il cuore preso da gran duolo, a collocare anche lui [in tal caso Polibio, dopo tutti i suoi predecessori] nel Limbo, dove si accolgono coloro che "furono dinanzi al cristianesimo" [sul punto cioè di rendersi conto dell'autonomia dell'opera storica e della sua giustificazione in se stessa] e non "adorar debitamente Dio": gente di "molto valore", di così gran valore che pervennero presso al limite, e persino lo toccarono, ma non lo passarono mai».

È a tali considerazioni, che riflettevano non solo il giudizio di Croce ma il travaglio della moderna cultura storica dall'umanesimo in poi, che torna spesso nella sua opera il Mazzarino. Ma non solo

con l'intento di verificare un tale consolidato giudizio e quindi di correggerne le eventuali unilateralità, mostrando quanto la storiografia classica sia ricca di discussioni critiche al suo interno, di varie anime, per così dire, e di precorritimenti di moderne scoperte. Per esempio, la concezione lineare del tempo, e l'embrionale idea di progresso che tale concezione racchiude, è conquista classica e non medioevale. Il medioevo cristiano anzi, con il mito delle quattro età del mondo, le cosiddette età danieliche, torna ad una concezione del tempo circolare. Mazzarino vuole ricostruire la storia del pensiero storico classico dalle origini elleniche al tardo impero romano; ma la complessità e la ricchezza del libro danno molto più di quanto il titolo non prometta, che non è poco. La storia del pensiero storico diventa, in tal modo, storia della storiografia e dell'erudizione storica, e la valutazione di questa è fatta sulla base della moderna cultura e filologia classica, dell'antiquaria, come si diceva ancora nel secolo scorso. Vengono perciò riesaminati il valore, il posto, il legame che la storiografia classica ha con il nostro storicismo, dall'età romantica, almeno, in poi. L'opera (Bari, Laterza, 1966, 3 voll. di pagg. 622, 542, 514, "Premio Viareggio", '67) è necessariamente ampia, di lettura non sempre facile, costretta com'è da un'ardua e giustificata architettura a una serie di rinvii e di conoscenze presupposte, e, talora, a una dilatazione dei singoli problemi che sola può permetterne il chiarimento e la spiegazione. Non è qui il caso, è evidente, di cercare di riassumere o di indicare i temi di un tale libro; riassunto e indicazioni sarebbero, per la brevità del tempo che abbiamo, unilaterali:

proprio di fronte a un lavoro che come principale qualità ha forse, al di là dell'originalità delle singole ricerche e dei risultati, quello di aver sottoposto il suo argomento a un'indagine, come dire, a tutto tondo, dove ogni giudizio è corroborato dall'ausilio che può venire dagli studi filosofici come da quelli archeologici, dall'orientalistica come dall'analisi comparata e che, comunque, rifugge dal pervenire a risultati forzatamente univoci, dove la semplificazione dell'unica tesi vada a scapito della complessità dei fenomeni. (Si pensi alle ricche parentesi e appendici del terzo volume, sull'utopismo antico e quello di Moro e Machiavelli, o sul livianesimo classico e l'umanesimo cristiano).

Qui si sono indicati alcuni dei pregi e degli aspetti di una tale ricerca che, messa accanto ai già famosi volumi di *Contributi alla storia degli studi classici* di Arnaldo Momigliano, porta la scuola filologica italiana a un livello forse mai toccato in questo campo. Sono studi che consapevolmente si ricollegano alla grande tradizione ottocentesca e culminata in tempi più vicini a noi con la prodigiosa operosità di un Wilamowitz. È quel che si sente programmaticamente espresso sotto le righe introduttive del Mazzarino: « Sei o sette generazioni fa la storia dei popoli classici si studiava sempre su testi classici: sulle opere storiche di Greci e Romani. Nel secolo scorso, il gusto umanistico si trovò dinanzi a una svolta: allora la critica già avviata nel Settecento si sostituì

al consenso e all'adesione spirituale. Parve che l'analisi e i documenti potessero contrapporsi alla "pienezza" dell'antico racconto. Quel travaglio ottocentesco, che cominciò in età romantica, non è andato perduto; è, anzi, un titolo d'orgoglio della storiografia moderna; e tutti, per connessioni più o meno dirette, ci muoviamo sulle orme di Niebuhr e di Boeckh. Ma negli ultimi tempi taluni sviluppi di quel travaglio furono sottoposti, in vario senso, a limitazioni e riserve. L'ideale estremo della cultura positivista — una storia dei popoli classici, costruita "soltanto sui documenti" — si rivelò spesso un'illusione. I documenti citati da Tuciddide non possono, nella sostanza, sostituire Tuciddide; essi, e gli altri che noi aggiungiamo, devono aiutarci a intenderlo — anche se poi ricostruiremo a nostro modo, criticamente, la storia del tempo tucidideo. L'uomo di oggi torna ad Erodoto e Tuciddide (ed a Cesare, Sallustio, Livio, Tacito) con un appassionato sforzo di comprensione: riconosciamo che la consapevolezza critica non può oscurare la nota eterna che segnò i loro scritti. Ogni "nota eterna" ha un suo segreto. Anzi ne ha molti. Gli stessi antichi parlavano spesso dell'opera storica come di cosa contraddistinta da perenne vitalità, ricca d'insegnamenti per il futuro. Tuciddide: "Questa mia opera fu ideata come un possesso per sempre, piuttosto che come saggio per la gara di un momento" ».

ALBERTO MEROLA

ARTI FIGURATIVE

Italia da salvare

Mettendo questa mostra sotto l'insegna dell'«Italia da salvare» gli organizzatori hanno voluto compiere un atto di speranza. Siamo davanti alla documentazione, allargata su tutti i campi, degli attentati compiuti contro il patrimonio culturale e artistico di un'Italia che dal 1950 circa ha iniziato la sua rivoluzione industriale. Presentando la distruzione dell'Italia gli

organizzatori hanno voluto porre il problema della salvezza di ciò che ad essa rimane.

È una mostra drammatica: non si erano mai visti, se non in documentari in rapporto con la guerra, i segni di una inciviltà così diffusa, capillare, radicata negli animi e che lascia al fondo, per quanto vi concorrano le più diverse cause, un senso definitivo di sfiducia nella vita del nostro paese. Di fronte all'ampiezza incredibile del fenomeno, la prima risposta è di rassegnazione; cioè

l'atteggiamento più sbagliato e dannoso, proprio quello che la fatica degli organizzatori e la riuscita della mostra intendono combattere e superare.

La mostra, allestita al Palazzo Reale di Milano, è il frutto di un lungo lavoro di ricerca e della scelta ristretta su un'enorme quantità di materiale. Articolata in varie sezioni, affronta il problema da tutti i lati possibili e in tutte le sue implicazioni e dimostra come non ce ne sia uno che sfugga ai danni dei privati e all'incuria degli enti pubblici. Tutta la prima parte è dedicata a quegli elementi che tradizionalmente e comunemente sono considerati oggetti di cultura, cioè le opere d'arte, il patrimonio archeologico e i monumenti isolati e la mostra si inizia proprio su un piano emotivo, presentando materialmente alcune sculture semidistrutte e un campione dei libri della Biblioteca Nazionale residuati all'alluvione fiorentina del 4 novembre, affreschi pronti per le operazioni di restauro e alcuni pinnacoli del Duomo di Milano usurati dagli agenti atmosferici. Continua poi con la documentazione fotografica che, pur nella forma indiretta di un'immagine riprodotta, raggiunge un'evidenza quasi terrificante.

Una seconda parte è dedicata a un aspetto più nuovo del problema, conseguenza dei moderni studi di urbanistica e che proprio per la sua minor presa sull'opinione pubblica si è prestato ad essere facilmente eluso dai distruttori e dagli speculatori: è la parte che riguarda l'ambiente storico, quindi non il palazzo o il monumento o l'opera isolata, ma la trama, la struttura storica che crea l'atmosfera, il significato e la bellezza di un intero territorio o nucleo urbano e che è costituita talvolta da elementi anche minori e imponderabili, ma che vive della fitta trama dei rapporti tra un elemento e l'altro; basta interrompere uno di questi rapporti e si distrugge l'armonia sulla quale vive l'ambiente. Si legge nelle note esplicative del catalogo: «Ogni centro cittadino, maggiore o minore, ogni agglomerato rurale di montagna, di pianura, di coste, possiede valori culturali che costituiscono l'immagine figurata e vivente della realtà storica e sono divenuti elementi di equilibrio della nostra vita». Viene toc-

cato con queste parole il centro vivo di tutto il problema, quello che coinvolge la responsabilità di tutti quegli organismi il cui scopo è appunto di presiedere all'equilibrio della vita dei cittadini. Perché in fondo questa mostra è una grande e terribile documentazione di effetti; ma ciò che conta ora è di cercare, approfondire, chiarire e denunciare le cause; proprio perché se si vuole intraprendere il periodo della salvezza bisogna soprattutto conoscere ed eliminare le cause. Nelle note del catalogo sono gettate le basi di ciò che dovrà ispirare gli atti successivi all'azione già intrapresa. Resta quindi di fronte a tutti un grande lavoro di prevenzione e di riparazione; e se è vero, come sembra indubbio, ciò che scrive Antonio Cederna che «questo è l'amor di patria che il mondo civile esige da noi», sarà necessario dibattere in pubblico questi problemi, farli conoscere nelle scuole, mantenerli vivi continuamente nelle coscienze. Bisogna insomma creare gli strumenti per sviluppare in ogni cittadino la sensibilità ad essi. Questa mostra, oltre ad essere un atto di grande civiltà, potrà forse segnare l'inizio di un nuovo periodo in cui, a questo comune fine, si facciano ben più stretti e di fiducia i rapporti tra i cittadini e gli enti pubblici. I tempi sembrano ormai maturi.

ROBERTO TASSI

Una mostra di Giacomo Balla a Torino

Una sceltissima mostra di quadri di Balla alla Galleria Notizie di Torino ci ha posto di fronte un artista di prim'ordine per il quale ci si meraviglia che la cultura corrente non dimostri una considerazione più adeguata. Nella recensione fatta da Briganti sull'«Espresso» intorno alla mostra di Firenze sull'arte italiana dal '15 al '35, i quadri di Balla non vennero rammentati tra le poche opere veramente eccezionali del periodo: questo tanto per citare ancora una volta un caso di inadempienza critica ormai quasi incredibile.

Rivalutare la personalità e l'opera di Balla non vuol dire tanto spostare un artista nella gerarchia dei valori, quanto cercare di capire cosa, nella situazione attuale, è cambiato in modo da

farcì apparire positivi elementi che tradizionalmente potevano anche venire considerati dei limiti. Oggi si va rivalutando tutto un settore dell'arte che mette in evidenza un atteggiamento del pittore di fronte al proprio lavoro che non è precisamente quello a cui veniva attribuito il potere di creare delle « grandi opere ». Quando Boccioni nel '15 si rivolge a Balla scrivendo « Sei grande. Sei sopra una linea sempre più alta! » non possono non suscitare consenso la sua intelligenza e il suo entusiasmo, ma non può sfuggire l'aspetto mitologico del suo giudizio, ossia viene subito in mente quale parte avesse nelle fantasie di Boccioni il vagheggiamento di un'opera destinata a rimanere. In fondo il peso culturale del lavoro dei pittori è molto legato, sul piano della psicologia, a questo elemento che spinge il pittore a pensare e preconstituire il senso della sua opera, a trovargli un posto nel concatenamento delle idee, a consolidarlo come presa di posizione. Mentre proprio perché per Balla la pittura era una soddisfazione così completa come soddisfazione da assorbire ogni residuo margine di vagheggiamento, il suo agire nel quadro si è manifestato in un modo che doveva sembrare addirittura da irresponsabile ai suoi contemporanei. La conquista semplificata — un motivo geometrico che, ripetuto, diventa un quadro — ci vorranno anni per trovarla a forza di sfrondamenti: Balla la coglie subito proprio per una immediatezza della sua natura che sfronda spontaneamente, senza dare a questo gesto un peso (culturale).

In questo senso si potrebbe dire che Balla rappresenta forse più di Boccioni un carattere del futurismo perché tutta la teorizzazione boccioniana dà anche l'impressione di voler aggiungere una solidità che non era quella dell'origine. Questo non vuol dire che il futurismo sia da identificare con l'uno o l'altro degli artisti, semplicemente mettere in evidenza un modo di essere di Balla che deve aver giocato un ruolo assai più sottile e difficile da definire che non quello che si è soliti attribuirgli. D'altra parte per capire i suoi rapporti col movimento e via via con artisti e movimenti diversi, va tenuto presente che Balla doveva essere uno che le cose le capiva molto a

modo suo: un avvenimento, un concetto anche partito da altri subito gli metteva in moto un meccanismo particolare relativo a situazioni proprie. Si pensi per esempio che nel clima retorico del '14, Balla riversa i suoi entusiasmi interventisti su problemi di abbigliamento, lanciando un manifesto del vestito antineutralista che con la guerra non ha veramente niente a che vedere e che, piuttosto, con le sue trovate di ogni genere anticipa il più attuale e sbalorditivo gusto di massa e lo supera per quanto riguarda le calzature che Balla preannunciava non più appaiate, ma addirittura una diversa dall'altra. Questione di aspettare ancora qualche anno.

Se si torna oggi interessati e in qualche modo stupefatti a questi elementi della creatività di Balla e ad altri che lo contraddistinsero come la progettazione di mobili, di oggetti quotidiani, di giocattoli per bambini (e anche il manifesto del giocattolo futurista è una pagina da rileggere perché niente di meglio rispetta e esalta la natura del bambino), è proprio perché non si capirebbe l'estrema libertà formale dei suoi quadri se non in questo insieme di attività. La sua straordinaria natura di pittore infatti non potrebbe da sola spiegare uno sviluppo di temi formali e luminosi così imprevisi e sciolti che ancora oggi, a distanza di mezzo secolo, mantengono intatto il mistero dei loro congegni.

Calder e Tinguely a Roma

La stagione di mostre '66-67 è terminata a Roma con le personali di due scultori cinetici: Alexander Calder alla Galleria Arco d'Alibert e Jean Tinguely alla Galleria Jolas-Tazzoli.

Calder ha quasi 70 anni ed è un pioniere della scultura in movimento, i suoi « mobiles » sono ormai tra le invenzioni dell'arte moderna più note al pubblico di tutto il mondo. Si compongono di lamelle in ferro ritagliate secondo forme di una geometria a mano libera con allusione a poche immagini elementari — sole foglie pesci — e sospese le une alle altre mediante un sistema a bilanciere multiplo. Il movimento viene provocato da un qualunque spostamento impresso a

una delle lamelle che, turbando l'equilibrio a bilanciere, lo trasmetterà a tutte le altre. Così un alito di vento o un semplice gesto della mano possono azionare questi insiemi mobili di forme, queste girandole di pendagli neri o rossi o gialli che fluttuano nello spazio, vi galleggiano elasticamente secondo un gioco di ripercussioni, spinte e contropinte, articolato e del tutto naturale. Infatti è ancora il movimento delle cose create e felici dell'universo, un movimento coordinato ma non vincolante; ogni elemento risente il contraccolpo provocato dagli altri elementi che, con lui, fanno parte di un sistema, ma questo contraccolpo è un'eco armoniosa di situazioni sempre nuove e stimolanti che fanno vivere sia l'insieme sia le singole forme. Essi ci portano a partecipare dello spazio come di una condizione poetica che libera l'uomo dalle leggi di gravità e da ogni limitazione materiale. In questo atteggiamento riconosciamo la caratteristica spirituale di tutta una generazione di artisti-padreterni, di esseri che non sembrano toccati dai profondi disagi del mondo o che almeno vi si contrappongono fidando ciecamente nei valori della fantasia e dell'arte: da Mirò ad Arp, da Ernst allo stesso Klee che, non a caso, gli allievi della Bauhaus chiamavano «il buon Dio». Calder dà a questo atteggiamento una inflessione particolare e spiccata di gioco, proprio di tipo infantile, e di lavoro, proprio di tipo artigianale e manuale: così la favola è completa, questa saggezza imperturbabile non è la conquista di una vita, ma una specie di dono delle fate, qualcosa che si ha gratuitamente fin dall'inizio.

Al confronto le sculture cinetiche di Tinguely sembrano distanziarsi nel tempo non di dieci o vent'anni, ma di cinquanta o di cento. L'armonia umana e naturale di Calder si è rotta, le sfere celesti non ruotano più infallibili e protettive sul destino umano, rumori angosciosi e meccanismi sferraglianti ci mettono bruscamente al corrente che dalla generazione dei padreterni siamo passati alla generazione dei nevrotici; o almeno che il mito dell'arte non è più così potente da occultare i disagi e le vere e proprie disfunzioni della psiche umana. Le macchine di Tinguely si muovono elettricamente, attraverso cinghie di trasmissione, perni, elementi rotanti e rotolanti. Sono macchine nere e aggressive che procedono a scatti, come creature discinetiche, oppure direzionate ciecamente a un fine che è come una volontà di sterminio, di tabula rasa. Il movimento si ripete incessantemente in una specie di ossessiva esibizione di un cattivo funzionamento dell'umano, della sua acida nevrosi. Tutto questo non manca di ironia ma questa ironia è rivolta non verso l'uomo, ma verso l'operazione artistica stessa. Come Calder nel suo «migliore dei mondi possibili» non può non avvertire che è solo mediante l'accorgimento artistico che la sua parabola del bene e dell'infanzia può andare a buon fine, così Tinguely pone il suo maggiore divertimento nel constatare come nemmeno il settore sacro dell'arte possa più esimersi dall'accogliere la rivelazione di un qualcosa che sembra bruttura dell'anima, ma che ha tuttavia il pregio di essere un dato di verità.

CARLA LONZI

TEATRO

Prova inammissibile

di John Osborne

Inadmissible Evidence di John Osborne è stato presentato per la prima volta al Royal Court Theatre di Londra nel 1964. Scritto senza rabbia ma con meditata espressione, l'opera di Osborne sembra riflettere la parabola critica di questi anni

post-laburismo, dove all'urlo si è sostituito il dolore, o almeno la constatazione di una certa impotenza obbiettiva come conseguenza di una rivoluzione mancata. Il discorso di Osborne si assomiglia in un certo senso a quello di Wesker, al naturalismo riproposto in chiave sociologica, fitto di accenni storicamente irreversibili — la guerra di Spagna, la guerra mondiale, il laburismo, il nuovo corso del comunismo sovietico — anche

se ai fatti sostituisce le conseguenze dei fatti e nel ritratto psicologico del suo protagonista si colgono solo gli echi di una « stagione » definitivamente perduta.

Il protagonista di *Prova inammissibile*, Bill Maitland, non è un giovane che spera di riformare il suo mondo, ma un professionista stanco e confuso, maturato in questi anni inquieti, dove il bene si mescola al male, incerto e scontroso, banale e spento quanto romantico e razionale. « Giunto a quasi quarant'anni d'età, non ho mai preso una decisione della quale non ho dovuto poi pentirmi o che non ho riconosciuto in seguito come una decisione banale, temporanea, affrettata, indulgente, stupida, mediocre... (...). La verità è che non sono mai stato capace di distinguere un amico da un nemico nonostante i miei grandi sforzi per riuscirci ». Le incertezze e il relativismo dei giudizi sono una conseguenza indiretta di un disordine che è fuori di lui, un riflesso di uno stato attuale del mondo, di un bisogno affrettato di correre e di esaurirsi. Il pregio di Osborne è di non mettere l'accento sui fatti esteriori in maniera meccanica, come programma di scelta; ma lasciare filtrare quelle poche luci che collegano ciascuno di noi alla realtà e che, nel poco e nel molto, ci fanno contemporanei ai fatti.

In *The Entertainer* il ritratto dolente di un « fine dicatore », invecchiato sui palcoscenici sino a non sentirsi più in sintonia con il suo pubblico aveva un motivo di contestazione nella morte del figlio, per la guerra di Suez; era uno dei tanti modi di respirare un'aria polemica, per aprire il teatro ai grandi avvenimenti.

In *Prova inammissibile* i grandi avvenimenti si spengono, non se ne avverte l'eco, né sono chiamati in causa direttamente. Sono il confuso tessuto dei nostri giorni, dei nostri rischi, dei nostri interessi. La requisitoria cui da se stesso si sottopone il protagonista, riflette una situazione che è fatta di solitudini, di tragedie familiari, di fallimenti e di incomprensioni. Tutto avviene come nel buio della memoria; il protagonista immagina un processo, con accusa e giudice, nel quale si dovrà giustificare da solo, professionalmente con prove e circostanze attenuanti. Dovrà spiegare a se stesso il

perché di tante sue azioni, il motivo dei suoi fallimenti sia sul piano della famiglia, sia sul piano degli affetti. Anche le sue affannose reazioni, le corse, gli immotivati scatti di rabbia gli saranno contestati e il suo processo sarà un processo per ragioni fondate, per accuse di tutti i giorni, per atti e gesti commessi. Una specie di esame di coscienza svolto con il ritmo frenetico di una vita tutta volta a inseguire il passo della nevrosi. Alla figlia, che non gli parla, Bill Maitland svela il suo lato riposto; è una sorta di monologo, da grande attore, una tirata alla « vecchia maniera realistica ». In queste pagine Osborne ritrova la rabbia degli anni 50, e la malinconia, e il rimpianto. Ma tutto questo è come rovesciato contro se stesso, in una specie di autodistruzione che sa di umiliazione. « Ma niente, nemmeno il tuo maledetto disgusto, può paragonarsi a ciò che provo per te. O per le persone come te, dice alla figlia. I giornali parlano di voi (i giovani) vi vedo per le strade. Sento le vostre espressioni, il vostro gergo, conosco i vostri rari scherzi, le ferite che infliggete involontariamente, non c'è in voi né eccitamento né paura, freddamente siete giovani, sognatori, freddi anche se non cattivi, a vostro modo sinceri e decisi, disincantati, sprezzanti dell'ambizione, pigri, ma aggressivi ». Il discorso involge tutto: amore, società, sesso. « Se tu dovessi mai rinchiuderti in te stessa dentro un mondo estraneo all'affetto e alla consolazione dei tuoi simili, non proverai vergogna né paura della morte, non avrai sudori freddi, vampate alla testa, febbri, grumi di sangue, ferite o emorragie... Ma ti accorgerai che il gioco non valeva la candela ».

Il risultato di tanto pessimismo, anche dato in una lucida situazione critica, è la nevrosi, la paura di vivere, l'ansia continua dei tranquillanti. « Ho una gran confusione in testa. Sarà meglio che tu non mi veda... » le ultime parole lasciano intravedere una fine, un riassorbirsi delle cose nell'ombra dell'immaginazione. E il resto è silenzio, scesprianamente. Abbandonato da tutti — nel lavoro, negli affetti, negli incontri — Bill Maitland resta, nel suo tempo, un sopravvissuto. Il senso del dramma di Osborne è in questa constatazione. Non succede nulla, in realtà, l'incruenza dei fatti

è in questa ineluttabilità dei giudizi, ma attraverso il ripercorrere degli eventi qualcosa modifica gli stessi tratti reagenti di una esistenza.

Alberto Arbasino che ha curato la messinscena del testo ha capito sostanzialmente lo spirito della commedia, scoprendo nel ritratto dell'avvocato Bill Maitland i tempi furiosi di una società febbrile e delusa ma ha risolto meccanicamente i sottili legami espressivi e ha trasferito in chiave fenomenologica una operazione di critica al testo. Ha creduto di rendere la nevrosi del personaggio accelerandone i tempi di recitazione, disperdendo molte battute in puri accenni fonetici, convinto di dare una prospettiva auditiva ad un testo scritto, in fondo, alla vecchia maniera. Così un attore fatto a posta per la parte come Tino Carraro è risultato inadeguato o per lo meno male indirizzato, svuotato criticamente, mentre le stesse scene, anche là dove si poteva avvertire l'intuizione della polvere e del buio, non appaiono inadeguate da un punto di vista espressivo.

Il mondo è quello che è **di Alberto Moravia**

La struttura apparente de *Il mondo è quello che è* di Alberto Moravia è quella di una commedia scherzosa, paradossale, ironica sulla nostra società tecnocratica, su questa nuova borghesia che sembra aver sostituito quella classe di ricchi mercanti che si aggirava nelle lucide e ironiche satire di Molière. Un gioco tutto chiuso, battuta su battuta, difficile a rendersi scenicamente, perché difficile a trovare sempre il giusto tono con il quale afferrare le «situazioni» contemporanee, senza slittare nel tono della divertente pochade, in questo caso da «camera». Ma la struttura dell'opera di Moravia nasconde, tra le pieghe, gli artigli di una commedia di costume, il cui tratto è il suo carattere di «commedia linguistica», sui vizi e gli inganni di una esasperazione semantica che si traduce in una improvvisa rottura tra significato e significante e quindi in una crisi dei valori ideologici con conseguente riproposta di un mondo fittizio legato alla intercambiabilità di verità e menzogna. Naturalmente

questo mondo è legato ad una nuova filosofia sociale che dispone e propone, secondo precisi interessi di classe, quale debba essere (o non essere) il giusto intendere di una situazione. Moravia qui si ricollega nel modo di scrivere a quella pamphlettistica illuministica del 700 e non a caso riesce a trarre, forme di estrema lucidità e conseguenza, montando ragionamenti a ragionamenti, parole a parole con uno spirito a volte aspro, a volte divertito.

La terapia del linguaggio per cui un astuto nullafacente sbarca il lunario in casa di ricchi industriali, insegnando a distinguere tra parole sane e parole malate, è un modo di riproporre la semiologia traendola dal mondo degli studi filologici, a pratica di vita, per accertare che, in definitiva, le parole non servono che a nascondere il pensiero o viceversa. L'esempio più vistoso è il luogo comune che costruito da un campionario di parole logore — apocalittico, nobile, solidarietà, nazione, mondo — finisce con annullarsi e divenire un compiuto modo per non dire niente. L'astuto inventore della terapia del linguaggio, Milone, è per Moravia un professore di filosofia disoccupato, che non fa che applicare sofismi e filosofemi, a tutto profitto della classe dominante con la riuscita del suo metodo e il suo successo. «La scala dei valori del mondo moderno è ancora quella elaborata da una miserabile tribù di pastori dell'età del bronzo. Il mondo moderno è ricco ma i suoi valori sono ancora oggi quelli dei poveri di settemila anni fa». Per questo bisogna togliere di mezzo poesia, letteratura, religione e naturalmente anche filosofia: «tutta roba scritta con linguaggio malato, malatissimo, arcimalato», e leggere, non per passatempo ma per scopo terapeutico, relazioni di banche, comunicati di società industriali, regolamenti burocratici, ecc.

L'inceppo, per la buona fine di Milone è un inceppo di natura teatrale; non fallisce il suo sistema ma fallisce Milone che ad un certo punto si distacca dalla conseguenza delle sue affermazioni e tenta il colpo grosso di sposare la ricca madre (vedova) del giovane industriale. Scatta il meccanismo della commedia, e il matrimonio va a monte anche perché i beni e le ricchezze della madre sono saldamente tenuti in pugno dal figlio. Milone,

se vuole, può continuare i suoi insegnamenti. « Che ne direbbe — dice l'industriale a Milone — se io le fornissi i mezzi per impiantare un centro di studi nel quale lei potrebbe mandare avanti con piena tranquillità le sue ricerche? In un secondo momento si potrebbe prendere in considerazione l'apertura di una clinica per il trattamento di massa delle malattie del linguaggio ».

Il centro della commedia di Moravia è nell'aver individuato la linea della nuova ideologia; se per Marx conoscenza del mondo significa anche mutamento del mondo, per la « nuova filosofia » la conoscenza dovrebbe interessarsi solo al significativo (cioè al linguaggio) e non al significato (cioè alle cose) così che il mondo resterebbe quello che è. La tautologia diverrebbe la figura retorica più importante di questo sistema, l'antibiotico per eccellenza. La storia stessa diverrebbe una conseguenza di una determinata struttura, una necessità, non una scelta consapevole, un atto di volontà.

Le pagine della commedia di Moravia hanno dunque la costruzione di un saggio, la logica di un'operetta filosofica sulla società moderna, e la crisi dei valori dell'impegno e del disimpegno. Si ricollegano cioè a quelle che sono le dominanti nella polemica attuale, fenomenologica e postfenomenologica. Difficili a tradursi scenicamente nella totalità dei loro valori possono prestarsi ad una realizzazione di maniera, legata al gioco di società e allo schema di una commedia brillante. Tale è la strada scelta da Gianfranco De Bosio e da Franco Parenti che hanno trovato, via via che le repliche si sono susseguite, nuovi toni e definitive sistemazioni, sia nell'allestimento scenico, nel meccanismo esteriore, negli incastri delle situazioni, sia nella recitazione, monocorde, necessariamente distaccata e brillante dell'ipocrita (e amaro) professore.

L'istruttoria

di Peter Weiss

L'istruttoria (*Die Ermittlung*) di Peter Weiss offre un esempio di rinnovamento dello spettacolo teatrale. L'oratorio su Auschwitz è la ricerca di una testimonianza corale e individuale delle

ragioni e dei fatti che resero possibile l'esistenza di questa « fabbrica della morte » gestita e diretta da migliaia di uomini, con gesti e parole abituali. Il lato sconvolgente di questa immensa follia è da ricercarsi proprio nella convenzionalità, nell'*habitus* di una consuetudine che coglie l'uomo impreparato di fronte ad altri uomini.

Weiss ha estratto dai verbali delle udienze del processo di Francoforte (1963-1964) contro i responsabili di Auschwitz i documenti più salienti, cercando di lasciarli nella loro cruda evidenza, senza abbellimenti letterari; e ne ha composto un atto di requisitoria allucinante, dove la ragione domina ogni altra passione, dove la ricerca delle responsabilità scopre motivi di inquietudine e di angoscia.

La tragedia si articola attraverso analisi e motivazioni che rispecchiano anche visivamente questa diversità di prospettiva, questa necessità di reperire al momento i diversi piani nei quali è scomposto il dramma degli uomini. Il rinnovamento proposto dal testo è da individuarsi proprio in questo continuo alternarsi di voci presenti, vittime o carnefici, per ricostruire una tragedia realizzata dal compiersi di una logica assoluta secondo la quale la solidarietà, l'umanità, venivano brutalmente interrotti in un universo di odio al di fuori di ogni comprensione. Il concetto burocratico dell'obbedienza portato ai più degradanti deliri non spiega la meticolosità di una organizzazione delittuosa, la mostruosa evidenza di un incubo che ha coinvolto milioni e milioni di uomini riportati a vivere in una dimensione astratta.

Attraverso la rievocazione Weiss fa parlare decine e decine di testimoni e imputati, gli uni e gli altri incapaci di rendere conto della grande follia. Ed è proprio questo elemento di logica, tersa follia che disperde ogni senso di ragione umana, che fa pensare al *Marat-Sade* di Weiss, alla rappresentazione immaginata dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del « divino marchese », della persecuzione e assassinio di J. P. Marat, con la differenza che in questo caso la rappresentazione è reale.

Peter Weiss ha costretto in brevi unità di tempi la sua azione, dividendo epicamente l'oratorio in

11 canti: *Canto della banchina, Canto del Lager, Canto dell'altalena, Canto della possibilità del sopravvivere, Canto della fine di Lili Tofler, Canto dell'Untercharführer Stark, Canto della Parete Nera, Canto del fenolo, Canto del Bunkerblock, Canto del Zyklon B, Canto dei forni*. Ha parlato con la voce dei testimoni disperdendo ogni emozione retorica, cercando di raggiungere, attraverso il distacco, solo la verità. « Dei 9 milioni e 600 mila perseguitati / abitanti nei territori / occupati dai loro persecutori / 6 milioni sono spariti / ed è da pensare / che la maggior parte di essi / fu annientata deliberatamente / Chi non fu fucilato massacrato / torturato a morte / gasato / morì di fatica / di fame di contagio di miseria / Solo in questo lager / furono assassinate / più di 3 milioni di persone / Ma per calcolare il totale / delle vittime inermi / di quella guerra di sterminio / dobbiamo aggiungere ai 6 milioni / di morti per ragioni razziali / 3 milioni di prigionieri di guerra sovietici / fucilati e morti di fame / più 10 milioni di civili / morti nei paesi occupati / ». La voce del testimone agghiaccia per la sua implacabile verità.

La tragedia del nostro tempo è l'indifferenza alle cose; Weiss riportando le voci dei partecipi — vittime o carnefici — oggi inseriti nella società, ha voluto gridare la sua ribellione al silenzio. « Oggi / che la nostra nazione ha di nuovo raggiunto / una posizione eminente / — conclude la voce dell'imputato n. 1 — dovremmo occuparci di altre cose / piuttosto che di accuse / che da tempo si sarebbero dovute considerare / cadute in prescrizione ». Contro questo silenzio Weiss ha

inteso reagire, contro l'idea stessa di una « caduta in prescrizione » ha voluto comporre questo cantico agli immemori.

Il rinnovamento dello spettacolo teatrale, di cui si scriveva all'inizio, è nella tessitura stessa del testo; nel collegamento tra le voci, i gesti, tra la tragedia individuale e quella collettiva. L'allestimento della versione italiana diretto da Virginio Puecher ha tenuto conto di questa frantumazione, risolvendo, forse alquanto meccanicamente, la doppia possibilità di lettura dell'oratorio, con l'ausilio del filmato e della ripresa diretta attraverso la televisione a circuito chiuso. Non conoscendo le altre edizioni (*) non si potrà fare qui un confronto: c'è solo da rilevare che da un punto di vista di lettura popolare il dramma di Weiss ha guadagnato in intensità proprio là dove una maggiore concentrazione critica avrebbe potuto risolvere con maggiore incisività, le fasi del dramma, che restano a parer nostro: questo senso di sgomento per l'abitudine dei gesti nei carnefici e l'inquietudine per la smemoratezza del nostro tempo, questa indifferente ricerca del silenzio cui tutto — civiltà, benessere, tranquillità — sembra tendere.

Gli interpreti hanno dato tutti valido contributo da Giancarlo Sbragia a Milly, da Edda Albertini a Giulio Girola. Le musiche, con funzione di contrappunto, erano di Luigi Nono.

EDOARDO BRUNO

(*) *L'istruttoria* è stata rappresentata a Londra, Parigi, Stoccolma e New York.

CINEMA

Engagement pas mort

Da ventidue anni è finita la seconda guerra mondiale e a chi ci s'è trovato pare un giorno: forse perché le speranze sono dure a morire. Ma

se c'è un segno che dà la misura di quanto tempo sia trascorso, lo si può ravvisare nel mutamento totale che cinema e letteratura, queste due siamesi in sempre più stretto processo di simbiosi, hanno registrato. *Où sont les neiges d'antan?* Vent'anni fa

queste nevi turbinavano con romanzi e pellicole della resistenza, opere « impegnate » fino al collo, che parlavano in nome di una collettività avida di rese di conti. Mentre si leggeva ancora *Per chi suona la campana* e il moribondo Pavese conosceva un successo senza contrasti, Einaudi sfornava i « Gettoni Vittoriniani » dove apparivano giovani e valenti scrittori, ognuno ansioso di raccontare le proprie avventure di resistente e partigiano. Intanto, sulla scia di *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, tutto un repertorio di films e filmetti insisteva rinfocolando il bruciore delle sciagure e crudeltà di cui il pubblico ancor soffriva le conseguenze. Sembrava che non fosse lecito leggere o vedere altro.

Quando, di lì a poco, le nevi si sciolsero, il sole illuminò un terreno scabro e tutto buche, veri nidi di vespe dove brulicavano colonie di problemi filosofici e ideologici. Erano i problemi del *nouveau roman* e della *nouvelle vague*, dei *beatnik*, degli *angry young men*. Più che alla solidarietà e alla sorte degli uomini, si guardava all'uomo chiuso nel suo sacco di dubbi, e di alienazioni; e alle cose immobili che il suo occhio percepiva. Non occorre citare nome ed esempi per indicare l'inizio di questa era, ci siamo ancora e sempre più profondamente dentro, in una gara di conformismo alla rovescia che ha leggi intimidatorie e non accetta che il dibattito e la ricerca dissacrante. Né è il caso di fermarsi sulle scelte operate dalla letteratura per adeguarsi al sistema, esse hanno perfezionato il disimpegno e condotto ai laboratori delle avanguardie. Quanto al cinema, dotato di mezzi straordinariamente più vibranti e duttili, non c'è da stupire che le sue opere di punta si sien prestate ad azioni di avanscoperta rifluendo sulla narrativa e, soprattutto, sul teatro.

Tanto più sorprendente e, in certo senso, anacronistico, l'ultimo film di Alain Resnais, un regista che in fatto di cinema sperimentale ha dato prove di originalità e talento: basti rammentare che dopo *Hiroshima*, « impegnato » a metà, egli espose fra i primi il disimpegno dell'alienazione e le visioni dell'inconscio: creature, natura, oggetti

ridotti a lucide ombre, travagliati dalla pena di non esistere. Ebbene, oggi con il suo *La guerre est finie* lo vediamo recuperare, sia pure in chiave di memoria, un tema ormai desueto e quasi sepolto nella leggenda. Trent'anni sono passati dalla guerra di Spagna: i suoi protagonisti rimasti in vita, vegetano in esilio a Parigi, in figura di piccoli borghesi. Ma sotto questo aspetto anagrafico non hanno abbandonato la lotta e seguitano a combattere cospirando pericolosamente, passando e ripassando con passaporti falsi le frontiere tra Francia e Spagna, ostinati a promuovere movimenti rivoluzionari che regolarmente abortiscono e assottigliano le loro file. In fondo all'animo non credono all'efficienza delle loro azioni, ma vogliono crederci perché non hanno altra ragione di vita. Con mano espertissima Resnais alterna e mescola i tempi: episodi realistici, ricordi, ipotesi, presentimenti si succedono in rapide sequenze legate da un contrappunto rigoroso e da un parlato estremamente scarso. E tuttavia da un contesto così asciutto, così privo di concessioni espressive, si determina un clima estremamente malinconico che è la vera sostanza, l'intenzione di tutto il film. Il militante — Yves Montand, ottimo primattore — non è né un eroe né un martire, unicamente occupato a scommettere se lo prenderanno oggi o domani, a leggere negli occhi del poliziotto la sua sorte di topo destinato alla cattura, ma lasciato correre per puro divertimento. Cammina, prende il treno, ne discende secondo la vecchia tattica cospirativa che reggerà finché reggerà, mentre indovina che il compagno che doveva incontrare è già spacciato e fra poco toccherà a lui. Riesce a scappare, è di nuovo a Parigi, fra vecchi rivoluzionari tenuti d'occhio, in realtà già inseriti nel costume mediocre della nuova patria. Nel giro di questi contatti gli capita un'avventura amorosa con la giovanissima figlia di chi gli ha prestato il passaporto: ed è da questo accidente che gli si rivela quanto i ragazzi di oggi differiscano dai suoi compagni e da lui, essi vanno per le spicce, portando a spasso bombe e tritolo. Fa appena in tempo a neutralizzare l'ordigno, ma è stanco, ha già deciso

che è tempo di smetterla coi rischi inutili, non ha più fede e accetta di ritirarsi a vita privata insieme alla donna con cui vive: un altro agitatore lo sostituirà partendo per una ennesima missione in Spagna. Sennonché giunge notizia che costui è stato preso e non c'è rimedio, non può sottrarsi a quel che lo aspetta, una partenza senza ritorno.

Un dramma verosimile, forse un dramma autentico, grigio, senza *suspense* né colpi di scena spettacolari, cronaca di ieri che vive in sordina e ogni tanto riappare, accolta dai più come elemento di disturbo: la civiltà tecnologica prescrive il disimpegno. « La società stabilita sembra temere i contenuti sovversivi della memoria ». La frase è di Marcuse.

Il negozio al Corso

Se per i vecchi rivoluzionari antifranchisti la guerra non è finita, quella che fra il '40 e il '50 prostrò l'Europa non è spenta nel ricordo di Jan Kadar e Elmar Klos, autori del film *Il negozio al Corso*, in ritardo esposto sui nostri schermi. Resta a vedere se i ventenni di oggi, immuni da quei traumi e tutti presi nel vischio delle ricerche sperimentali, siano sensibili ai richiami di una storia senza sbocco sul futuro e che il tempo non ha ancora patinato, pur consumandola aspramente.

Che l'azione di questa pellicola sia situata in Cecoslovacchia, cioè oltre cortina, potrebbe tuttavia esser di conforto a chi spera in una solidarietà senza barriere fra le vittime di qualsivoglia crudeltà: tale, pensiamo, la reazione del pubblico che conta, non quello delle « mostre » e dei festival ma quello indiscriminante e indiscriminato delle platee, che sa anche riconoscere la novità di un linguaggio cinematografico, senza definirlo « scoperta », come oggi si usa con termine goffamente parascientifico.

Per la verità, *Il negozio al Corso* non sembra tecnicamente superato per il fatto che le preoccupazioni dei registi non sono unicamente strutturali

e formali ma affrontano contenuti altamente drammatici senza escludere quel tanto di patetico che un tema di estrema tensione coinvolge. Due protagonisti: una vecchia ebrea un po' svanita, proprietaria di una squallida merceria di paese, e un falegname, « ariano » senza saper d'esserlo, piuttosto impacciato ma di coscienza integra. Il tempo è il '42, il luogo un paesino ceco di costumi vecchioti, invaso dai nazisti e dai loro collaboratori indigeni. Per la discriminazione razziale al falegname, istintivamente antinazi, viene offerta la gestione della merceria: una beffa giacché essa non rende un quattrino e la proprietaria vive delle segrete sovvenzioni della comunità israelitica. Il poveraccio non osa rifiutare e neppure mettere al corrente la merciaia, una specie di figura biblica devota alla legge mosaica, che gli oppone in tutta innocenza e gentilezza, la sua volontà di non capire il provvedimento. Per non turbarla, il rabbino corrisponderà al nuovo gestore uno stipendio mensile di commesso, si stabilisce così un *modus vivendi* che mette a tacere l'avida moglie del falegname e offre a costui il conforto di sottrarsi all'odiosa sopraffazione prestandosi a un'opera pietosa. Ma sopravviene l'ordine di deportazione per tutti gli ebrei del paese e poiché il nome della vecchia non figura nell'elenco dei deportandi, l'uomo si trova a dover scegliere fra il rischio di non denunciarla finendo al muro come « ebreo bianco » e l'orrore di consegnarla. La lotta interiore giustifica la sua violenza contro di lei che si ostina a non capire e lo crede pazzo, finché, cessato il tormentoso appello in piazza, compiuto l'esodo, nel tremendo silenzio che gli succede egli spinge brutalmente la donna in un nascondiglio, la fa cadere in malo modo e ne provoca la morte. Nel crollo di ogni alternativa vitale non gli rimane che il suicidio.

Questa, pressappoco, la vicenda che così raccontata risulta grossolanamente realistica. Nel testo essa procede in un clima soffocato, per passaggi delicatissimi che, per chi abbia la fortuna di rammentarla, rievocano l'alta poesia di un antico film, *Due Mondi* di Dupont. È il clima quoti-

diano, dimesso di un paesetto di confine fra il mondo slavo e il mondo germanico, sconvolto dalla facilità con cui una suprema ingiustizia può trionfare: gente ragionevole, rassegnata ai compromessi inutili. Simbolo della prepotenza l'enorme piramide di legno coronata dalla svastica che i fascisti stanno costruendo in piazza e che il falegname si è fermato più volte ad osservare, curioso e sarcastico. Davanti a questo simbolo si compirà il destino del villaggio largamente popolato di ebrei, il lunghissimo appello di nomi biblici di una intensità quasi insopportabile, ripetuto dall'eco e che raggiunge i due protagonisti attraverso le vetrate del negozio aperto a forza, nel sabato. L'analisi psicologica di Antonio, prigioniero e

carceriere involontario, resistente pusillanime, è condotta con una precisione allucinata, senza risparmio di gesti, l'uomo è una belva e una vittima, la sua vittoria è una disfatta. Si sa quanto il ricorso ai flash back e ai richiami onirici sia ormai di ordinaria amministrazione, ma il sogno di Antonio, conquistato dal chiaro mondo morale della merciaia e in esso liberato, non è una riuscita usuale e dà la misura dell'ampia estensione di canto di cui i due registi dispongono. Chissà perché questo balletto al rallentatore dell'operaio indomesticato e della matrona civilissima ci hanno ricordato Kafka e la sua America, struggente di fantastica improbabilità.

ANNA BANTI

© 1967 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

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV