

L'APPRODO LETTERARIO

41

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 41 (nuova serie) / Anno XIV / Gennaio / Marzo 1968

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, Lungarno C. Colombo 6 - Tel. 2778

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

SOMMARIO

n. 41 (nuova serie) - Anno XIV - Gennaio-Marzo 1968

GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Nuove Poesie</i>	pag.	3
LEONE PICCIONI	<i>La poesia di Ungaretti dal Deserto alla « Terra Promessa »</i>	»	6
ROBERTO TASSI	<i>L'avventura e il ritorno di Arturo Martini</i>	»	39
LIBERO DE LIBERO	<i>Poesie</i>	»	51
RAFFAELLO BRIGNETTI	<i>Le sette secche</i> (racconto)	»	63
UMBERTO ALBINI	<i>Notizia su Vas István</i>	»	87
ISTVÁN VAS	<i>Poesie</i> (traduz. Umberto Albini)	»	89
LUIGI BÀCCOLO	<i>I fantasmi di Pisa</i>	»	97

LE IDEE CONTEMPORANEE

« Chi cattura chi? » Risposte di Italo Calvino	»	105
--	---	-----

DOCUMENTI

Vita di un uomo	»	111
-----------------	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	Letteratura italiana: Poesia	»	121
ALDO BORLENGHI	» » : Narrativa	»	124
LANFRANCO CARETTI	» » : Critica e Filologia	»	128
PIERO BIGONGIARI	Letteratura francese	»	129
SERGIO BALDI	Letteratura inglese	»	132
RODOLFO PAOLI	Letteratura tedesca	»	134
ANGELA BIANCHINI	Letteratura spagnola	»	137
CLAUDIO GORLIER	Letteratura americana	»	139
GIORGIO CHIARINI	Lingue e letterature romanze	»	143
GIORGIO MORI	Storia e cultura	»	145
CARLA LONZI	Arti figurative	»	146
EDOARDO BRUNO	Teatro	»	150
ANNA BANTI	Cinema	»	154

Illustrazioni: ARTURO MARTINI - PABLO PICASSO - OLDENBURG CLAES

NUOVE POESIE

di

Giuseppe Ungaretti

Il 10 febbraio scorso, Ungaretti ha compiuto ottant'anni, e l'Italia, un poco il mondo si son mossi a festeggiarlo. Un numero dell'Approdo radiofonico fu interamente dedicato al poeta il 7 febbraio, ed il giorno stesso del compleanno la radio mise in onda una raccolta di testimonianze che si pubblica in questo numero nella sezione dei « Documenti ».

Abbiamo anche ottenuto da Ungaretti il permesso di pubblicare tre delle sue ultime poesie, composte da pochi mesi, e che sono raccolte in una edizione non venale stampata in pochissime copie. Nel pubblicarle, ci sentiamo, quasi dispensati, dagli auguri di rito perché in questi versi Ungaretti dimostra tale nuova inventività, tale forza d'ispirazione e di vita, tale senso del tempo, da riproporsi davvero — Gianfranco Contini l'ha detto di recente — come « il più giovane di tutti noi ».

L. P.

STELLA

*Stella, mia unica stella,
Nella povertà della notte, sola,
Per me, solo, rifulgi,
Nella mia solitudine rifulgi;
Ma, per me, stella
Che mai non finirai d'illuminare,
Un tempo ti è concesso troppo breve,
Mi elargisci una luce
Che la disperazione in me
Non fa che acuire.*

LA CONCHIGLIA

I

*A conchiglia del buio
Se tu, carissima, accostassi
Orecchio d'indovina,
Per forza ti dovresti domandare:
« Tra disperdersi d'echi,
Da quale dove a noi quel chiasso arriva? »*

*D'un tremito il tuo cuore ammutirebbe
Se poi quel chiasso,
Dagli echi generato, tu scrutassi
Insieme al tuo spavento nell'udirlo.*

*Dice la sua risposta a chi l'interroga:
« Insopportabile quel chiasso arriva
Dal racconto d'amore d'un demente;
Ormai è unicamente percettibile
Nell'ora degli spettri ».*

II

*Su conchiglia del buio
Se tu, carissima, premessi orecchio
D'indovina: « Da dove — mi domanderesti —
Si fa strada quel chiasso
Che, tra voci incantevoli,
D'un tremito improvviso agghiaccia il cuore? ».*

*Se tu, quella paura,
Se tu la scruti bene,
Mia timorosa amata,
Narreresti soffrendo
D'un amore demente
Ormai solo evocabile
Nell'ora degli spettri.*

*Soffriresti di più
Se al pensiero ti dovesse apparire
Oracolo, quel soffio di conchiglia,
Che annunzia il rammemorarsi di me
Già divenuto spettro
In un non lontano futuro.*

IL LAMPO DELLA BOCCA

*Migliaia d'uomini prima di me,
Ed anche più di me carichi d'anni,
Mortalmente ferì
Il lampo d'una bocca.*

*Questo non è motivo
Che attenuerà il soffrire.*

*Ma se mi guardi con pietà,
E mi parli, si diffonde una musica,
Dimentico che brucia la ferita.*

LA POESIA DI UNGARETTI: DAL DESERTO ALLA "TERRA PROMESSA"

di

Leone Piccioni

La poesia di Ungaretti si apre sul paesaggio desertico d'Africa, e si chiudeva ieri, nello scabro paesaggio lunare, ancora desertico, degli ultimi cori della *Terra Promessa*. L'idea di « Terra Promessa » è già contenuta nell'esperienza del deserto: il deserto ha in sé la speranza dell'oasi, la fugace, labile indicazione del miraggio. Il paesaggio desertico della infanzia di Ungaretti, trascorsa alla periferia di Alessandria d'Egitto, proprio ai margini del deserto, supponeva in lui come favolosa aspirazione, il paesaggio da Terra Promessa di cui i suoi gli narravano, padre, e madre provenienti dalla Toscana, dalla campagna lucchese: il paesaggio italico era pensato da Ungaretti, fin dalla sua scarna poesia desertica, come l'alternativa vera, l'oasi, forse il miraggio, certo come « Terra Promessa », pur forse con il rischio della stessa labilità e illusorietà del miraggio, incontrandola, sperimentandola davvero. Dal deserto, dal paesaggio desertico non esce, non può uscire il canto aperto, il canto spiegato (« Ho udito, ora ci penso — scrive il poeta in *Vecchie carte* — questa malinconia dolcissima espressa nella cantilena del beduino. Il beduino ha un canto che si mescola ai gridi fuggitivi di bestie partite da molteplici e interminabili luoghi, ai silenzi della luna altissima, a voli di lunghe ombre sul nuvoloso solare, dopo il crepuscolo ondeggiante come per sempre sulla sabbia: è cantilena fatta d'una sola parola iterata all'infinito: « Dove? dove? dove? »): esce, invece, il frammento, esce il grido improvviso, l'illumina-

zione, la scoperta, esce l'impeto di furore e d'amore, la memoria non ha tempo per mettersi in moto storicamente, la speranza, l'attesa portano al paesaggio che non s'è ancora sperimentato, e dal punto di vista sentimentale più che mai punge l'assenza. In « Lucca », poesia del '19, Ungaretti diceva: « A casa mia, in Egitto, dopo cena, recitato il Rosario, mia madre ci parlava di questi posti. La mia infanzia ne fu tutta meravigliata ». E *Lucca* si pone in quel settore dell'*Allegria* (« Prime ») che praticamente collega subito quel periodo a quello inventivo della poesia del *Sentimento del tempo*, la poesia che esplode, appunto, all'interno del paesaggio storico, del paesaggio civile, in mezzo alla vegetazione ricca di Tivoli o di Marino (più tardi nel *Dolore* in mezzo alla delirante vegetazione brasiliana), che si dimentica del deserto, ed abbandona il frammento, per alzare il canto aperto, metrico e solenne, dell'amore o del dolore sperimentato con il sangue, con felicità e rapimento, oppure con vera disperazione, per se stesso e per gli altri che ti vivono accanto.

Ma quando Ungaretti per la prima volta lasciò l'Egitto nel 1914 (c'è la poesia intitolata « Levante » che descrive il passaggio in nave: « La linea / vaporosa muore / al lontano cerchio del cielo // Picchi di tacchi picchi di mani / e il clarino ghirigori striduli / e il mare è cenerino / trema dolce inquieto / come un piccione // A poppa emigrati soriani ballano // A prua un giovane è solo // Di sabato sera a quest'ora / Ebrei / laggiù / portano via / i loro morti / nell'imbuto di chiocciola / tentennamenti / di vicoli / di lumi // Confusa acqua / come il chiasso di poppa che odo / dentro l'ombra del / sonno ») e attraversò rapidamente l'Italia, passò in Francia, facendo poi ritorno in Versilia, per prender parte, accanto a Viani ed a Ceccardo di Roccatagliata alla campagna interventista, per poi partire fante alla guerra, fante sul Carso — l'incontro con il paesaggio d'oasi, di « Terra Promessa », non ebbe durata nella sua mente o nel suo cuore, perché subito a lui si ripropose negli occhi e nella esperienza di vita un altro e tanto più aspro deserto: quello del Carso, delle rocce, delle doline, dove ogni giorno compagni ed uomini morivano, dove si sentiva scorrere la vita nelle vene ogni attimo, e ci si poteva attaccare all'amore nei momenti più aspri di morte, dove si riusciva davvero a capire, come dirà più tardi, insieme « la fralezza e la maestà dell'uomo ». Ma anche dalla trincea, da quel deserto non più d'ansie,

di veglie febbrili, di aspettazione di « Terra Promessa », ma di morte, di violenza d'ogni giorno, ecco che l'oasi s'apriva d'improvviso, dolcemente e fisicamente perfino. Ricordate? Da quota centoquarantuno il 1° agosto 1916, in quei foglietti che Ungaretti aveva con sé nello zaino, scriveva: « Bosco Cappuccio / ha un declino / di velluto verde / come una dolce poltrona // Appisolarmi là / solo / in un caffè remoto / con la luce fiavole / come questa / di questa luna ». Due giorni prima di lasciar dettata in « Sono una creatura » quella epigrafe che oggi, più di cinquant'anni dopo, anche i giovani della ultima generazione possono assumere a motto della loro vita concepita (essi dicono) in modo nuovo: « La morte / si sconta / vivendo ». (Aveva, vicino « a un compagno / massacrato » in « una intera nottata », scritto « lettere piene d'amore »: « Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita »).

Si prenda, come profondamente rivelatore, per queste associazioni di idee e di sentimenti, legate al paesaggio, legate all'*ottica* particolare del poeta in quegli anni, uno scritto, assai distaccato dall'idea sulla quale stiamo insistendo, una prosa di viaggio, da « Vecchie carte », attraversando la Maremma (è uno scritto del '28): « Si arriva in Maremma. Curioso è ora come un sentirmi muovere, entrato falciante dal finestrino, un pipistrello sul rovescio delle palpebre, semichiuso da un principio di sonno. Da bimbo, mi viene in mente, il tracoma mi tappò per mesi gli occhi ... Non si sa mai come nascono certe associazioni di idee. Sarà forse la comune idea di desolazione che destano Maremma e guerra; sarà la sensazione visiva, che somiglia ad altre provate in notti di trincea, con il mare invisibile che s'avvicina, e occhi semiaperti di morti tra l'oscillare di brandelli di vapore stagnante, trafitto qua e là di bagliori: il fatto sta che ora penso alla guerra ». Maremma, Carso, deserto, verrebbe da aggiungere, ma quel deserto già c'è negli occhi di bimbo tappati dal tracoma, e poi, guariti, fatti sottili e pungenti, da esser messi ogni volta a fuoco, per guardare, giovane, e poi, via via cosciente, in ogni fibra (amore, patria, passione letteraria, sangue vivo e vero) la distesa infinita del deserto, percorsa da quelle voci, da quei canti del beduino che ci ha prima descritto. (« Lontano lontano / — *dirà* — come un cieco / mi hanno portato per mano »).

Più complesse ragioni, certo muovevano la rivoluzione poetica operata

da Ungaretti nel panorama letterario italiano del '16 con l'uscita di *Porto sepolto*, più complesse ragioni che non il solo intridersi, sposarsi al paesaggio del deserto e del Carso, ma è certo che quei versi frantumati, quella forza capace di distruggere con un colpo solo la metrica stanca ed accademica che non riusciva mai a rinnovare, ma solo a ripetere il verso lirico della nostra tradizione; ed insieme la volontà di messaggio, contenuta da quella poesia, di risultare epigrafe, presagio, legame diretto al diretto modo di sentirsi, vivendo insieme, uomini e uomini di un tempo assai duro, volto « ad anni venturi » (« mi pesano gli anni venturi ») ancor più caratterizzati da « cupidigia » e da « dolore » riflesso, a tutto questo — dico — bene corrispondeva il collocare, il sentire la poesia nell'ambito di un paesaggio scabro, arido, privo nella sua presenza di carità, di moti « soccorrevoli », ma invece fertile a mettere in mente, non la memoria, ma l'immaginazione, la speranza, l'amore verso l'attesa di « Terre promesse », verso il desiderio dell'oasi quieta, verso il rischio anche maggiore di potere, di dovere, forse, sperimentare l'avventura del miraggio.

Vediamo un po'. Dalle *Poesie disperse* o rifiutate (secondo l'edizione esemplare, e oltre a tutto preceduta da un saggio che raro se ne incontra di più acuti e rivelatori — « Sulla formazione della poesia di G. U. » — del De Robertis: ma ci sarebbero oramai altre cose da aggiungere, basti far cenno a certe poesie di guerra pubblicate dal Prezzolini, mentre si sa che in giornali di lingua italiana che uscivano ad Alessandria d'Egitto prima del '14 apparvero scritti ed anche versi di Ungaretti) subito, ecco i temi del deserto:

*Il fellà è accoccolato nell'antro
del sicomoro ritto sulle proboscidi
che escono di terra come vermi mostruosi
col moto uguale di anelli in su e giù
stese verso terra come braccia di Gesù.
Il fellà canta
gorgoglio di passione di piccione innamorato
nenia noiosa deliziosa.*

È « Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto », prima poesia pubblicata di Ungaretti su « Lacerba » il 7 febbraio del '15. Nella edizione dell' *Allegria* del '19, la poesia accettata, e molto stretta e rifatta, qui già citata come « Levante » e che allora si intitolava « Nebbia », non portava i versi: « e il mare è cinerino / trema dolce inquieto / come un piccione »; mentre tutto « Il paesaggio » era accantonato, o rifiutato).

In « Ineffabile »:

*Casa a tentoni
da una parte troppo mare
troppo deserto dall'altra.
Troppe stelle visibili.*

È la chiusa, poi rifiutata, di « Nebbia »?:

*Balia sudanese che m'ha allevato
il sole che l'aveva bruciata le ho succhiato
O mio paese caldo ho avuto stanotte nostalgia del tuo sole
oh sudanese snella tutta evanescente in grigio azzurro.*

Subito dunque: « fellà » (ed il suo canto: « nenia noiosa delizia ») « troppo deserto » attorno alla casa; la « balia sudanese », « il sole che l'aveva bruciata ».

Ed ecco dall' *Allegria*, citando un po' alla rinfusa:

*Morire come le allodole assetate
sul miraggio*

*Ma ben sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima*

*Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore*

*Conosco una città
che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento
Fuggì il branco solo delle palme
e la luna
infinita su aride notti
Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini
Il sole rapisce le città
Non si vede più
Neanche le tombe resistono molto
Ogni colore si espande e si adagia
negli altri colori
Per essere più solo se lo guardi*

« Miraggio », ancora « miraggio », « oasi », evocazioni improvvisi delle « palme » sulle « aride notti » africane; del sole, invece, improvvisamente così denso di luce da « rapire » la possibilità stessa di vedere; i « minareti »; e poi — preziosa a definire l'atteggiamento *ottico* del poeta — quel « colore » da « essere più solo se lo guardi ». L'ottica che nasce dal deserto porta all'isolamento dell'oggetto e del colore: l'oggetto, il colore vengono definiti sullo sfondo del deserto con una nettezza di tutto rilievo, sbalzano avanti, hanno uno spazio attorno a sè, non si confondono con le cose che son di contorno; ed in quella misura umana, di sofferenza o di ardore, di attesa o di tensione estrema, dal deserto o dal Carso i sentimenti si denudano, si isolano, appaiono assoluti e densi nella loro scabra nettezza (« Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso »), necessitano di quella metrica apparentemente spoglia, nuda, anche se già, per collegamenti interni, essa ridona misura di canto: e la poesia di Ungaretti isola oggetti, e colori, centra moti dell'animo, e li colloca

in quella dimensione di paesaggio di cui si discorre. E « miraggio », « oasi » — si badi — son concetti, sono scelte verbali che nascono anche dalla trincea, dal Carso, dalle doline.

E ancora, in « Nasce forse », ad esempio:

*C'è la nebbia che ci cancella
Nasce forse un fiume quassù
Ascolto il canto delle sirene
del lago dov'era la città*

non è forse anche questa ricerca d'« oasi », come in quel giardino improvvisamente sognato in « Fase », dove

*Fra l'aria
del meriggio
ch'era uno svenimento
le ho colto
arance e gelsumini*

(« Agli abbandonati giardini / ella approdava / come una colomba »)?

Nella composizione famosissima « I fiumi », levandosi dalle acque dell'Isonzo:

*Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole*

con il ricordo del Nilo:

*Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure*

Ricordate quel pezzo di prosa sulla Maremma, da poco citato, quella notte con « il mare invisibile che s'avvicina », di trincea « trafitta qua e là da bagliori »? Ecco in « Pellegrinaggio »:

*Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio
Un riflettore
di là
mette un mare
nella nebbia*

In « Monotonia »:

*E sulla mia terra affricana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
mi rinnovavo*

In « Dolina notturna »:

*Questo nomade
adunco
morbido di neve
si lascia
come una foglia
accartocciata*

In « Godimento »:

*Avrò
stanotte
un rimorso come un
latrato
perso nel
deserto*

In « Un sogno solito », nemmeno più dalla guerra, ora, riaffiorano i ricordi d'Africa:

*Il Nilo ombrato
le belle brune
vestite d'acqua
burlanti il treno
Fuggiti*

Ma non si sarebbe descritta abbastanza la situazione sentimentale ed il tipo di partecipazione ungarettiana ai temi della sua esperienza, se non si facesse mente alla perpetua situazione di « esule » in cui Ungaretti, in definitiva, si è venuto a trovare. Esule nel deserto, perché nato in un paese non suo, da genitori, da avi, da storie e da favole raccontate, di tutt'altra specie, tutte appartenenti alla « Terra Promessa »; esule in Francia negli anni decisivi della sua formazione; ed in definitiva (dopo, forse, un brevissimo periodo di quiete, di appagamento nel paesaggio e nell'amore) esule in Italia non riuscendo più, mai più, ad acclimatarsi nella tanto attesa sua terra, già distante dalla sua esperienza, dalla sua « irrequietezza »; fino a ripartirne di nuovo, a scoprire il favoloso Brasile, per tornare ancora nel suo paese, in brevi soste, pronto sempre anche ora, a 80 anni, come il suo « capitano », a « tutte le partenze ». Esule, s'è detto; ma anche « nomade » sarebbe definizione adatta alla sua situazione nata con la prima presa di coscienza dei problemi a lui dintorno, ed in definitiva confermata sempre.

L'amore alla patria sarà sempre in lui, un disperato amore, da sentirselo dentro inarrestabile, travolgente, ma da non illudersi mai d'un suo vero appagamento. Ricordava d'essere « nato in un paese maomettano », d'aver « trascorso l'infanzia in una zona a quei tempi ancora deserta, colla tenda del beduino a quattro passi da casa »; subito s'accorse di vedersi attorno la « pratica d'una religione i cui precetti aderiscono alla sensualità ». (Sensuale sempre sarà la poesia di Ungaretti, anche quando filtrata da meditazione profonda, anche quando « quintessenziata » nel felice esito dell'epigrafe, del dettato puro: anche l'ultimissima, la più recente poesia ungarettiana ha

sussulti, gridi, evocazioni di larghe immagini toccanti di origine sensuale, sebbene iniziando la ricerca della stagione della *Terra Promessa*, pensasse cantando la stagione autunnale dell'uomo, di « trasferire i motivi d'ispirazione dalla sfera della realtà dei sensi alla sfera della realtà intellettuale », e nasceva ad esempio una delle poesie sue, in assoluto più bella, quel coro 13° del *Taccuino del vecchio*: « Rosa segreta, sbocchi sugli abissi / Solo ch'io trasalisca rammentando / Come improvvisa odori / Mentre s'alza il lamento ... »). In questa ambientazione, nella sua casa caritatevole, fin da ragazzo, Ungaretti vide accolti anarchici, socialisti fuggiti dalla patria, esuli, nomadi in cerca di pace, in un paese come l'Egitto allora tanto accogliente, da consentire ad Enrico Pea e ad altri di fondare nella « Baracca rossa » una specie di perpetuo rifugio per i perseguitati politici, ed anche evasi da domicilio coatto, di tanti paesi d'Europa. Ed esuli, nomadi, suicidi, come subito nel '14 l'amico arabo di Parigi, Moammed Sceab, Ungaretti incontrò sempre nella sua esperienza di vita. « Il ricordo di quegli anarchici, di quei socialisti — scriveva — e il ricordo di miei giovani compagni che furono suicidi, sono ricordi che mi rimarranno sempre nella mente tra gli stimoli più commoventi del mio animo... I suicidi miei coetanei, si tolsero la vita per ragioni profonde, perché si sentivano lontani dalla loro civiltà, senza potersene interamente staccare e senza potere interamente appartenere ad un'altra. Altri furono suicidi per quella disperazione di chi, nato e cresciuto all'estero, si senta sradicato dalla sua terra, e senta che in essa difficilmente potrebbe rimettere radici, e che in nessun'altra terra potrà mai mettere radici. È angoscia — dichiara Ungaretti — della quale non è immune la mia poesia ».

Ed ecco, subito di sé « nomade amore », « questo nomade / adunco »; ecco che « Ha bisogno di qualche ristoro / il mio buio cuore disperso / ... Il mio povero cuore / sbigottito / di non sapere »; ecco che « E come portati via / si rimane »; ecco la poesia del maggio '18, dettata dalla Francia, alla fine, oramai, delle operazioni di guerra:

*In nessuna
parte
di terra*

*mi posso
accasare
A ogni
nuovo
clima
che incontro
mi trovo
la gente
che
una volta
già gli ero stato
assuefatto
E me ne stacco sempre
straniero
Nascendo
tornato da epoche troppo
vissute
Godere un solo
minuto di vita
iniziale
Cerco un paese
innocente*

Ed in questa labilità di situazione sentimentale, come fugace, labile è l'ottica del deserto, l'ottica del miraggio, perfino in una famosissima epigrafe come « Soldati », ci si può ritrovare (anche se scritta da un luogo di guerra in Francia, un fitto bosco, sul quale si abbattevano, tremendi, seminando stragi, i cannoneggiamenti del nemico tedesco):

*Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie.*

« La mia meta è partire », dirà in altra occasione; e all'esule che colpì la sua prima giovinezza dedicherà « In memoria »:

*Si chiamava
Moammed Sceab
Discendente
di emiri nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria
Amò la Francia
e mutò nome
Fu Marcel
ma non era francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando un caffè
E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono*

Era una poesia del '16; ma l'amico arabo era già tornato a fargli visita, in una poesia precedente, scritta a Milano, « Chiaroscuro » e nata alla finestra della sua stanza che s'affacciava su di un cimitero:

*M'è venuto a trovare
il mio compagno arabo
che s'è ucciso l'altra sera.*

(Poesia che ha quell'inizio folgorante: « Anche le tombe sono scomparse »).

Ma si pensi: questa metrica, questo sentimento che esplode dal deserto, questa dimensione di nomade e di esule, le epigrafi dettate, il rapporto stabilito nella solidarietà degli uomini tra loro stessi, nella parte che prende l'idea della morte in ogni vita, questo dramma della nazionalità e del mondo, tutto questo — dettato, da più di cinquant'anni — ha trovato il suo spazio vero per l'accoglimento ampio a livello di un comune denominatore di comprensione diffusa (tanto diffusa al nostro tempo da parere la poesia della *Allegria*, facile, oramai, immediatamente fatta propria, quanto avversata, derisa fu dai più — ma gli spiriti aperti e vivi, pronti invece subito ad intendere — al suo primo apparire), tornandosi a ripetere quella formula che non può subire contraddizioni dalla storia della letteratura e delle arti, per la quale, la ricerca profetica, la ricerca isolata, la ricerca di laboratorio anticipa di decenni o di secoli la possibilità di comprensione a livello di denominatore comune: (senza ricerche di questo tipo, senza impegno di invenzione profetica, si paralizzerebbe per sempre ogni moto espressivo nuovo; e in questo rischio si trova il nostro tempo, se ogni organizzazione culturale tende all'immediato accoglimento, alla vendita, al risultato immediato sia pure di elevazione culturale media, sacrificando il segno individuale e particolarissimo).

Né questo vuol dire, come altri facilmente vorrebbero, che la grande, la più grande (o la sola grande) stagione poetica ungarettiana sia quella dell'*Allegria*: al contrario, se è possibile entrare in distinzioni del genere, la stagione sua più grande è forse la più recente, l'ultima dei nuovi « Cori »: probabilmente essendo ancora, come sempre in lui, indomabile e rinnovato, stagione di ricerca, stagione profetica, stagione di laboratorio, è ora intesa da pochi, per trovare il suo spazio vero di diffusione a livello di denominatore comune, chissà, forse tra decenni, così come all'*Allegria*, in Italia e nel mondo, è accaduto.

Andiamo parlando, per le stagioni poetiche ungarettiane, di questi stringenti rapporti tra paesaggio, situazione sentimentale, partecipazione morale, soluzione metrica e di messaggio: naturalmente stringente rapporto non

vuol dire esclusivo rapporto. Anzi il lavoro poetico vero, sempre, ed in particolare in Ungaretti, si fonde sempre: non ci sono mutamenti bruschi, conversioni vere: tutto è già insieme all'inizio, via via si svolge prende chiarezza e novità.

Nel luglio del '17 nasce una poesia come *Giugno*:

*Quando
mi morirà
questa notte
e come un altro
potrò guardarla
e mi addormenterò
al fruscio
delle onde
che finiscono
di avvoltolarsi
alla cinta di gaggie
della mia casa*

*Quando mi risveglierò
nel tuo corpo
che si modula
come la voce dell'usignolo*

*Si estenua
come il colore
rilucente
del grano maturo*

*Nella trasparenza
dell'acqua
l'oro velino
della tua pelle
si brinerà di moro*

*Librata
dalle lastre
squillanti
dell'aria sarai
come una
pantera*

*Ai tagli
mobili
dell'ombra
ti sfoglierai*

*Ruggendo
muta in
quella polvere
mi soffocherai*

*Poi
socchiuderai le palpebre
Vedremo il nostro amore reclinarsi
come sera*

*Poi vedrò
rasserenato
nell'orizzonte di bitume
delle tue iridi morirmi
le pupille*

*Ora
il sereno è chiuso
come
a quest'ora
nel mio paese d'Affrica
i gelsumini*

Ho perso il sonno

*Oscillo
al canto d'una strada
come una lucciola
Mi morirà
questa notte?*

e il canto d'amore esce già libero, in toni da anticipare le stagioni d'accensione lirica del *Sentimento* (« Amore, mio giovane emblema, / Tornato a dorare la terra... »); « Quando ondeggiò mattina ella si stese / E rise, e mi volò dagli occhi. »; « Come allodola / ondosa / Nel vento lieve sui giovani prati, / Le braccia ti sanno leggera, vieni ... »); il paesaggio cui l'amore si fonda è già ricco di vegetazione e di memoria (le « gaggie », il « colore / rilucente / del grano maturo »), la metrica (si veda l'indicazione bellissima del De Robertis) già anticipa, anche se spezzata in versicoli, la rinascita dell'endecasillabo e del novenario che sarà la rinascita del ricostruito verso lirico italiano legata alla stagione poetica del paesaggio italiano; mentre ancora — e sempre — il ricordo d'Africa torna, ma è ora addolcito, in un languore dei sensi (quanto il clima, l'aria di quella terra suscita desiderio d'amore, desiderio acuto dei sensi), non più aspro, legato alla litania del canto beduino, alla iterazione, al sogguardare infinito: « Ora / il sereno è chiuso / come / a quest'ora / nel mio paese di Affrica / i gelsumini ».

Anche una poesia come *Popolo*, pur della sezione primissima (e tra le più elaborate, con complicatissime, ma sollecitanti varianti, provenendo da quel « Paesaggio d'Alessandria d'Egitto », composizione per prima pubblicata, e poi passata attraverso tante redazioni, fino alla stesura ora proposita, ma da raffrontare anche a « 1914-1915 » riscritta nel '32: sollecitante, tante volte pensato studio da condurre sulla elaborazione di questa lirica, una specie di *specimen* ungarettiano per il suo modo di lavoro alle varianti), anche una poesia come *Popolo*, anticipava la configurazione del paesaggio della sua terra: « Alveari nascono nei monti / di sperdute fanfare / Tornate antichi specchi / voi lembi celati d'acqua / E / mentre ormai taglienti / i

virgulti dell'alta neve orlano / la vista consueta ai miei vecchi // nel chiaro calmo / s'allineano le vele // O Patria ogni tua età / s'è desta nel mio sangue // Sicura avanzi e canti / sopra un mare famelico. » Questa poesia mi riporta subito d'un balzo, a trent'anni dopo, alla composizione che chiude il *Dolore* e che si intitola « Terra », miracolosa invenzione riassuntiva di Ungaretti del rapporto tra lui e la sua terra, il paesaggio sognato sempre, davvero, ancora, la « Terra Promessa », come poteva, come doveva essere, come non è, — e si veda la terribile chiusa che par ripetere il motto conclusivo dello *Angelo Mai* leopardiano: « il grido dei morti è più forte ». Ma si punti l'attenzione su quel condizionale continuamente usato: « potrebbe », « potresti », « ripotrebbe », per una terra con che slancio, accoramento, amore, amore fatto di passione e di sangue, inseguita e non raggiunta, per idea di miraggio, cui s'è dedicato la vita intera a farla propria, per trovarsi poi nelle mani altro « se non vago fumo » (come dirà all'ultimo tempo del *Taccuino*).

*Potrebbe esserci sulla falce
Una lucentezza, e il rumore
Tornare e smarrirsi per gradi
Dalle grotte, e il vento potrebbe
D'altro sale gli occhi arrossare ...*

*Potresti la chiglia sommersa
Dislocarsi udire nel largo,
O un gabbiano irarsi a beccare,
Sfuggita la preda, lo specchio ...*

*Del grano di notti e di giorni
Ricolme mostrasti le mani,
Degli avi tirreni delfini
Dipinti vedesti a segreti
Muri immateriali, poi, dietro
Alle navi, vivi volare,
E terra sei ancora di ceneri
D'inventori senza riposo.*

*Cauto ripotrebbe assopenti farfalle
Stormire agli ulivi da un attimo all'altro
Destare,
Veglie ispirate resterei di estinti,
Insonni interventi di assenti,
La forza di ceneri, — ombre
Nel ratto oscillamento degli argenti.

Il vento continui a scrosciare,
Da palme ad abeti lo strepito
Per sempre desoli, silente
Il grido dei morti è più forte.*

Con il *Sentimento del tempo*, dal 1919, ecco che d'improvviso l'esperienza del deserto pare dimenticata, o almeno accantonata, sopita, mentre si vive la diretta personale avventura della esplosione d'amore: vi corrisponde (s'è detto) la vera presa di possesso del paesaggio italico. « Mi ero stabilito a Roma — racconta — e appare nella mia poesia il paesaggio laziale. È un paesaggio al quale mi accosto con amore e che nel suo segreto mi diviene consueto non senza sforzo. La toscana asciuttezza nervosa della gente mia, o l'abbagliante annientamento nell'infinito Sahara della mia infanzia, o sul Carso, il senso della pietra, il senso della nemica e indifferente e refrattaria pietrosa natura (*vedete?*), o il senso dell'abbandono docile nell'universale armonia, tutte queste immagini » (e aveva fatto cenno anche alle « cuspidi » e ai « delicati grigi di Francia ») « dalla memoria si sostituiscono l'una alla altra o si compenetrano l'una nell'altra a costituire la durata di uno stato d'animo che si rifletta in un paesaggio sontuoso, sebbene si arricchisca a spese di rovine e trovi unità e solenne perfezione sognando sulle rovine ». Poesie indimenticabili come *L'isola* (« A una proda ove sera era perenne / D'anziane selve assortite scese, / E s'inoltrò ... ») come l'« Inno alla morte » (« Amore, salute lucente, / mi pesano gli anni venturi », dopo il folgorante inizio già citato « Amore, mio giovane emblema »), come « Ultimo quarto » (« Luna, / Piuma di cielo, / Così velina, / Arida, / Trasporti il murmure di

anime spoglie? »), e tante altre, fino a « Caino » (« Corre sopra sabbie favolose / E il suo piede è leggero ... / Figlia indiscreta della noia, / memoria, memoria incessante, / Le nuvole della tua polvere, / Non c'è vento che se le porti via? ... »), sono tutte nate tra Tivoli, il lago d'Albano, il bosco di Marino, sulle rovine in notti di plenilunio, tra lussureggianti alberi secolari (nel Lazio sono « ontani », « platani », « mimose », « olmi », « olivi »; più tardi in Brasile sarà l'« araucaria » e tutto, del paesaggio, della flora, della fauna, ingigantito e abnorme). Ed è per la poesia di Ungaretti un periodo, non mai quieto, non mai fermo ad assaporare (non potrà mai disporsi così), ma certo, per l'empito d'amore, per l'età ed il vigore, forse per vicende biografiche (di una esistenza dura, certo, ma circondata da amici, con la nascita dei figli, vivendo sui Colli romani) è l'età più paga, dove più libero s'alza il canto. E rinasce per la moderna tradizione lirica italiana il verso antico, ma rinnovato, che, saltando a piè pari l'accademica età propostasi tra la fine dell'800 ed i crepuscolari alla produzione poetica nostrana, si riallacciava direttamente alla linea Petrarca-Leopardi, dorsale vera del linguaggio lirico nostro.

« Ma in quegli anni — racconta il poeta — da noi non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. Si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, indicasse un'ancora di salvezza solo nel canto e rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del tal'altro che cercavo; era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata ». (E perfino quel « disperatamente » che potrebbe parere aggiunta d'occasione rientra in quel quadro dell'esule, del nomade che si è cercato di descrivere).

Certo che questo canto rinacque, certo che fu « accordato in chiave d'oggi un antico strumento musicale che, reso così di nuovo a noi familiare, hanno in seguito, bene o male, adottato tutti »:

*Come allodola ondosà
Nel vento lieto sui giovani prati,
Le braccia ti sanno leggera, vieni.
Ci scorderemo di quaggiù,
E del male e del cielo,
E del mio sangue rapido alla guerra,
Di passi d'ombre memori
Entro rossori di mattine nuove.
Dove non muove foglia più la luce,
Sogni e crucci passati ad altre rive,
Dov'è posata sera,
Vieni ti porterò
Alle colline d'oro.
L'ora costante, liberi d'età,
Nel suo perduto nimbo
Sarà nostro lenzuolo.*

Poesia forse con qualcosa di meno nel senso dell'indicazione umana, nel senso della profezia in sé contenuta? Poesia più collocata sul presente, sulla diretta emozione d'amore? Forse, ma con slanci di tale ricchezza e ardore, e insieme misura e fermezza, da non potersi proporre paragoni né di validità né di durata.

Oltre al *Sentimento*, anche tutta la poesia del *Dolore* è da ritenersi poesia intrisa nel paesaggio vero, in un collocamento diretto, che in parte dimentica, in parte ritarda (del resto il lavoro alle « Quartine dell'autunno », prima idea della *Terra Promessa*, già era stato iniziato, ma la morte del figlio Antonetto, di nove anni, avvenuta nel Brasile, e subito dopo la guerra, disastri,

la tragedia della guerra da noi, erano piombati come temi che non si potevano rimandare per il loro appassionato urgere, a costituire i due tempi della poesia del *Dolore*) l'alternativa deserto-oasi, senso di acclimatemento ed impossibilità di mettere radici. E nel *Dolore* si complica e prende dimensioni imprevedibili il rapporto con il paesaggio perché due nuove dimensioni prendono stabilmente piede: il paesaggio, anche nel *Sentimento* già avvertito nella sua dimensione storica, è ora veduto proprio in questo continuo, quasi ossessionante e ossessionato stato d'animo per la minaccia della guerra, della distruzione delle antiche opere della civiltà e dell'ingegno (« Ora che scorre notte già straziata, / Che ogni attimo spariscono di schianto / O temono l'offesa tanti segni / Giunti, quasi divine forme, a splendere / Per ascensione di millenni umani ... »); e si fa posto la visione insolita, nelle sue gigantesche proporzioni, del Brasile, per gli anni passati laggiù (e sono anni — niente succede per caso — verso i quali Ungaretti andava già per suo conto meditando sul Barocco, su Gongora e su Shakespeare e su Racine, sull'*horror vacui*, per incontrarsi nel delirio barocco brasiliano di Ouro Preto, dell'Aleijadinho). Tenta allora, in composizioni di raro ardimento, l'accostamento tra un paesaggio e l'altro, tra la pietra densa di storia e di arte, tra la consumata civiltà, e le « favolose testuggini » delle profondità marine sulla costa brasiliana di Santos: così in una delle poesie più alte che Ungaretti abbia lasciato alla pura capacità d'invenzione per fantasia e per strazio di commozione, pur controllato e fermo, in « Il tempo è muto », ecco i « cavalli dei Dioscuri » del Quirinale, legati alle acque, alle piante del Brasile — filo e legame, dolcissimo, tenue e terribilmente doloroso, il bimbo:

*Oppure in un meriggio d'un ottobre
Dagli armoniosi colli
In mezzo a dense discendenti nuvole
I cavalli dei Dioscuri,
Alle cui zampe estatico
S'era fermato un bimbo,
Sopra i flutti spiccavano*

*(Per un amaro accordo dei ricordi
Verso ombre di banani
E di giganti erranti
Tartarughe entro blocchi
D'enormi acque impassibili:
Sotto altro ordine d'astri
Tra insoliti gabbiani)*

.....

Altrove, in « Gridasti, soffoco, ... », ricordando il bimbo:

*Come ora, era di notte,
E mi davi la mano, fine mano ...
Spaventato tra me e me m'ascoltavo:
È troppo azzurro questo cielo australe,
Troppi astri lo gremiscono,
Troppi e, per noi, non uno familiare ...
(Cielo sordo, che scende senza un soffio,
Sordo che udrò continuamente opprimere
Mani tese a scansarlo ...)*

Fino allo slancio, tenero movimento di canto, nel dolore, ricordo dolce che pare sciogliere per un attimo solo il tormento:

*Alzavi le tue braccia come ali
E ridavi nascita al vento
Correndo nel peso dell'aria immota.
Nessuno mai vide posare
Il tuo lieve piede di danza.*

Che mi ricorda sempre, nella serie « Giorno per giorno » (1940-1946) di 17 frammenti, dedicati al bimbo, i passaggi dal proprio strazio inar-

restabile, dagli altri provocato (« e la premurosa / Carità d'una voce mi consuma »), al rimorso (« Rievocherò senza rimorso sempre / Un'incantevole agonia dei sensi? »), all'abbandono senza più forza (« Non più furori reca a me l'estate ... »), alla speranza d'arrivare presto alla morte (« Passa la rondine e con essa estate, / E anch'io, mi dico, passerò ... »); « In cielo cerco il tuo felice volto, / Ed i miei occhi in me null'altro vedano / Quando anch'essi vorrà chiudere Iddio ... »), al grido che non può placarsi, alla rassegnazione che non s'accampa (« E t'amo, e t'amo ed è continuo schianto »), al rimpianto accorato (« Mai, non saprete mai come m'illumina / L'ombra che mi si pone a lato, timida / Quando non spero più ... »); « Mi porteranno gli anni / Chissà quali altri orrori, / Ma ti sentivo accanto, / M'avresti consolato ... »); dopo tutti questi stati d'animo di profonda disperazione provata, proprio nell'ultimo frammento, il 17°, composto già a distanza d'anni dal penultimo, subentra come un'improvvisa quiete, una luminosità forte del ricordo, un sostegno per gli anni da vivere ancora:

*Fa dolce e forse qui vicino passi
Dicendo: « Questo sole e tanto spazio
Ti calmino. Nel puro vento udire
Puoi il tempo camminare e la mia voce.
Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso
Lo slancio muto della tua speranza.
Sono per te l'aurora e intatto giorno ».*

A un effetto addirittura di canto aperto, solenne, corale porta nel *Dolore* il tema della guerra. Il poemetto « Roma occupata » ha andamento di composizione sinfonica ha i suoi tempi musicali, il suo coronamento. Ed il canto del dolore cocente, ancora è diffuso nel paesaggio: « Fa, nel librato paesaggio, ch'io possa / Risillabare le parole ingenuie ». Ed è la « pietra » son quei « segni », « quasi divine forme » entro cui si svolge, in contemporaneità di tempo, con l'ispirazione del poeta, la vicenda che non si può fare

a meno di cantare, fino alla preghiera, alla preghiera più alta, finalmente liberatrice:

*Cristo, pensoso palpito,
Astro incarnato nell'umane tenebre,
Fratello che t'immoli
Perennemente per riedificare
Umanamente l'uomo,
Santo, Santo che soffri,
Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
Santo, Santo che soffri
Per liberare dalla morte i morti
E sorreggere noi infelici vivi,
D'un pianto solo mio non piango più,
Ecco, Ti chiamo, Santo,
Santo, Santo che soffri.*

Eppure, a metà del lavoro attorno al *Sentimento del tempo* con il 1928, la poesia di Ungaretti, come il poeta stesso ci dice, « stava per non accorgersi più di paesaggi, stava per accorgersi invece con estrema inquietudine, perplessità, angoscia, spavento, della sorte dell'uomo ». La parentesi d'appagamento dei sensi e dei colori, dell'ebbrezza del paesaggio stava per chiudersi, per riflessione, per esperienza. Leggeva in quegli anni Pascal, di Leopardi s'era accorto che era « un cristiano che vede ovunque la traccia della colpa, inesplicabile perché la fede nella Resurrezione s'è fatta muta per lui, e ha invece eloquenza la vista della progressiva corruzione d'ogni cosa, corruzione interrotta per poco ogni tanto da incursioni di barbarie che rinnovano le illusioni ». Da una visita al Santuario di Subiaco, Ungaretti tornava commosso e agitato. E nascevano gli « Inni », nasceva « La pietà ». Nel momento del disteso canto d'amore, prima della ripresa di tono alto, e tutto cantato, pur sommessamente o per gridi, del *Dolore*, pur in diversa disposizione narrativa, « La pietà » riprende per sé un carattere di frammento; torna ad essere epigrafe, ed indicazione, interrogativo e messaggio. Ed il

collegamento a certi temi già enunciati nell'*Allegria* è immediato, come immediato sarà il collegamento, ad esempio, tra il paragrafo 4 della « Pietà » e gli ultimi « cori » della ricerca ungarettiana.

Ricordate « Dannazione », del '16?

*Chiuso fra cose mortali
(Anche il cielo stellato finirà)
Perché bramo Dio?*

E l'interrogativo di « Risvegli », scritto negli stessi giorni,

Ma Dio cos'è?

Dalla « Pietà »:

*Dio, coloro che t'implorano
Non ti conoscono più che di nome?
.....
Dio, guarda la nostra debolezza.
Vorremmo una certezza.
Di noi nemmeno più ridi?
e compiangici dunque, crudeltà.
Non ne posso più di stare murato
Nel desiderio senza amore.
Una traccia mostraci di giustizia.
La tua legge qual'è
Fulmina le mie povere emozioni,
Liberami dall'inquietudine.
Sono stanco di urlare senza voce.*

Ma, di diverso dal frammento iniziale della sua ricerca, di diverso dalla stagione che chiude, fin qui, il cammino della poesia ungarettiana, c'è, appagamento o interrogativo o preghiera, angoscia o felicità o spavento, una dichiaratività diretta, di questo tempo del canto e del paesaggio manca (è

in conclusivo agguato) quella enigmaticità dello scambio continuo tra quel che è e che potrebbe essere, da quel deserto che sperimenta a quella « Terra Promessa » che si potrebbe raggiungere.

Nel suo paesaggio storico, civile, Ungaretti per sé e per gli altri sperimenta, dopo la stagione breve d'amore, la larga diffusione del dolore: « non c'è casa che non sia stata visitata dal dolore ». E già nella « Pietà » anticipa sentenze che paiono farsi attuali, oggi all'interno dei problemi veri della società dei consumi. Fra il paragrafo 4:

*L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.*

*Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido,*

ed in tanti « Cori » della *Terra Promessa* e del *Taccuino*, si trova una terribile continuità di discorso, fino all'ultimo frammento fin qui scritto e pubblicato da Ungaretti, il terzo dell'« Apocalissi », che dice:

*La verità, per crescita di buio,
Più a volarle vicino s'alza l'uomo,
Si va facendo la frattura fonda.*

*Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente.
Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.*

Questo il coro 5 del *Taccuino del vecchio*: questo il punto d'arrivo; questo il paesaggio che torna nell'ultima ripresa di canto; così frammentario con-

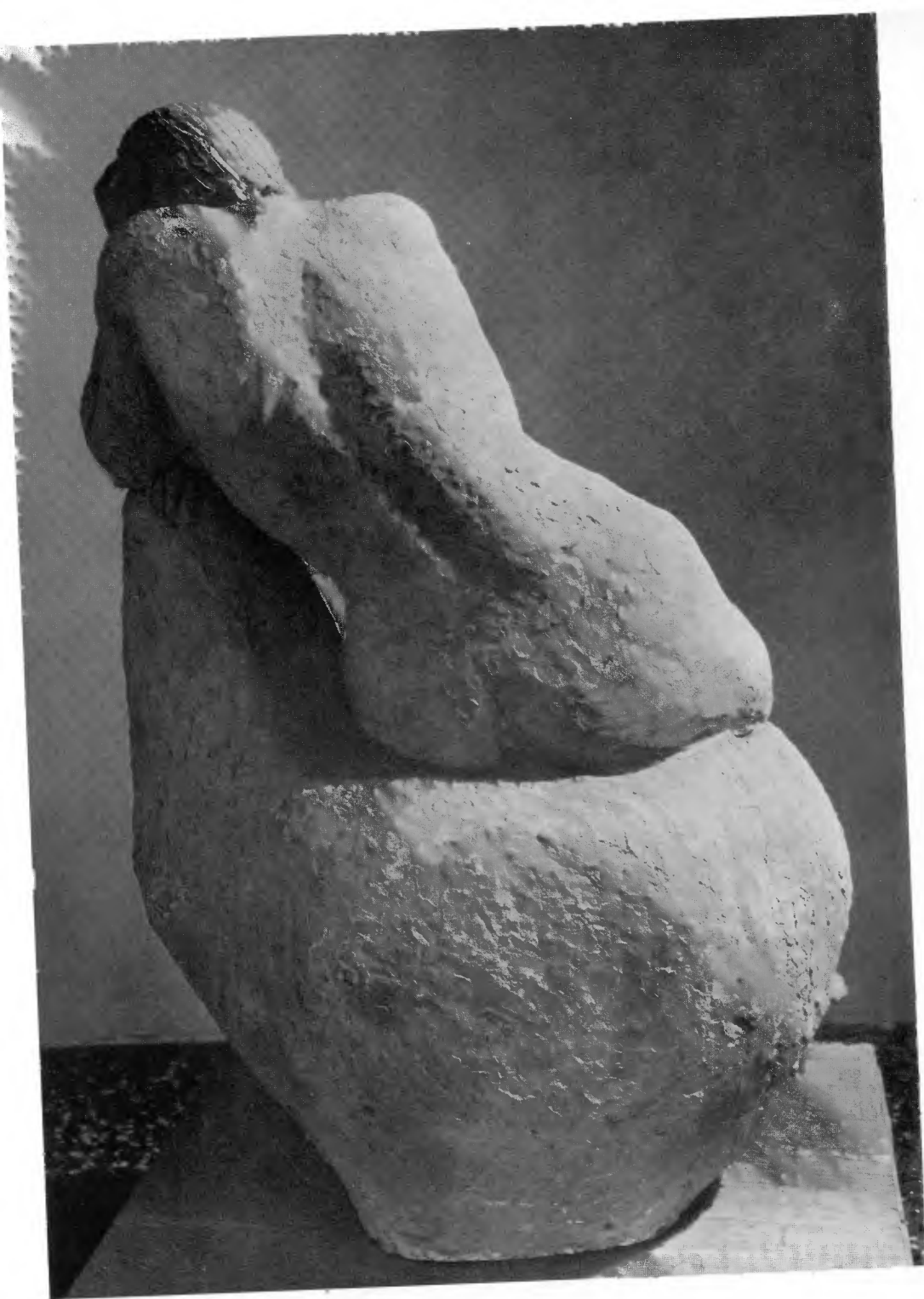
cepito il « coro », il canto; l'alternativa al deserto identifica « Terra Promessa » non più con « oasi », ma solo con « miraggio ». In una prosa bellissima, o molto nota, del '31 « La risata dello Dginn Rull » (in *Il deserto e dopo*), Ungaretti aveva descritto il miraggio che cosa sia, ed aveva parlato del vento e della luce nel deserto: « Dicono che è il vento l'unico elemento di moto e di vita in questi posti, detti dell'immobilità e della morte. No, l'elemento di vita e anche l'elemento tragico nel deserto è la luce ». E nel deserto il « miraggio »: « nient'altro un vivo sa »: « Le distanze che ora possono misurarsi sono tutte frutto d'errore: è l'ora degli errori della distanza. Il suolo è stato talmente martoriato che su di esso sta titubante un diluvio d'aria. Un uomo quando non ne può più, ha i sudori freddi; e il deserto ha questo strato d'aria febbricitante. Tanti strati diversi, tanti climi diversi si sovrappongono ora nell'aria. Le rarefazioni dell'aria cambiano salendo; giù è la temperatura più alta, e lo strato più liquido. E ora può succedere che un punto alto della pianura dove ci sia qualche albero o qualche covo e una fontana, o dove non ci sia che squallore, ma sempre un simulacro d'ombra — succede che l'immagine di quel punto, della sua lastra più opaca, si stacchi, per alzarsi e specchiarsi in una lastra più vaga, imbrogliando di più ogni nostra idea di distanza. Il miraggio ... E le nostre pazzie più intime, a che sono dovute se non a una separazione falsificatrice dell'immagine dallo oggetto? ».

*Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente.
Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.*

Tutte le poesie, ed i « cori » scritti da Ungaretti tra il 1952 ed il 1961 appartengono alla *Terra Promessa*, anche se via via sono apparse nella raccolta dallo stesso titolo, in quella intitolata *Taccuino del vecchio*, o nei tre frammenti dell'« Apocalissi », fin qui apparsi solo in rivista. Tutto questo « corpus » poetico, infatti, fa parte di una sola raccolta, ormai dal comples-



1 - Arturo Martini: *La veglia* (1931)



2 - Arturo Martini: *La venere dei porti* (1932)

sivo titolo *Morte delle stagioni* (Torino, 1967, in edizione di lusso e numerata, per ora).

All'ultima stagione, come all'inizio della ricerca, in un rapporto ancor più stretto ai tempi che s'affrontano, ed a quelli che ci aspettano, perché il poeta riflette su di loro, carico d'una lunga, profetica esperienza, di tutto il soffrire che gli è toccato, di tutto lo sperare e toccare attimi di felicità, e portare con sé bagagli di ricordi, e di cultura, Ungaretti torna al frammento; riprende per sé il paesaggio del deserto e delle scabre pietre, nemmeno più d'Africa o del Carso, senza più la speranza, l'alternativa di oasi o di « Terra Promessa », perché, installato in quella « Terra Promessa », ci parla, e di lì torna a proporre il suo canto nuovo: il paesaggio in cui si cala è addirittura, forse, quello della luna o degli astri; e senza più interrogativi, senza più preghiere, senza più solennità di canto, detta formule cristiane, sì, spinte anche da una sofferenza che può parer docile, non sorrette da una fede certa, colorate stupendamente dalla vera dimensione in cui si muovono gli uomini interi d'un tempo come il nostro, che guardano a quel che ci attende, ed interamente aperti alla vita; senza in nulla ad essa rinunciare: la dimensione del dubbio più fondo. Se i primi frammenti erano nati dal « diario », da personali esperienze, da febbrili inquietudini fermentate nel deserto, mentre la curiosità, la spinta immaginativa si portava verso altre speranze, ed altri desideri (« Addio, desideri, nostalgie ... »); ora la vibrazione di spinta autobiografica è come negata o taciuta; il riferimento va alle cose in sé, ai sentimenti: non come io amo, ma l'amore, non com'io soffro, ma la sorte di sofferenza; non com'io morirò, ma la morte nel suo rapporto intero alla umanità. Da questi cori, in stretto rapporto con il paesaggio che torna a diffondersi, e che vive per sua presenza tonale, senza più un solo indugio descrittivo, da questi cori nasce una nuova qualità musicale, un raro ardimento: gli schemi metrici paiono prevalere sulla libera rievocazione degli oggetti, ed in verità gli oggetti in questo loro adeguarsi all'ordine ed alla misura acquistano un massimo di verità e di durata. La rigorosa, nuovissima adeguazione metrica sarà la loro nuova sostanza, la loro luce. Così Ungaretti riesce nel miracolo di affidare, ora, ad una assoluta qualità astratta (lo schema,

la metrica, la tecnica mirabile) l'insorgere vitale dei sensi in una maturata esperienza che si chiude, in una fusione rara verso un'ampia costruzione mentale di significato:

*Rosa segreta, sbocchi sugli abissi
Solo ch'io trasalisca rammentando
Come improvvisa odori
Mentre si alza il lamento.*

*L'evocato miracolo mi fonde
La notte allora nella notte dove
Per smarrirti e riprenderti inseguivi,
Da libertà di più
In più fatti roventi,
L'abbaglio e l'addentare.*

Diceva di quel giovanile deserto: « Se l'Arabo torna dal deserto, ah, nelle vene gli latrano i mastini. Ecco perché il nomade, è inguaribile, il deserto è un vino, ed è una droga, e accende un'ira che non si sfoga se non nel sangue, o in lentissimi amori. Fra tanti sensi di morte che la sua vita millenaria gli ha impastato nelle vene, l'Egiziano ha ricevuto dall'Arabo il senso più triste: che il desiderio del piacere sia una sete estrema, la sofferenza che non si calma se non nella pazzia. Questo senso: che la pazzia sia come un accrescimento dell'anima, che il premio per l'anima sia la liberazione nel piacere mortale dei sensi ».

L'ultimo deserto riproposto nei « cori » della *Terra Promessa* non ha più queste scoperte ansie, questo fermento nel sangue: esso, si sa affidato agli uomini vivi, di loro ci si preoccupa, avendo chiara in mente questa loro misura, i contrasti che determina, quei contrasti di cui, subito, il giovane Ungaretti s'era accorto in Egitto a proposito della pratica religiosa del popolo che vedeva attorno a sé « i cui precetti aderivano alla sensualità », e sa i temi del mondo cristiano come per l'uomo drammaticamente si pongano per il rovesciamento di quella stessa pratica. Sempre la « maestà e la fralezza »

dell'uomo gli sono presenti: è distaccato, e insieme — ora per la prima volta — partecipe, commosso.

Nel coro 2, chiudendo (siamo sempre al *Taccuino*):

*Ma alla mia vita, ad altro non dedita
Che ad impaurirsi cresca,
Aumentandone il vuoto, rezza di ombre
Rimaste a darle estremi
Desideri di palpito,
Accadrà di vedere
Espandersi il deserto
Sino a farle mancare
Anche la carità feroce del ricordo?*

Nel « deserto » che potrebbe tutto sommergere, e della crosta della terra rifare una lunare crosta deserta, la forza viene solo dalle immagini (bisognerebbe fermarsi sul mito di Palinuro cantato da Ungaretti nella « sestina » della *Terra Promessa*, o sulla « Canzone » che la apre, come una chiave per intendere tutta l'ultima stagione — e proprio ora si pubblica il commento dello stesso poeta a questa « Canzone »), dalla possibilità del ricordo privato e storico, obiettivo e di fondo: pensate: « La carità feroce » del ricordo!

Ecco i cori 16 e 17:

*Da quella stella all'altra
Si carcera notte
In turbinante vuota dismisura,

Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.

Rilucere inveduto d'abbaglianti
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzi della solitudine.*

fino ad un'ultima (coro 24) immagine di morte, estrema collocazione nel paesaggio d'un grido, d'un allarme, e non c'è più oasi in quel deserto, idea d'acqua più non c'è:

*Mi afferri nelle grinfie azzurre il nibbio
E, all'apice del sole,
Mi lasci sulla sabbia
Cadere in pasto ai corvi.*

*Non porterò più alle spalle il fango,
Mondo mi avranno il fuoco,
I rostri crocidanti
L'azzannare afroroso di sciacalli.*

*Poi mostrerà il beduino,
Dalla sabbia scoprendolo
Frugando col bastone,
Un ossame bianchissimo.*

Riguardate nel « Dginn Rull »: « inciampo nello scheletro d'un mehari che farà musica stanotte quando il vento marino gli passerà tra le costole; a quell'ora esso sarà come un erpice della luna; allora lo Ualad-Ali per sorprendermi col suo bastone scaverà la sabbia e mostrerà con un inchino la testa del mehari che s'è mummificata; poi, senza toccarla, facendo cadere la sabbia col piede, la ricoprirà con cura ». Questa crosta della terra, che i segni più alti di vita, di civiltà e di splendore, conservò gelosamente già nel suo interno per i millenni al di sotto di quell'« erba lieta dove non passa l'uomo », e che ora per collettiva follia di popoli interi, per « cupidigia », per avidità, per « superbia » ed « errore », potrebbe rischiare la « frattura » più « fonda ». Cupa finale visione, messaggio che fa meditare.

Ricapitoliamo: le poesie dell'ultima organica raccolta di Giuseppe Ungaretti, « *Il Taccuino del vecchio* », apparvero presso Mondadori nel 1960, ed erano state composte prima del '58. Nel '59 si erano aggiunte due sole com-

posizioni; e, tra queste, la lirica intitolata « Per sempre », perfetta e conclusa, clausola alta per l'intera ricerca del poeta, per la morte della cara compagna della sua vita, l'indimenticabile signora Jeanne. Poi del '61 solo i quattro brevi frammenti dell'«*Apocalissi*» (ricordate il quarto?: «La verità, per crescita di buio / più a volarle vicino s'alza l'uomo, / si va facendo la frattura fonda»), e il silenzio, rotto appena, cinque anni più tardi, da quel «Proverbio», scritto «a letto, dormicchiando»: «S'incomincia per cantare / e si canta per finire». (Questi ultimi inediti sono raccolti soltanto nel volume «*Morte delle stagioni*», 1967, Fògola editore, Torino, insieme a tutta l'ultima stagione poetica di Ungaretti dalla «*Terra Promessa*» al «*Taccuino del vecchio*», tempi unitari della sua ricerca, giustamente uniti in quel volume).

1958-1968: l'ispirazione in Ungaretti, nei suoi anni tra i settanta e gli ottanta, sempre più rarefatta, non più la lunga e cara abitudine di scrivere almeno pochi versi ogni anno dopo la mezzanotte del 1° gennaio; verso la conclusione di una ricca, sorprendente e continuamente rinnovata e rivelatrice carriera poetica durata mezzo secolo. La parola fine — forse — alla sua ricerca iniziata con spirito di rivoluzione vera, di profetico sentimento (mai traditi) cinquant'anni avanti.

Ma d'un tratto, ecco, soltanto in pochi mesi del '66, nove poesie sgorgate di getto, una stagione intera, nuova, fermentante, tutta di nuovo inventiva, con esplosione di canto, subitamente domata, per forza della riflessione, per considerazione della durata, per tragica meditazione sull'età: un nuovissimo tempo della poesia e (come sempre fu in lui) della vita di Ungaretti. Nove poesie d'amore, una conclusiva stagione di poesia d'amore, proponendosi a noi tra i segni più alti di tutto il suo lavoro. (Si vedrà, ad esempio, una composizione stupenda ma anche disperata, e felice e drammatica e quieta insieme, in una accettazione serena, eppure ancora in contrasto vitale, come quella intitolata «La conchiglia»: non so se Ungaretti sia arrivato mai a tanta altezza inventiva, in una così semplice e pura proposta di risoluzione formale! E vorremmo su questa poesia soffermarci, e vedere il procedimento nuovo, e rivelatore, della variazione del tema, proposta come seconda redazione della poesia, ma autonoma, eppure che prende forza e crescita di sangue e di senso, proprio per il fatto di rinascere dalla compi-

tezza di una prima forma già raggiunta automaticamente: e non è più questione di correzioni o di varianti, è il procedimento vero della nuova variazione inventiva, a se stante, com'è della musica, del medesimo tema d'amore, di riflessione, di morte. Con il senso poi, proprio, antico, di giusta calibratura umanistica, del linguaggio, della scelta delle parole, che nel loro potere di penetrazione odierna, non scordano i magici, i primi sensi, ... ed « oracolo », « scrutare », saranno bene indicazioni sintomatiche, e semplici, eppur da riportare al loro significato vero). Poesie d'amore, avviandosi il poeta ai suoi ottanta anni! E solo una forte emozione, una scossa profonda dei sentimenti, potevano far succedere al lungo silenzio, alla messa a tacere della ispirazione e del canto, una ripresa poetica così ricca e vitale.

E ora: il paesaggio? Nelle nove poesie, « altura », « giardino », « rose », « stelle » tante stelle, stelle notturne: niente di più, il dettato è urgente, non si colloca neppure più nel paesaggio, è fremito di sangue, e di pensiero, non si risolve per slancio, non sprofonda in amari accordi: racconta, anche descrive, non indugia mai, è risoluzione scarna e assoluta, una ripresa di vita che trascina, scuote, va al segno suo diretta.

L'AVVENTURA E IL RITORNO DI ARTURO MARTINI

di

Roberto Tassi

« **P**er giudicare me oltre d'avere un'acuta intelligenza ci vuole anche un grande cuore perché solo con questo strumento si misura l'impercettibile »⁽¹⁾. Non era presunzione questa, ma, più che coscienza del proprio valore, consapevolezza della propria intricata natura. Arturo Martini non amava molto i critici, si divertiva spesso a indirizzarli su una strada sbagliata, ma aveva bisogno di un giudizio, che fosse come uno specchio in cui andare a cercare, riflessa, l'immagine più profonda e vivace di sé, del suo genio instabile, turbato, bruciante. Quasi sempre invece si scontrava nella loro incomprensione, nella loro incapacità, per giudicare la sua opera, a esperire un preliminare, e indispensabile con lui, processo di identificazione, verso i suoi mutevoli impulsi e le situazioni psicologiche di continuo diverse che davano vita a ogni nuova scultura. Riteneva che gli facessero un gran torto, che continuassero impassibili un discorso già iniziato senza tener conto della variazione totale che in esso la sua opera doveva produrre, senza cioè rispondere alla sua opera. Così si agitava fra la ricerca e il rifiuto del loro giudizio. Allo stesso modo che la sua solitudine era di continuo insidiata e posta in gioco dal suo contemporaneo bisogno di rapporto, di estroffessione, di amplesso.

⁽¹⁾ Le citazioni delle lettere sono fatte da: Arturo Martini — *Le lettere 1909-1947* — Vallecchi Editore, Firenze, 1967; raccolta molto più ricca e più curata nei testi che la precedente delle Edizioni di Treviso 1954. Questa frase è tratta dalla lettera del 27 aprile 1940, pag. 329.

L'«impercettibile» era il groviglio che Martini portava in sé, e che talvolta riusciva a trasportare, intero e palpitante, nella materia della sua scultura; ciò che si può percepire solo con un atto di intuizione, di constatazione diretta, oltre l'indagine razionale e appropriata; un modo di « capire i misteri »⁽¹⁾, di oltrepassare la linea al di qua della quale l'opera si pone come una struttura da indagare nei suoi elementi specifici, oltre la quale invece l'opera si dilata, si estende nell'oscuro spazio delle sue implicazioni vitali non mai esaurite né fisse.

Martini aveva fortissimo il senso di questa zona misteriosa entro cui si formava il destino dell'opera, un cerchio magico e proibito da cui l'artista non doveva più uscire; quella che lui chiamava « la caverna umida e squalida »⁽²⁾. Il dramma della sua vita, e della sua arte, fu proprio quello di non saper vivere in una così sacrificata perdizione; non fu un abitatore costante della caverna: entrava, usciva. Alternava lunghi periodi di solitudine all'interno con improvvise fughe che lo portavano lontano, ai ricchi confini del mondo. I suoi occhi non si erano ancora abituati all'oscurità, che già sentivano il desiderio della luce. E non ne sopportava il tempo lento, continuo, infinitamente monotono; ne aveva intuita la necessità, ma non sapeva resistere, doveva uscire al ritmo velocissimo dell'esterno per bruciare ogni cosa in una fiammata. Non aveva pazienza. Aveva scritto a ventotto anni: « Pazienza; credevo una volta che l'opera d'arte fosse scatto, nervi, improvvisazione, invece ora m'accorgo che è pazienza; rifare, riudire, ritornare, sempre senza insistenza, senza sorpassi di tempo, restare governati dalla natura come essa si governa, e che senza spasimi arriva al futuro »⁽³⁾. Ma la sua vita e il suo lavoro furono una continua contraddizione di questi proponimenti. E d'altra parte negli ultimi anni, quasi come un insegnamento riassuntivo di quella vita e di quel lavoro, ecco che dice: « La pazienza ci vuole come preparazione, ma non nel colpo finale »⁽⁴⁾. Fare, magari distruggere, non per rifare,

(1) *Lettere*, 27 aprile 1940, pag. 329.

(2) *Lettere*, 14 ottobre 1944, pag. 424.

(3) *Lettere*, aprile 1917, pag. 29.

(4) *Lettere*, 1942, pag. 374.

ma per fare dell'altro; non andare mai in fondo a una esperienza, a una strada; passare da una intuizione, da una idea, da una illuminazione all'altra; fondere ogni vitalità in un'opera senza risparmio e senza attesa; essere insomma incapace di imboccare una via senza uscita.

Era turbato dall'impazienza, dalla forza dei suoi impulsi che lo spingevano senza fine a ricominciare, a rimettersi in strada, al lavoro febbrile, sacrificato, abbandonato; quasi sempre era in cammino verso uno scopo, solo a tratti si ricordava che il vero cammino è senza scopo. È significativo vedere tra le sue opere quante volte ritorni il tema dell'attesa: c'è una prima « Attesa » (104) nel 1926, poi « La moglie del marinaio » (167) nel 1931, ancora una « Attesa » (170) nel '31; infine « Veglia » (176) nel 1931 ⁽¹⁾.

Era certo per lui una situazione ossessiva. Una situazione cioè che rimanda sempra a un'altra, ignota, sconosciuta, ma tanto più affascinante in questo suo mistero; era un arresto ottenuto solo per la prossima rivelazione, per l'arrivo imminente che lo cancellerà, l'impazienza che risorgerà nel momento stesso del suo esaurimento. È la stessa situazione della « vita sospesa in ansia » ⁽²⁾. Uno stato instabile, fermo solo provvisoriamente e per questo saturo di angoscia, del desiderio continuo della modificazione. Martini aveva bisogno sempre di un'idea, di vedere la Chimera, nell'intuito fulmineo del momento, e viveva nell'ansia di questa visione, di questo incontro inaspettato; doveva passare da un'idea all'altra; di fronte all'illuminazione, ecco, il suo cuore si confondeva, tremava, così ferito dalla passione e dall'angoscia. « Ma la rivelazione è proprio come l'amore verso la donna che ti ha tolto il respiro. La cerchi la cerchi e se la trovi dalla paura cambi strada » ⁽³⁾. Qui era il fondo commovente della sua umanità, l'« impercettibile » che aveva bisogno di un'adesione parallela per essere misurato. E allora Martini ricominciava a cercare, a perdersi negli incontri, nei cambiamenti di strada, nell'avventura; con il desiderio ininterrotto del ritorno, di chiudere la parabola della sua vita in se stesso.

⁽¹⁾ I numeri tra parentesi rimandano alle illustrazioni del volume: Guido Perocco, *Arturo Martini, Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Neri Pozza Editore, Treviso, 1966. Il volume è indispensabile per la conoscenza di Martini; in esso sono catalogate 661 opere, con un corredo illustrativo quasi completo.

⁽²⁾ *Lettere*, 10-15 aprile 1921, pag. 89.

⁽³⁾ *Lettere*, 26 maggio 1943, pag. 384.

Il « figliol prodigo » è un altro suo tema ripetuto [tre opere realizzate nel 1912 (28), nel 1925 (81), nel 1933 (222)], con la funzione in lui di un mito bivalente; e simboleggia proprio in questa duplicità di significato realizzata nello stesso personaggio quasi tutto il senso della sua vita: da un lato il mito della dispersione avventurosa, la generosità diffusa sul mondo, il cammino sulla strada e l'incrociarsi delle strade, il passare dall'una all'altra, l'essere nella povertà; dall'altra il mito del ritorno, alla casa, alla solitudine, all'opera, alla « caverna ».

Del resto l'Epistolario si viene a comporre, su questo tema duplice e contrastante, o meglio correlativo nelle due parti, proprio come la parabola dolorosa e illuminata di una vita difficile ma completamente unitaria, al di là delle fratture, delle dispersioni, delle contraddizioni. Per questo è prezioso per la conoscenza di Martini e inseparabile ormai dalla sua opera; così dolente anch'esso e duramente autentico nella miseria delle quotidiane debolezze e incongruenze e nella gloria delle intuizioni bellissime sull'arte e la vita, umano, nei vizi e nella purezza, quasi ad ogni parola. Visto nella sua interezza questo Epistolario appare proprio come una grande dispersione, un grande viaggio disperato, che porta come fine il ritorno. Ma se il ritorno alla solitudine dell'opera, allo squallore della caverna Martini lo aveva attuato più e più volte all'interno di quella parabola (e la pluralità dell'esperienza implicava appunto il ripetersi quasi fatale della fuga), il ritorno reale alla casa, alla sua origine, quello che doveva completare la parabola e l'Epistolario, non poté mai realizzarlo. Ogni cosa fu interrotta, proprio sull'ultima soglia, dalla morte. Martini entrò per sempre nell'oscura e finale pazienza.

Mentre stava per giungere alla conoscenza? Non credo. Il mito di Ulisse, che fu anche tra i suoi temi [« Ritorno di Ulisse » 1935 (249), « Ulisse e il bove » 1936 (311), « Ritorno di Ulisse » 1936 (310), « Ulisse » 1936 (n° 373 e 374 di Catalogo nel volume di Perocco, citato)], indicava ancora il duplice destino, da un lato la peregrinazione, la ricerca dello sconosciuto, dell'imprevisto, dall'altro il ritorno. E proprio con Ulisse insiste su questa seconda parte, come dimostrano i titoli delle opere; il suo Ulisse non fu quello dantesco. « Insomma, a rischio anche di perdere le qualità native,

bisogna come Ulisse affrontare il mare aperto »⁽¹⁾; la sorte era diversa, più vicina a quella dell'argonauta; « La chiarezza, la bellezza — parlo in tono eterno — non comprendono che una bellezza fatta di ricordi di tutti i tempi, come dev'essere la bellezza dell'argonauta che immagina sempre, e al di là d'una siepe o d'un muro, la distesa del mare sempre pronto a riceverlo »⁽²⁾. Oltre ogni ostacolo, ogni chiusura c'era il fascino della libertà sconosciuta e qui solo l'attesa che rimandava di continuo a quella libertà. « ...Vivere vuol dire forzare una porta dopo l'altra per vedere cosa ci riserva l'inaspettato »⁽³⁾.

Ogni cosa quindi nel suo temperamento, nella sua natura d'artista, e di grande artista, votato alla scultura per destino e ricco di mezzi straordinari, ogni cosa portava il segno di una contraddizione di fondo. Ne scaturivano le antinomie, numerose, diverse, ma tutte simili di sostanza, riconducibili alla stessa origine. E anzitutto quella tra la solitudine e la necessità di rapporti, di immersione nel mondo, la sua prodiga dispersione. La fuga di Martini dalla sua origine e, proprio materialmente, dalla casa, dalla famiglia, contrastava con la fuga da se stesso. Egli sapeva che la solitudine era necessaria alla ricchezza del suo lavoro, era la condizione creativa, in cui si accumulava lo spessore dell'opera: « il mio destino è di essere solo »⁽⁴⁾ scriveva a uno zio; e alla moglie perché spiegasse ai figli la sua vita errabonda: « fa che Maria e Toni mi vogliano bene e che capiscano la mia necessaria solitudine »⁽⁵⁾. Ma forse Martini intendeva solo la meditazione, il raccoglimento, l'« a tu per tu » con l'opera, mentre la solitudine essenziale è una condizione originaria dell'artista, che una volta entrato non può più uscirne, è la solitudine totale dell'opera, la via senza sbocco e senza meta; quella di Morandi, per esempio. Così la solitudine di Martini era di continuo insidiata dai suoi impulsi contrari, dalla sua ripetuta reimmersione nel tempo, dall'apertura generosa, diretta, perfino commovente che egli dirigeva verso gli altri, la

⁽¹⁾ *Lettere*, 10 gennaio 1939, pag. 312.

⁽²⁾ *Lettere*, luglio 1922, pag. 134.

⁽³⁾ *Lettere*, 16 giugno 1945, pag. 447.

⁽⁴⁾ *Lettere*, 24 agosto 1939, pag. 317.

⁽⁵⁾ *Lettere*, 4 maggio 1940, pag. 330.

società e le cose del mondo. Per cui rimanevano solo una lucida e drammatica coscienza di quella che avrebbe dovuto essere la sua vera condizione, e non era stata, le sue parole: « In fondo ho fatto come il baco da seta mi sono purgato di tutto per arrivare trasparente a chiudermi nel bozzolo »⁽¹⁾. Il suo destino non era di divorare ed eliminare tutto, una volta per sempre e di raggiungere infine la trasparenza; egli doveva di continuo ripetere il processo, di continuo uscire dalla trasparenza e ricominciare l'opera distruttiva.

Simili a questa le altre alternative, e tutte riflesse, come è naturale, nella opera: l'orgoglio, non presuntuoso, ma tranquillamente cosciente delle proprie grandiose possibilità e la modestia, da artigiano sublime e povero, affaticato quotidianamente dai sudori dell'opera; il sentimento narrativo, come di drammatico racconto, di ispirazione spesso mitica e storica, di rimando a qualcosa che continua oltre la forma, che è una delle caratteristiche fondamentali della sua scultura, e il sentimento invece intimistico, tutto interiorizzato, tutto raccolto in se stesso, che altre volte ha; infine il suo essere antinovecentesco nell'ambito del « Novecento ». Ciò che rende Martini così ineguale e grandissimo solo a tratti, a frammenti direi guardando la sua opera nel complesso, è proprio la mancata composizione delle sue antinomie, l'incapacità di viverle contemporaneamente nell'opera, di trarne lo stimolo a una vita totale anziché alla lacerazione. Martini era stato un creatore infaticabile, aveva consumato tutta la sua vita nello spirito della scultura, aveva faticosamente costruito tutti gli anelli necessari, fuorché uno, l'ultimo anello che doveva legare nell'assolutezza dello spazio poetico la sua opera.

Alla luce di una interpretazione della sua persona come quella che siamo venuti fin qui tracciando l'opera di Martini acquista una scalatura in profondo, si dispone secondo un piano di luci e di ombre, che possono aiutare a capire molte incongruenze e soprattutto la sua discontinuità. I fatti della

⁽¹⁾ *Lettere*, 1 febbraio 1945, pag. 435.

arte sono sempre più complessi di quanto pretendano gli schematismi critici; ma noi intendiamo solo servirci di alcuni nuclei tematici per far luce sulla ambiguità martiniana, sull'adesione ai miti falsi del fascismo nello stesso tempo che a quelli autentici della sua natura, sull'ambizione di affrontare la storia mentre era fatto per lottare con la sua anima.

Come nel temperamento, nella sua opera c'è una grave frattura di fondo, un'antinomia non risolta. Credo che tutto il significato di questa ferita naturale e inguaribile, di questa corrente divisa e profonda che dall'uomo investiva l'opera, sia stata da lui stesso, con geniale intuito, concentrata in una frase. Si trova proprio in quel libro che, dovendo nelle sue intenzioni dimostrare la morte e l'inutilità della scultura, serviva invece a fissarne con chiarezza il linguaggio in generale e forniva la chiave segreta del suo in particolare. È uno dei « comandamenti »⁽¹⁾ che, ad apertura di libro, egli scrisse per qualche giovane che potesse avere « la speranza della rinascita »: « Fa che io non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo ».

Il concetto della scultura come « oscuro grembo », cioè come nucleo, centro di forze generative da cui misteriosamente cresce la forma, districandosi dalle oscure pressioni della materia e delle energie vitali che la agitano, è molto diverso e in ogni modo lontano, se non opposto, dal formalismo secessionistico di Ca' Pesaro e dalla mediocrità sintetista e paracubista di Gino Rossi, che pure influenzarono Martini; dalla poetica neoclassica del gruppo dei « Valori Plastici », di cui egli fece parte; dalla retorica del « No-

⁽¹⁾ Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Galleria d'Arte Spotorno, Milano, 1960, pag. 12.

Ne riporto qui la sequenza completa, perché credo che nel loro complesso diano una bella idea della grandiosa concezione che Martini aveva della scultura:

Fa che io serva solo a me stessa.

Fa di me un arco dello spirito.

Fa che io non sia più rupe, ma acqua e cielo.

Fa che io non sia piramide, ma clessidra per essere capovolta.

Fa che io non sia un oggetto, ma un'estensione.

Fa che io non sia un confronto, ma un'unità.

Fa che io non sia un'immagine, così non mi esalteranno.

Fa che io non sia una pietra miliare dell'uomo, ma della mia natura.

Fa che io non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo.

Fa che io non sia un peso, ma una bilancia.

Fa che io non serva come una moneta per comodità pratiche.

Fa che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte.

Fa che io non sia prigioniera di uno stile, ma una disinvolta sostanza.

Fa che io sia l'insondabile architettura per raggiungere l'universale.

vecento», cui non fu estraneo; dal «realismo magico» di Massimo Bontempelli, al quale sembrò per un certo periodo parallelo. Era la parte intima, dolorosa, autentica del suo lavoro, di contro alle esteriori adesioni a tutti quei movimenti che sollecitavano solo la parte più esterna del suo temperamento, che avevano la funzione di Sirene per lui, Ulisse senza cera nelle orecchie ma senza nessun legame; la parte originaria di contro alle «vistose virtù». Lo sentiva anche, confusamente, nella sua vita: «Mi ricordo che a scuola e quasi sempre al primo giorno dell'anno scolastico io venissi preso di malocchio dal maestro e fosse deciso che per tutto l'anno io fossi il più discolo. Ecco che tutta la mia buona volontà andava a rotoli e quasi sempre innocente forse venivo tradito dalla mia figura che portava come porta tuttora qualche cosa di oscuro»⁽¹⁾.

Il concetto era già presente in lui fin dal 1920 quando fece la prima mostra a Milano; in quell'occasione egli volle tenere una conferenza davanti alle sue opere sostenendo «il principio del 'grembo materno' come alveo naturale della forma che dà vita alla scultura»⁽²⁾.

Nel suo lavoro egli passava di continuo dalle opere che nascevano dal concetto dell'«oscuro grembo» a quelle che stavano dalla parte della «vistosa virtù», cioè le opere celebrative e pseudo-storiche, infine a quelle che non tenendo né dell'una né dell'altra parte realizzavano una specie di purismo ben inserito nella tradizione classica italiana, facendolo giungere a volte a una suprema perfezione formale. Martini sentiva il fascino della purezza che contraddiceva alla sua «oscurità» nativa e vi aspirava come a una redenzione. Anche questa però era una «virtù», «la prigionia di uno stile» non «una disinvoltata sostanza», un «peso» non una «bilancia». La sua passione per il Mosè era significativa: «mi sono chiesto qual'è la cosa più dura e più difficile che ha fatto Michelangelo, naturalmente il Mosè, opera oltre le passioni pura come un ghiacciaio»⁽³⁾; ma da queste considerazioni discende direttamente il «Monumento a Tito Livio» (440), una

⁽¹⁾ *Lettere*, 26 gennaio 1944, pag. 404.

⁽²⁾ Guido Perocco, op. cit., pag. 20, nota.

⁽³⁾ *Lettere*, 22 marzo 1942, pag. 359.

opera ostile, inutilmente grandiosa, priva di ispirazione, fallita perché contenente, sia pure in modo ingenuo, la retorica della storia, della classicità e, appunto, della purezza.

Il concetto della scultura come « oscuro grembo » è inteso da Martini, lo dimostrano le sue opere più riuscite, come espansione plastica della materia dal nucleo interno (il groviglio di forze intime che indicano l'anima della scultura) in un accumulo di spessori da cui si delinea la forma; tra l'interno e l'esterno dell'opera si muove una corrente in due sensi opposti, c'è come una captazione della forma in senso centripeto che determina ai margini una essenziale disseccazione, e un diffondersi dell'« anima » in senso centrifugo che trova il punto maggiore di accumulo sui margini dell'opera, ma che qui non si arresta, rimandando sempre al di là, indicando cioè una presenza attiva della opera oltre i suoi stessi limiti. Dalla somma di queste correnti (che non si neutralizzano mai tra loro) nasce la tensione, la vitalità dell'opera.

Da questo concetto hanno origine due caratteristiche fondamentali della scultura di Martini, che ne incarnano, quasi da sole, l'essenza. È stato destino costante di Martini, connaturato alla sua persona e alla sostanza del suo linguaggio, di tendere a un'immagine costruita su germi di narrazione; ognuna delle sue sculture implica una storia, un avvenimento umano, qualcosa che si muove nella vita dell'uomo, sia mito, o racconto, o situazione, o gesto. Mai il contenuto è tutto compreso nell'opera, il momento non è fissato, c'è sempre un tempo che precede e un tempo che continua, una dilatazione, un proseguimento; il significato non è mai solo un pretesto formale, ma un coinvolgimento di esistenza, una incarnazione senza riposo. Martini non procede per astrazioni ma per precipitati fenomenologici, per impura realtà. E rimane da questo punto di vista un poco appartato nell'area figurativa italiana dei suoi anni, tra « valori plastici », « metafisica », formalismi e idealismi vari; entra invece in una dimensione europea. Non gli importava, credo, che nel flusso della sua ispirazione fossero coinvolte scorie di sperimentalismo, brani di « non poesia », turgori di prosa; scriveva: « L'opera d'arte è un fatto di circolazione di sangue: la mediocre circolazione di un mediocre artista porta sempre l'opera a compimento. Una forte circolazione

nell'uomo di genio mette sempre l'opera, ogni minuto, a repentaglio »⁽¹⁾.

Così molto spesso si è parlato del suo teatro, della sua regia, che entro certi limiti possono essere indicazioni giuste. Non c'è dubbio che Martini crea continuamente dei personaggi, delle scene, un dramma, nella buona e nella cattiva fortuna, a volte cioè come vere figure di poesia, come incarnazioni fantastiche, a volte solo come vuoti fantocci, come portatori di false idee. Un nudo come quello della « Pisana » (139 e cat. n° 175) è ricco di drammaticità, lui stesso lo considera « tremendo », fasciato di calma luce, nello abbandono inconsapevole al sonno che racchiude un'oscura terribile palpitazione, e un'opera come « La morte di Saffo » (243), ritmata nei tre grandi blocchi, nell'identità tra il corpo e la pietra trova una tragica forza; e così gli eventi notturni e ansiosi che si consumano nella stanza del « Sogno » (174) o della « Veglia » (176) o sul balcone del « Chiaro di luna » (173); sì, un teatro forse, ma terribilmente interno alla materia, all'ombra, all'invenzione plastica. E d'altra parte, per la cattiva fortuna, in tutte le opere celebrative, nei monumenti, quando Martini si lasciava prendere la mano dal « far grande », dalla « vistosa virtù », non si trattava neanche più di teatro; il dramma era solo nel fallimento, nella triste vacuità. Ma sia teatro o dramma, racconto o celebrazione, l'opera di Martini non fu canto, come scrisse Bontempelli; era troppo terrestre, troppo oscurata in se stessa, esaurita nel destino della materia.

Ed eccoci all'altra caratteristica che si sviluppa dal concetto dell'« oscuro grembo » e che sta tutta nel rapporto dell'artista con la materia; credo che qui si possa toccare quasi il fondo della individualità di Martini, l'essenza del suo lavoro. Martini aveva capito intuitivamente, sentiva anzi per sua naturale propensione, il peso decisivo che avevano la materia e il modo di lavorarla, cioè la tecnica, nella creazione dell'opera; vedeva la materia come portatrice predestinata della forma, che da essa lentamente può districarsi rimanendone condizionata e condizionandola a sua volta; sapeva che la forma assume un significato diverso a seconda della materia che la costituisce e del modo con cui questa materia viene elaborata; così superava di colpo

⁽¹⁾ Arturo Martini, *Il trucco di Michelangelo e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, e Antonio Pinghelli, Edizioni Gian Ferrari, Milano, 1967, pag. 37.



3 - Arturo Martini: *La sete* (1934)



4 - Arturo Martini: *Il bevitore* (1934-35)

il vecchio dualismo forma-contenuto e istituiva un rapporto nuovo, e fortemente anticipatore, con l'opera. La materia ha la sua vita; in essa la forma è addormentata; l'artista deve risvegliarla. Quando ci si trova davanti a un'opera di Martini è la prima cosa che si considera: il legno, il marmo, la terracotta, il bronzo, la ceramica corrispondono ogni volta a una determinazione profonda che ha un rapporto inalterabile con l'idea e il sentimento dell'opera. Non è un caso naturalmente che la « Donna che nuota sott'acqua » (419) sia in marmo, la « Donna al sole » (161) in terracotta, « Il bevitore » (211) in pietra, « Il figliol prodigo » (81) in bronzo, « La Maternità » (149) in legno; ma direi di più, direi che è inestricabile, perché fatalmente determinato, il rapporto in esse tra materia, forma e senso. Scriveva fin dagli inizi: « ho fatto ancora, non posso dire scoperta, ma ho sentito la materia mettersi nel soggetto come un personaggio dominante, come in certi drammi dove l'oppressione d'una fatalità gravita su tutti i personaggi e su le cose tanto che tutto prende un colore solo, che io chiamo il colore della vita sospesa in ansia. Così in questi giorni ho visto la creta obbligare i personaggi a seguirla nella sua purezza e fatalità immutabile »⁽¹⁾.

Del resto quando Martini affrontava criticamente, per capirlo e confrontarvisi, il lavoro degli altri andava subito diritto al problema della materia e della tecnica. Prendiamo lo scritto intitolato « Il trucco di Michelangelo »: « Comodità di rima, probabilmente, indussero Michelangelo a dire in un sonetto che la scultura si fa levando il superfluo ... Se per caso anche Donatello avesse avuto la passione di scrivere, certamente avrebbe detto che la scultura si fa mettendo il necessario »⁽²⁾, e così via per altre pagine bellissime.

Martini aveva saputo trattare la materia secondo la sua natura, cioè secondo la sua destinazione formale, e fissarne, per mezzo della luce, il significato prestabilito. In tal modo l'opera acquistava il suo « peso assoluto ». Aveva superato ogni metodo di captazione impressionistica delle apparenze; creava il volume e lo esponeva tenendo conto del rapporto fisico materia-

⁽¹⁾ *Lettere*, 10-15 aprile, pag. 89.

⁽²⁾ *Il trucco di Michelangelo*, cit., pag. 33.

luce, cosicch  la superficie diventava la zona di gravitazione e di esplosione di questo rapporto e ne risultava bloccata nella sua forma immutabile. Sul marmo levigato della « Donna che nuota sott'acqua » (419) la luce scivola e sfugge tangenzialmente lasciando l'opera di un chiarore sovrapposto, balenante e liquido; la terracotta rosa-bruna della « Pisana » (cat. n  175), pur nella sua delicata levigazione, assorbe invece la luce e se ne impregna totalmente colmandosi cos  di tenerezza e di calore; la pietra di « La sete » (213), « La dormiente » (224), « Leoni » (238) mazzata di rughe, di intagli, di corrosioni, costringe la luce a frantumarsi, allargarsi, scorrere sulle rilevature, circondando i punti depressi d'ombra, creando una forma non finita, sfumata, ricca di drammaticit .

Con tali opere Martini attuava ogni volta il ritorno all'« oscuro grembo », alla « squallida caverna », alla solitudine dell'opera. Ma il ritorno non fu totale, definitivo. Ogni cosa in lui, Palinuro insepolto della scultura italiana, rimane incompleta, l'avventura e il ritorno.

POESIE

di

Libero de Libero

PER UNA RAGAZZA VIRTUOSA DI GIORNO

*La notte dei tuoi passi, la tua notte
su tacchi acuti gira il ritornello
dei ciechi incontri e vellutati scontri,
di abbracci scuciti con fretta galante
e denti stretti a bacio che non lega.
Della tua mano è trucco prudente
che senza stringere carezza ogni fiamma,
per stanze furtive il tuo letto volante
mai sprofonda in abisso, uno spasimo
virtù non guasta né ti sciupa la veste.*

*Non ha stilla che brucia né seme che scoppia,
acerba non è la rosa che difendi
col graffio d'una livida bugia.
Non è fango che inghiotte né fumo che sporca,
amore fuggitivo non ti smaglia
i fianchi con un brivido d'anguilla.
O avara di te che sperperi innocenza,
all'inferno d'un armadio ogni alba complice
ritorna la tua larva, tu indolente
rientri nel marmo che al giorno figuri.*

PER UNA SIGNORA CULTURALE

*Non invitarlo ai tuoi numeri
di varietà famosi, alle adunanze
dei virtuosi che il cielo scalano
dei tuoi saloni. Amico non è
di chi moneta batte e sonori festini
per una clientela di lombi pieghevoli:
all'indovinello non giuoca per sapere
l'atleta giovane che sei stata in corsa
con le gambe altrui, vai oggi così in fretta
che sulla tua soglia incontri te stessa.
Lui resta dov'è, quel tale seduto
nella piazza d'un caffè, all'ombra secca
del cappello, tanto verde è la sera
che nell'aria stormisce un fogliame
errante di volti: è la finestra sul fiume
dei nomi senza scalo e il suo risucchiano,
passi perduti come i suoi quegli occhi
nella furia d'un esodo senza addio,
in fumo sbocca la sua storia rapida
e intorno cadono margherite nere.*

*Non lusingarlo coi sorrisi croccanti
d'una dentiera che splende nel suo prezzo,
con la marcia dei tuoi banchetti
a campanello di elastici servi.
Golosa di complici la tua eleganza
ha guanti troppo stretti per celare unghie
affilate su groppe di comparse docili*

*che tu paghi con l'onore d'un invito:
ogni figura distorcono i tuoi specchi,
s'aprono i tuoi cancelli per l'uscita
dall'arca di Noè, teatro alla tua moda.
A te che d'ogni sapere hai la certezza
e del dubbio rifiuti la giusta pietà,
a te vietato esiste un altrove
per chi andato negli anni con pollice verde
la ferita improvvisa d'un melograno
più non converte in bocca novella,
e quel ridere gli manca, né in polline
muta il suo fiele e più non gode il filtro d'una
sete che in fiore distilla ogni parola.*

*Non salutarlo, viaggiatore non è
per luoghi che tu acquisti all'agenzia
coi chilometri di volo in arti belle,
Delfi, Palmira ... e il tuo eccetera più lungo
esclude ogni progenie d'invasori
nelle riserve di caccia al tuo tesoro:
una famiglia di valige al tuo seguito
in petto fregiate di blasoni al merito
di alberghi eccelsi, e per caudata lode
la barboncina arricciata in ogni lingua.
Chiuse al tuo sguardo culturale
strade vanno con chi porta se stesso
per contrade sfuggite all'ira delle tigri,
non sprema il tempo le sue cicute dove
ogni pianta è paese e ogni foglia una casa.
E se l'inverno delle attese il futuro*

*di brace in brace gli consuma, ancora un inno
risorge dalle ceneri del gallo:
è la fionda del suo silenzio che rompe
ogni recinto, risposta a chi domanda.*

CUPO BALLETO

*Ombra non è chi alle sbarre mi ferma
del sonno, non è fiume chi scintilla
nell'abbraccio che mi spinge al precipizio
d'una scala, lo scampo è nella stretta
che mi avvita e svita al perno del suo affanno:
sale affranta dai petti una marea
e alle spalle straripa con un tonfo
di tibie, frana cupo il balletto
nell'urto d'una fiamma che noi squaglia.
Non v'è sconfitta che non sia vittoria,
ma il trionfo è sempre di chi mi rinchiude
dentro una stanza furente di cani.*

PER UN TRIONFO DI VERTEBRE

*Ho mangiato le mie spine e carbone
del castigo, le schiume ho bevuto
del tuo furore e gli urli della sete.
E ancora tu chiedi soccorsi alla fame,*

*cenere da bruciare, lamento e fiore
contro il tuo grembo, un supplizio più reo
del nostro peccato d'essere vivi:
sono infette le nostre delizie,
gemelli siamo del ventre tagliato.
Con verde fumo e chiarori di neve
sembra il tuo sguardo illibato paese,
è un deserto muffito di sale
dove singhiozza la nostra demenza.*

*Dal grappolo che m'offri gonfio d'uva
spremo il sole che la mia gloria esalta
e con la tua fa pelle e funebre criniera:
questo è l'arido harem che ci tocca,
è questa la notte più lunga del fiume
che avvinti trascina il bene e il male,
noi complici di nascite incompiute,
sboccia in lagrima il nostro seme e muore.*

*Siamo relitti d'una grande marcia
nella gioventù, fossili noi siamo
a forma di cuore in astucci di fango:
orafo non v'è per farne gioielli,
e quale amore dovrebbe pietre
di sangue cercare come amuleti?
Noi eroi a noi funesti d'una lotta
senza fierezza né luce per un trionfo
di vertebre sonanti come tube
del "dies irae", infine scheletri potati
d'ogni vergogna saremo immagini
dell'innocenza tornata al suo destino.*

EPISTOLA

*Catene di sabbia e fortezze di parole
troncano all'uno la strada verso l'altro:
si chiama sempre la contrada che abiti,
nel paese del mai scrivo il tuo nome.*

*Né a luna e a sole mutò corso il tuo vento
né diversa dal fiore è la mia questione:
alle spalle di noi menzogna e verità
con rabbia uguale si scambiano il ruolo.*

*Forse il tuo volto è quella macchia sul muro,
l'oggetto che non trovi è forse la mia mano,
ma è tua l'occhiata del passante che si volta,
mio è il bicchiere di vino che tu stringi.*

*Sei tu il giudice che rimandi la mia causa,
testimone sono io che sul silenzio giuro,
sotto un lenzuolo giace l'amicizia nostra,
se uccisa o dormente nessuno può dire.*

CONVERSAZIONE NOTTURNA

*Uscite dalla stanza, ospiti mai sazi
di tornare, a voi meglio si addice
l'antro dello specchio che straluna
negli acidi avanzi d'un disastro.
E dite al pipistrello di portarmi
una viola dalla sua notte malfamata,
e dite all'orecchio nuovo di un'eco*

*che tra le braccia d'un allegro fiume
viaggia un nulla che porta il mio nome.
E datemi voi, lampi di fiammifero,
un pietoso sguardo di sigaretta:
la visita attendo del solito avaro
che vuole camminare coi miei piedi.
Ormai è mio parente il mendicante
che continua a ringraziarmi d'esser vivo
per farmi vergogna del suo stato.
E di tanto buio che ti gonfia, o porta,
fa una tromba almeno e squilli una volta.*

*Smorzate i ceri del compianto
nel gelo di questo letto, ospiti amari,
e alle sedie non chiedete soccorso:
cambia posto all'insonnia Doberdò,
bracco d'unghia rosa e sguardo remoto,
spettro per vendetta d'un veleno,
porta al collo la voce di mio padre.
Parlano i morti una lingua oscura
alla schiena che stride per la spinta
d'un'ombra dietro l'altra, fugace
corteo di passi verso stanze guaste.
E tu che la finestra spalanchi
con mano più astiosa d'una domanda
al colpevole strappato dal suo oblio:
quale giorno potrei dare al tuo sguardo
murato, quale asilo al tuo corpo
rannicchiato dentro quel tictac,
quale domanda alla tua voce che ha sete?*

*Rientrate negli armadi come abiti
smessi dopo una festa mai data,
ospiti in cerca di sepoltura.
Non c'è verità a fare d'un deserto
foresta o schianto di mare né luce
a scoppiare nelle tenebre d'un volto.
La lingua si affila per tagliare fiamme
alle radici che più non servono,
e le stagioni non sono che nomi
rondine e cicale e allodole e grillo.
Passioni e desideri ho messo in gabbia
con le picche dei loro sogni,
sono arrivato dove ogni porta è sfinge
o tranello, e Sesamo è vana preghiera.
Chi tace non è figlio della gioia,
loquace con se stesso la sua voce
si sgrana in bolle di silenzio,
parole scoppiate non lasciano seme.*

ELEGIA PER UN RITORNO A P.

*E quel ridere fresco della corsa,
e il vento che strappa a schiena e petto
le ultime corde, e l'innocenza
che brucia al traguardo d'uno scontro:
coniugazione d'occhi repentina
più vera che lo scatto d'un abbraccio.
Amore acerbo ha fame di sconfitte,
desiderio è castigo, arresta il passo
la speranza, un alito basta
a sfogliare la rosa d'un volto.*

*Al filo torna della vecchia mano
l'aquilone smarrito nelle nebbie,
rondine lacera scampata ai diluvi.
Da quel ponte si specchia l'afflizione,
risvegliata l'acqua dipinge verde
una sembianza, è il tonfo d'una voce
che spezza l'ombra d'una assenza.
E non mentire, o tu, con le folate
di passi lungo un muro dolente:
e tu, silenzio avaro, ascolta
quei versi di gelido strazio
che sussurra un delirio di capelli.*

PASSEGGIATA LUNGO IL BRENTA

*Un racconto di alberi fuggitivo
per il viale salino è azzurro tanto
che il cielo scoppia in una girandola
viola di nevai, a palpebre chiuse
soffre il parco una luce di strepito
che non fa, e un mattino di foglie guaste
non spera che le forbici d'inverno.
Scattano le statue, è caldo un gemito
di lupo al guinzaglio d'una mano
guantata che lo sfrena al triste giuoco
delle giravolte, la mia presenza
è la stessa d'un'ombra senza corpo
tra le altre che rincorrono la vita,*

*non merito la pietra d'uno sguardo
né il prendere e il dare né la parola
sola d'un cordoglio. Ristagna il fiume
al traghetto d'una barca che sciacqua
lenta nella sofferenza, soffiano
nell'acido squame i remi che affonda
il fanciullo Caronte, la mia voce
è un obolo falso che lui rifiuta.*

POSTLUDIO

*Andiamo via
da questa notte troppo folta:
radici a cappio e foglie a coltello,
ogni passo scatta un tranello.
Sempre fuggiaschi e sempre chiusi,
non aprire la porta del tuo sguardo.*

*Andiamo via
da questo giorno troppo largo:
nel mio deserto la tua rugiada
non basta a crescere una palma.
È la mia valle di marmo,
il tuo volto è un novo bevuto.*

*Usciamo dagli occhi, usciamo:
alle mie fughe i tuoi prati roventi
e per la tua pesca i miei aridi fiumi,
lance sono della nostra guerra.
Come sei giovane tu,
e il vecchio che io sono non dire.*

*Usciamo dal cuore, usciamo,
è sazio il nostro festino:
nel mio tu vieni a parlare
e io resto a dormire nel tuo.
Sei tu che scopri il mio scheletro,
appena ti accendo la pupilla.*

*Parole d'amore e parole
non fanno scintilla né bruciore:
nei cerchi del mio fumo l'aria
si gonfia in bolla di cristallo,
e tu vuoi farne un bicchiere,
io sete più non ho della tua sete.*

DI NOTTE TORNANDO A CASA

*Ha una voce che trema anche la città
dettando lapidi per quei volti, nuovi
inquilini d'un futuro che svanisce
rapido al continuo fulmine dei vetri.
E' l'ora che batte su rauchi tamburi
e sciamano gli echi di passi pellegrini,
tra nere dicerie di porte la vita
allegra corre sulla cenere dei morti:
anima nutrita di incensi rancidi,
corpo gaudioso in putrido vaso.*

*Con lo scirocco che distilla mufte
da grappoli di teschi s'arriccias l'aria
in criniere e la sua ruvida pelle
trasuda in carezze untuose di brina,
ma è pure la schiuma di un'ira vecchia*

*che ribolle nel suo sterile orgoglio.
Non c'è anguilla che scivoli più di questo
sudore spremuto dagli acidi semi,
non c'è alito che bruci come il fiato
di quella civetta mai sazia di topi.*

*Transumanza di ombre che trascinano
catene di segreti e miseri requiem
inappagati e il gelo dell'assenza,
forestiera è quell'una che s'inebbria
al pallido zampillo d'una luce.
Gioca a gomitolo il silenzio coi gatti
sfuggiti alla strage delle epifanie,
ogni angolo nasconde un'ala inquieta,
ogni pensiero è un rumore che allarma
il filo della viltà nel labirinto.*

*Nei suoi laceri aloni gira cieco
l'occhio del cielo per le strade ondose
e le piazze dove lottano memorie
disfatte dalle sfingi lamentose.
Remoto il sibilo d'una paura
si avvita alla fiamma degli obelischi
e d'ogni vertebra la corda è tesa
da una voce spietata che la rompe.
Come un resto di candela se spesso porta
chi attraversa la notte dei giorni perduti.*

LE SETTE SECCHIE

di

Raffaello Brignetti

La ricerca della responsabilità aveva ragioni di fatto. Dato un episodio infelice, se ne dovevano trarre e precisare le attribuzioni a qualcuno, a qualche cosa. Addirittura in un primo esame ciò era apparso, oltre che lecito, semplice a farsi. Come provvedere a una contabilità.

Era addentro, dopo la penetrazione del caso nelle sue componenti non superficiali, non appariscenti e, quindi, più vere, che risultavano complicazioni. Qui il dato tecnico si sfocava. Appariva non isolato e rigido nella determinazione dell'episodio; via via altri dati, altre condizioni e perfino sensazioni lo soverchiavano. E non era poco trovare un cedimento nella specie tecnica. In questa bisognava considerare falsi la grandezza e più esattamente l'immensità della nave, gli strumenti e la ricchezza, la stessa modernità nella nave piena e splendida. Tanto significava riferirsi alla tecnica.

Conseguentemente, era dubitare su tanto, se accostandosi al fondamento del problema vi si acquisiva un'impossibilità di venirne a capo con l'elemento tecnico o con esso soltanto. Altro c'era, e proprio questo non arricchiva, al contrario immiseriva e impediva le constatazioni.

Il diritto sfuggiva. Le leggi, sondate, citate, rivelavano a contatto della questione, più nella questione si spingeva l'esame, sconnessioni e carenze. E più si insisteva, più queste apparivano.

All'inizio, è vero, esisteva l'avvenimento reale. Spiegato questo su base

tecnica, era apparso facile aprire il libro delle leggi e trovarci la soluzione. Altrettanto vero però è che, se spiegazione non veniva dalla tecnica intesa isolatamente, già cercare nel libro non era facile. Per di più, poi, si capì che il rapporto tecnica-diritto non solo non dava una certezza, ma generava intrigo, ne sorgevano anzi fastidio, altra dispersione. La progressione tecnica aveva oltrepassato il diritto. Nella nave erano stati conseguiti in applicazione di nessi scientifici e con impiego di ricchezza risultati grandiosi, rapidi, che le leggi ancora non conoscevano. La pratica si era anteposta alla teoria, la strumentazione alla norma; realizzazione e giurisprudenza non avevano più seguito un pari cammino, come pure era accaduto in altre fasi storiche. L'attualità conteneva questo guasto.

Ecco un primo punto chiaro nel groviglio sperimentato. Se le norme non erano atte a decidere perché oltre queste esisteva il fattore meccanico e se questo, tuttavia, non reggeva, di fronte all'indagine profonda dei fatti, si frantumava insieme alla verità assoluta o almeno all'equilibrio — del resto non presi in considerazione nell'esame — anche la conclusione immediata e documentaria. La responsabilità non si configurava, nonostante la rovina certa della nave.

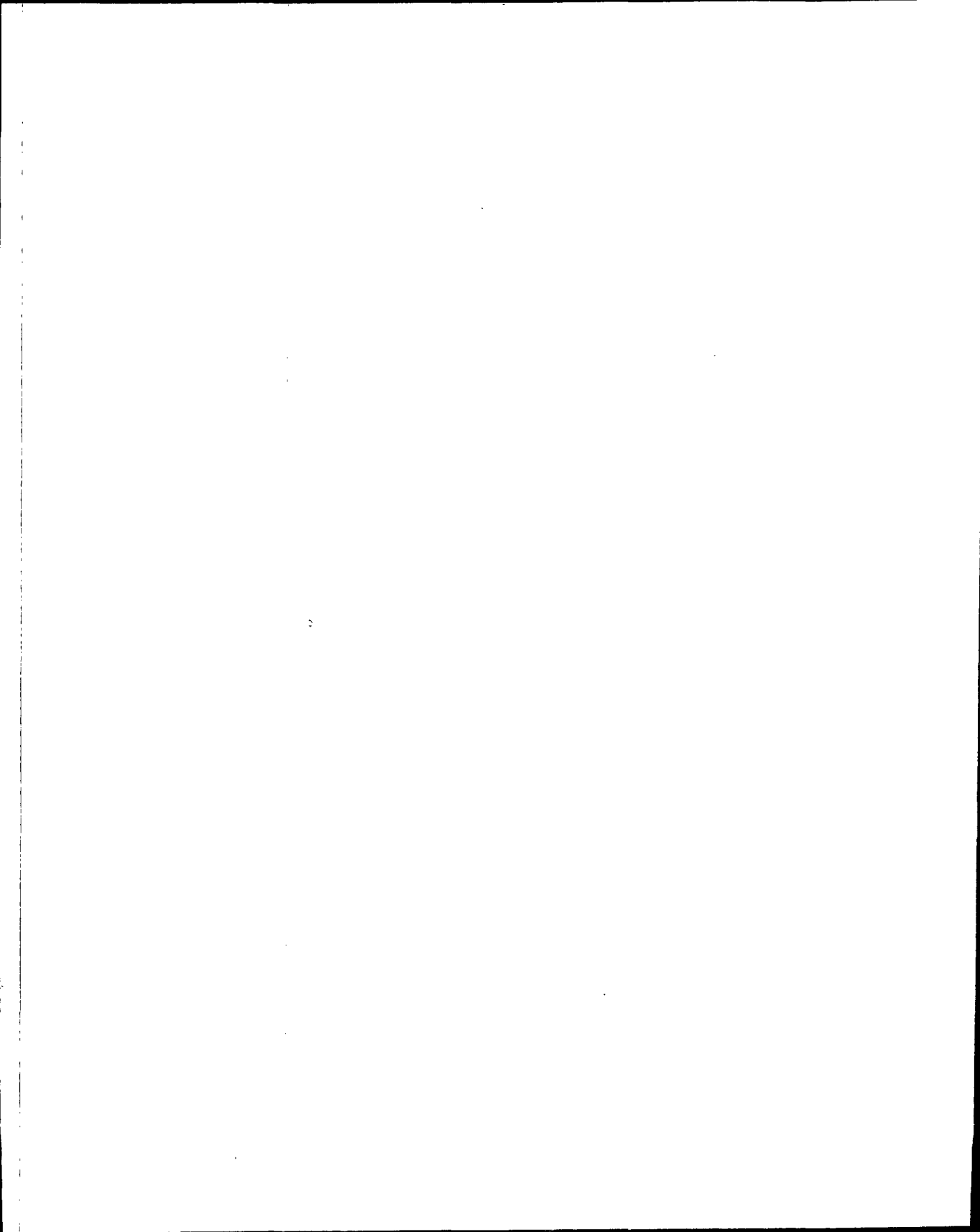
Presto si arrivò a stabilire, per secondo punto, che nel vacillare della chiarezza semplicemente tecnica erano intervenuti altri motivi, remoti ma non secondari. Uno era quello della finanza, alla base non meno che la tecnica dell'esistenza e dei fini della nave. In sostanza, sebbene esatti, gli strumenti e il bastimento non potevano essere stati manovrati senza che si fosse tenuto conto delle incidenze finanziarie. E le condizioni dell'acqua, dei venti, delle maree rappresentavano pure motivi, la stagione, l'ora... Non in modo univoco l'apparato doveva essere stato impiegato. La scelta vi aveva avuto parte.

Gli uomini si presentavano al fondo della questione nel momento in cui dall'una all'altra apparenza l'episodio non si era precisato coi soli aspetti finora noti. Ormai il punto era questo.

La nave non aveva incontrato il disastro per cause obiettive, bensì per come era stata guidata. Nella semplicità della circostanza entrava d'altronde una novità: che a loro volta gli uomini non avessero potuto decidere dav-



Pablo Picasso: *Testa di donna*, scultura (1962)



vero fra un elemento tecnico e fra un insieme di altri elementi, come su questa nave, immani; di modo che, nella singolarità della situazione, si dava che non tanto gli uomini fossero stati i soggetti rispetto a una realtà efficiente, quanto che lo fosse stata la realtà con loro. Soprattutto diventava essenziale vagliare, degli uomini, le emozioni e i pensieri. A una primitiva e ingannevole operazione di contabilità si sostituiva l'atto psicologico.

Condizione fra tutte era decifrare il comportamento del primo ufficiale. Una responsabilità alla quale i più avevano pensato investiva il comandante, ma era dal dire e dal fare dell'ufficiale che essa poteva o meno avere qualche consistenza. Costui, Alato Cane, si era trovato a dare la risposta. Se non la dava, era per dubbi che prima lo avevano trattenuto, poi lo tentavano con una tesi inaspettata. Quello che ci si era figurati di sentire da lui non si sentiva.

Né il suo apporto all'indagine dipendeva da accordi col comandante. Piuttosto, nel comportarsi stranamente, Alato Cane pareva cercare se stesso ed avere nell'episodio un proprio episodio.

Infine l'età, i ventinove anni, non implicavano che egli fosse turbato, anche se un'ipotesi del genere era stata affacciata per spiegarne con la giovinezza un raziocinio forse immaturo. In mare, il primo aveva la normale età, a sufficienza per quanto serviva alle sue mansioni, come anche la maggior parte dei primi ufficiali e come qualche comandante: se sulla nave, dopo lo stesso comandante, era stato il più elevato nel grado di coperta, ciò pure era nella regola. Ancora meno lo spingeva a gesti inattesi la preoccupazione di essere proprio lui coinvolto nella responsabilità. Per quanto lo riguardava, i suoi calcoli di rotta erano stati lineari e ineccepibili. Al termine della sua guardia la nave andava sicura e franca in acque libere: se avesse continuato per questa direzione sarebbe arrivata come sempre.

Se ne poteva avere la prova dal course-record.

Questo era un ausilio infallibile. Si trattava di una delle esattezze di bordo, della tecnica, che appunto perché rivelava la rotta percorsa, il suo diagramma e i mutamenti, aveva denominazione allusiva nel linguaggio sulla nave. Era la spia. Custodiva una traccia, come se la nave avesse filato con una coda tenace e fine, riconoscibile sulle carte, agevolata e nello stesso

tempo inseguita. Sigillata e portata a terra dopo il sinistro la spia avrebbe potuto riprendere a funzionare: bastava inserirne il contatto elettrico. La rovina non l'aveva sfiorata. In navigazione, lentamente faceva girare un cilindro tramite apparecchiature graduate sull'orario, connesse alla bussola-madre e all'asse del bastimento. Ne veniva percepita e riferita ogni curva, sempre, in un segno simultaneo, permanente, con un pennino a secco in un nastro di carta, di scrittura che non poteva essere cancellata né interrotta.

Era uno strumento silenzioso. In un angolo della sala nautica e in apparenza dimenticato non si staccava dal cammino della nave e segnava, notte e giorno, guardia per guardia, faceva un controllo che non finiva mai. Dopo, di rullo in rullo, la documentazione sopra la carta veniva chiusa, per regolamento, nella cassaforte, conservata lì per le consultazioni anche di anni. Solo in caso di guasto un trillo usciva dalla spia molesto e acuto finché il guasto non era riparato. Altrimenti essa operava in un silenzio di sonno, nell'oblio finto delle persone. Non interveniva. Si sapeva che c'era. Indirettamente controllava la bussola-madre che la orientava, le ripetitrici che la riflettevano lungo tutti gli aghi magnetici della nave e che essa rifletteva, il timone, gli apparati di goniometria, le carte. Anche di sé era spia e controllava se stessa. Il mare intero ne sembrava idealmente rigato, e così era rigato idealmente da spie come questa su altre navi. A richiesta, a terra, dirigenti e burocrati potevano vedere la navigazione come da bordo; guardavano il comandante, il timoniere. In senso tecnico avveniva nello strumento la rappresentazione del bene e del male.

Dal segno di questa spia si ebbe che, al mattino, la nave era stata in rotta, ovvero, considerate la regione marina, le terre e la destinazione, in una delle due rotte possibili. Il resto era noto dagli uomini, dall'accaduto e dal giornale nautico.

Come ogni giorno alla conclusione del turno del primo ufficiale il comandante aveva bevuto il caffè parlando col cameriere. Era nel suo alloggio. «Ha visto che tempo fa?».

«Così e così. Annuvolato».

«Il mare?».

«Mare lungo, più o meno come ieri».

Chiedeva del terzo ufficiale.

« È in sala da pranzo. Il garzone gli stava portando la colazione ».

« Bene. Porti via ».

Aveva osservato il mare, era andato nella sala nautica. Ora il terzo prendeva le consegne dal primo e parlava di automobili. Erano cambiati il timoniere e la vedetta.

Secondo l'ora, il giorno avanzava, ma per la stagione nella latitudine ancora invernale e col cielo basso non si aveva piena visibilità. La nave viaggiava a luci accese. Lungo i fianchi passavano schiume slavate e a poca distanza le onde lunghe, senza vento. Più in là il mare era confuso, non si vedevano altre navi. Attorno dovevano esserci pescherecci che però lavoravano a luci spente: dai giornali nautici si poté sapere, dopo, che essi avevano invece visto la nave dai fanali di via. Si erano scansati. Il gigante correva e il suo passaggio era stato breve.

Per l'abbrivo dello scafo e perché, carico, rompeva le ondate e le spargeva piuttosto che scavalcarle, il cammino aveva un passo uniforme, piatto, in silenzio. Dalla poppa lontana giungeva sul ponte al centro, dalle turbine, una vibrazione, inavvertita per abitudine e perché costante e sommessa. Poi come in un orario consueto salì dal piano basso del ponte alla sala nautica una musica ritmata e intonata di orchestra e voci. Erano strumenti elettrici, chitarre, una specie di armonium. Col tempo marcato dalla batteria e con le voci, la canzone echeggiava contemporaneamente metallica e armoniosa. La prua, fuori, anch'essa lontana, era deserta; filava come una lunga via a sé confondendo tinte grige con la bassa luce dell'acqua.

« Cominciano di mattina presto, al solito », si lagnò il comandante della musica.

Il terzo svolgeva la guardia e dava un'occhiata agli strumenti secondo le prescrizioni. La spia funzionava, tutto funzionava. Sgombrò il tavolo di rotta, ripose la carta finora adoperata e la sostituì con un'altra, relativa al nuovo settore di mare.

A questo punto il comandante doveva essersi irritato. Dalla spia e dalla carta aveva visto che la nave si trovava su una delle due rotte; l'alternativa era stata risolta dal primo ufficiale.

Davanti, lungo il mare, erano a sinistra alcune isole, in gruppo, a dritta la costa; in fondo la baia e il porto di arrivo. Nel bivio una delle due rotte girava larga sulla sinistra doppiando le isole, l'altra sarebbe stata pressoché rettilinea a metà fra le isole e la costa: la nave avrebbe risparmiato cammino. Su questa però i bassifondi interrompevano lo spazio lasciando solo un passaggio verso la costa: canale sufficiente, tuttavia da non potersi percorrere, con una nave grande, oltre un margine preciso. Precedendo ordini o consigli il primo ufficiale aveva avviato nella propria guardia la rotta al di là delle isole.

Il comandante se ne accertò, confrontò anche la bussola e l'annotazione sul giornale nautico.

Per quella musica che ancora squillava, forse proprio per la decisione già presa, per l'ora, gli anni, era seccato. Aveva un'età doppia di quella del primo ufficiale. Anche rispetto al terzo era vecchio, estraneo. Ma la sua irritazione sembrava preoccupata, non indispettita. Lo isolava. Per guardare la nave e il mare, in una specie di misura, uscì all'aperto; si fermò col marinaio di vedetta senza parlargli. Ripeteva l'uso di navigazioni passate, sebbene il luogo e la stessa nave potessero essere dominati e presi a confronto, anzi meglio, dal banco delle apparecchiature e mediante il bridge-control, che, l'uno automaticamente e l'altro a vista, rendevano tutto percepibile da dentro la sala nautica. Rientrò. « Il punto-nave », disse al terzo ufficiale.

Rilevarono insieme la posizione dai radiofari delle isole e della costa. Della rotta del primo ufficiale era stato filato un breve tratto. La musica cessò e poco dopo Alato Cane uscì in coperta coi marinai, verso prua. Il comandante gli fissava la testa.

« Prenda a dritta », disse, al terzo. « Vada sull'altra rotta ».

Quello mostrò la carta. « Il fondale... Peschiamo quindici metri ».

« È una nave grossa, lo so. Siamo in quattro al mondo. È evidente che lo so. E addosso duecentomila tonnellate di petrolio. Ma proprio per questo costa ». Guardò attraverso i vetri. « Non ci fanno girare per nulla ».

Il terzo non rispose e scrisse la nuova rotta.

« La marea? ».

« Va su. Ha cominciato da un quarto d'ora ».

« Del resto siamo passati di qui altre volte, le secche sono segnalate.

Al largo delle isole, invece, qualche ora di tempo ci farebbe perdere la marea buona, non si potrebbe entrare subito nel bacino di scarico; aspettare un'altra marea costerebbe. Comunque, se le altre tre petroliere ci sono passate, un giorno ci siamo dovuti passare anche noi, e se ci siamo passati una volta, bisogna passarci anche questa volta ».

Avveniva la scelta su dati non marini. Benché varata da meno di un anno la nave aveva preso direzioni frequenti secondo questo genere di scelta. Rimaneva che a decidere fosse il comandante e che in ogni caso lui e da solo dovesse rispondere della nave, come sussisteva lo scopo: il compimento dell'impresa di navigazione, il suo rendimento. Erano leggi antiche, ragionevoli. Di nuovo c'era che questa nave aveva a bordo la spia e non viaggiava come un tempo esclusivamente nelle circostanze alterne di mare né portava cinquemila tonnellate e non più come quella che era stata la massima nave a vela. Dimensioni e sostanza cambiavano la tempesta.

« Allora: questa? », disse il terzo, della direzione.

Il comandante rispose: « Sì ».

Inclinandosi un poco sulla sinistra la nave mise la prua sulla nuova rotta. Dal basso, il primo ufficiale e i marinai si voltarono verso il ponte. Ripresero il lavoro. La marea in ascesa creava una corrente celere, copiosa, verso la terra e il bacino di arrivo; la petroliera ne era portata, abbrivata come in un fiume. Apparve il battello-fanale che segnalava i fondi bassi.

« Lo ship-light, comandante », avvertì il marinaio della guardia di vedetta. Dette un segno al timoniere e tornò fuori. Sul giornale nautico fu scritto l'avvistamento dello ship-light.

Era ancora acceso; se ne distinguevano, però, anche gli ormeggi, lo scafo tozzo e sbiancato dalle stagioni: ormai la visibilità era migliorata, a parte il grigiore dell'aria che si specchiava nella superficie. Sulla murata del battello la denominazione delle secche, a caratteri neri, era leggibile a occhio nudo.

La nave andava accelerata. Era sui trenta nodi. Lasciava una scia ricciuta, mossa di schiume. I fanalisti la guardarono come un mostro lungo e straordinario. Aveva fianchi lucenti di umidità. La prua tagliava il mare in due rovesci a dritta e a sinistra soffici come nuvole. Metteva orgoglio,

emozione. A bordo, il primo ufficiale e i marinai erano girati a sinistra verso lo ship-light; non si vedevano che questi e la vedetta all'esterno: gli altri, che non avevano il turno di diana, erano sotto; anche la gente di cucina e di camera e i motoristi riposavano o lavoravano da basso.

In sala nautica non c'era altro da aggiungere. Ogni cosa o azione aveva un assetto, la nave pareva logica, logiche la direzione, la corsa. Poco dopo il comandante parlò: « Via le luci ». Il terzo andava agli interruttori e la nave ebbe come un grido.

Fu uno scroscio interno di metallo: il comandante, gli uomini, non capirono all'istante. Lo scafo era fermo e ancora vibrato in avanti. Eppure non si spostava, ad un tratto. Il mare non era più liquido se la nave non proseguiva. Dentro, sotto le onde, vertici di roccia, crinali, bloccavano la carena infilata nell'abbrivo. Il primo ufficiale e i marinai corsero indietro; dal ponte, i quattro, anche il timoniere, osservavano il mare nella zona di prua. Uno spargimento affiorava già in modo immondo dalla petroliera e si dilatava. Era mattina. Come catrame il carico fluì per tutto il giorno, galleggiava, si univa in uno strato. Fece oscuro il mare. Di sera aveva circondato la nave completamente e coperto la superficie visibile.

Fino a questo momento, il primo ufficiale, che per lo stordimento del comandante fu quello che più di ogni altro dovette impegnarsi nel fatto, non risulta aver manifestato un qualunque punto di vista. Si parla di poche frasi relative a quello che c'era da fare. È certo che avrebbe potuto agire diversamente, la nave essendosi spezzata dopo lo scarto della rotta scelta da lui e che si constatava ora essere stata quella giusta: ma le testimonianze non lo danno nell'atto di discutere, neppure di dire, appunto, qualche cosa oltre i comandi di manovra. Il problema della responsabilità trova subito un riserbo che a bordo la gente non si spiegava.

Se il suo contegno viene riferito al rapporto che lui aveva col comandante, a maggior ragione è inspiegabile. Da nessun segno appare che i due fossero in buone relazioni, e non tanto per occasioni o atti particolari, quanto proprio per diversità di vita, di umanità. Il primo ufficiale aveva quel soprannome che al comandante non piaceva; a lui, probabilmente, sì, perché nel suo modo di vivere lo qualificava. Gli veniva da intuito di equipaggi, per

sentito dire da altri marinai, da altre navi. Qualcuno per mare aveva scelto Alato Cane cogliendone lo spirito canino e l'estro, un'irrequietudine, la bizza; ma, col nome, neanche questo carattere che lo creava era apprezzato dal comandante.

Non mancano riferimenti a riguardo.

« A bordo non si va avanti senza ordine ». Un'opinione sensata, di un uomo consapevole, il comandante. « Leggo sui giornali che quelli come lei, a terra, si mettono sdraiati. La vita libera, non lo nego ».

« Io non mi sdraio ».

« Qualche volta sì ». E questo è accertato. Per prima cosa Alato Cane si era infatuato della musica; ancora, se gliene veniva voglia, saliva sull'ala del ponte e da sopra orinava in pieno fino al mare, anche se la petroliera era scarica, agitando un getto allegro e magniloquente; altrettanto faceva se la voglia era di stendersi, dappertutto, a poppavia o in coperta, a prua. In certo modo aderiva alla nave e l'amava, benché questo non fosse chiaro al comandante che, per essa, aveva un amore differente. « Fare quello che salta in mente. Giusto un cane ».

« Ma non è sdraiarsi. Uno si sdraia se gli fa piacere, però questo non vuol dire vita sdraiata. È una filosofia positiva ».

« Ah. Ha studiato anche filosofia: non abbastanza; sa una filosofia spicciola, fa una vita puerile, spicciola. In qualche parte hanno detto: vai su quella nave. E lei ha portato qui mezza filosofia. Proprio mezza. Ma una nave è un'altra cosa, non è adatta ».

Una ricerca ancora potrebbe essere condotta su quante volte il comandante, quando non prendeva i pasti nel proprio alloggio, gli aveva detto, in sala da pranzo: « In mia assenza, per un qualsiasi motivo, lei comanderebbe questa nave. È serio con quei capelli? ».

Qui il terzo ufficiale rideva. Tuttavia in altri momenti il primo e il terzo fraternizzavano, per età, gusti, fantasticavano di automobili, di ragazze, insieme avevano organizzato per tutti scommesse fino a un dollaro sulle partite di calcio, la domenica ascoltavano i risultati attraverso la radio; erano abbonati a riviste che li raggiungevano per il mondo e se le scambiavano l'uno con l'altro; si tuffavano nella piscina, a volte anche dentro le cisterne, per

curiosità, fonde, nere, quando dopo il lavaggio restavano piene d'acqua. A ogni tornata delle guardie parlavano in plancia per il cambio e continuavano conversazioni da mesi e da latitudini. Avanti sera, il terzo rilevava per un'ora il primo che, così, cenava durante il proprio turno. È riportato dai timonieri. Col secondo ufficiale invece i contatti erano radi. Il primo ne assumeva la guardia e il terzo gliela consegnava. Per il resto il secondo aveva pranzi e cene in orari sfalsati, si lamentava, badava all'amministrazione, ai malati, per competenza del suo grado, era sempre stanco. Allora nelle discussioni del pranzo, che erano le sole possibili fra il comandante e Alato Cane, giacché la sera i loro pasti non coincidevano e nelle guardie o in manovra loro venivano a trovarsi in posti diversi, l'intervento del terzo ufficiale sviava il contrasto: il comandante si accontentava dell'effetto avuto con l'accento ai capelli del primo, questo interpretava la risata del terzo come una confidenza. Ora, anche a fare a meno del parere del secondo ufficiale che poco avrebbe da riferire per via delle sue occupazioni solitarie, altri ci sarebbero, come il direttore e gli ufficiali di macchina, il cameriere, i garzoni, da poter attestare un'asprezza fra il comandante e il primo, un diverbio o anche incidenti di qualche importanza, se se ne fossero avuti: ma non esistono dichiarazioni in questo senso. È da credere che incidenti non ci fossero. Esteriormente i discorsi dell'uno e dell'altro duravano poco, calmi.

Ciò nonostante la loro opposizione era dichiarata. Permaneva anche nel ritegno delle parole. Tutti e due credevano sinceramente in ciò che pensavano e facevano. Alato Cane teneva capelli lunghi, marroni e rossicci, una barba sparpagliata, chiara, per istinto più che per moda. Era l'uso del tempo, in particolare fra giovani invaghiti dai giornali illustrati, dalle canzoni e in genere da tutto un volgimento culturale, alla ribellione che si potesse vedere, sentire, di sollievo da forme e misure della tradizione; si diceva: rottura. Ma in lui era stata maggiormente una selvatichezza rovente, la nostalgia della selvatichezza, a farlo canino; zazzera e peli lo inalberavano, e, salvo il berretto regolamentare durante le guardie o, nella manovra, quando era al suo posto a prua, i vestiti come capitava, messi insieme qua e là nel globo, a colori grandi. La sua esistenza era un gesto sempre.

Aveva ben parlato e sia pure a metà di filosofia. « Dicono beat e vogliono

dire invenzione, momento. Invece niente è stato inventato. Tutti e sempre hanno questa esistenza che rode. Io la tiro fuori». Lo predicava anche ai marinai. Poi trovò modo di adattare gli strumenti al voltaggio di bordo e fece l'orchestra.

*Parto per un viaggio
e porto per bagaglio
vent'anni e il mio coraggio!*

« A quell'età — rimbeccava al comandante —, lei da giovane sarà stato sulle navi a vela ». E diceva: « Avrà imparato qualche strumento: la nostra musica è diversa; è di marinai che non sanno più fare un nodo, ma è musica ». Aveva sempre qualcuno che lo seguiva, la sua cagnara era completa.

Dalla documentazione osservata sotto questo punto di vista — di cui l'indagine non si era occupata, considerando marginale la formazione degli uomini — si sa che dopo qualche studio classico aveva preso una vita brada. La famiglia, infine, era riuscita a trascinarlo su una nave; qui a cazzotti gli altri marinai lo avevano orientato abbastanza perché nel lavoro non costituisse una causa di fastidio. La navigazione mercantile lo rigirava nel mondo ma anche lo incatenava ai turni, alla nave, al viaggio. Fu in tale costrizione che fece bagni nelle tanche cominciando un'abitudine, poi cavando al sole le membra, sulla prua, sul ponte, ebbe altri cazzotti. Sopraggiunge, in una certa epoca, il titolo nautico; con le cognizioni già acquisite deve averci pensato nelle traversate, in giornate lunghe, cambiando scuola e libri. Allora si rifà aizzato. Da ufficiale la memoria filosofica lo smania ancora; canta, sdraiato, suona e orina fuori bordo; come un alcool, l'esistenza a carne viva.

A ben guardare, salta fuori questo essere selvatico fra tecniche minuziose. Non piglia più cazzotti, almeno a bordo, ma è pure molto se si mette il berretto nel grado di quasi comandante di una nave del petrolio.

Il vero comandante, al paragone, è scarso di confidenza. Con certezza e se non altro per lo spettacolo l'equipaggio deve aver finito col preferire il primo ufficiale, per lui provando qualcosa di più, forse, della curiosità. Sta di fatto che con la nave incagliata non si ebbero male azioni fra gli uomini. Gli obbedivano. Questo elemento era pure un aspetto chiarificatore nella

indagine, in quanto la responsabilità poteva essere separata dal comportamento della gente di bordo come dal funzionamento tecnico; tutta la gente, escluso il comandante.

Il disastro era imponente: la nave, eppure, sopravviveva. Dopo i primi atti del tentativo di disincaglio con forza d'elica indietro, della richiesta di soccorso e della chiusura delle paratie stagne, veniva una fase più desolata e cedente, poi l'attesa. Il comandante si era ripreso, ma specialmente il primo ufficiale era quello che continuava le decisioni una dietro l'altra; a lui competevano le mansioni dello scafo, dell'equipaggio. Fece venire la gente in coperta per la notte; a piccoli gruppi, con le luci che ancora funzionavano, ufficiali e marinai scendevano a preparare i loro sacchi per l'eventualità dell'abbandono della nave, quindi risalivano col sacco. Fin dal principio aveva ordinato di non fumare e, in cambusa, di chiudere il ripostiglio delle bevande alcoliche. Preparò le scialuppe.

Il mare si manteneva lungo e non ventolato. Quando arrivò il primo rimorchiatore e si formò attorno alla petroliera una corona di pescherecci, le manovre furono agevoli, quanto al mare. Ma intanto si vide che il disincaglio era difficile. La marea era salita, scesa, risalita ancora al massimo; verso le due di notte il rimorchiatore tirò; i cavi si tesarono, non si ebbero difficoltà, danni, ma la nave non veniva, come una montagna fermava il rimorchiatore. Così dal rimorchiatore si calò il palombaro a marea bassa; esplorava, andò su e giù varie volte, comunicava che le secche erano fisse grandemente nello scafo: anche uscendone, la petroliera non avrebbe potuto galleggiare. Era soprattutto da sotto che il petrolio scorreva. Dopo l'alba arrivarono con la lancia gli uomini dello ship-light. Avevano barbe nere e bianche, guardavano il gigante incagliato. Uno alzò la mano. Riprendevano a guardare il gigante, il mare.

Tutti videro lo scempio del mare. Senza vento le onde passavano in realtà più vaste e apparentemente molli, per l'effetto di qualche avvio tempestoso dal largo, ma sembravano molli perché erano in una coltre pressata sopra. Ne veniva all'acqua un palpito di bestia sotto la pelle spessa e lezza. Da fiacchi riflessi, per le onde, il cielo aveva luci verdi, brune, c'era un'aria non naturale; i gabbiani la percorrevano e si allontanavano. Nei movimenti

i pescherecci e la lancia dei fanalisti e il rimorchiatore e il palombaro si tingevano della specie di catrame. Tutto era macchiato. La nave perdeva come da vene aperte e il mare si anneriva ora per ora; poi vennero i primi segni morti, gonfie, sparse seppie. Passò un branco di otarie. Morirono aringhe, meduse. Un tanfo saliva, crebbe nel giorno via via che il carico della petroliera dilagava e la superficie ne era invasa continuamente più in cerchio, lontano, mentre le correnti e le onde e il venire e l'andare delle maree allargavano il minerale, lo diffondevano e se ne mescolavano, ne aumentavano la strage per ogni luogo, intorno, che fosse acqua. Dopo la foschia del mattino erano giunte nuvole dal largo dove si avvertiva il margine della tempesta; il cielo si chiuse; piovve, ma anche quest'acqua fu assorbita e coperta. Il tanfo diventava più grave. Il passaggio nei flussi era ora di altri pesci che non potevano scappare. Scivolarono gabbiani; vedevano i pesci, non avevano trovato ormai posti liberi e per fame, stanchezza, si erano posati; a penne unte fitte il volo non riusciva. La nave creava la regione mortale ed era essa stessa nella morte; proseguendo, lo strato avvolse il battello-fanale e sui fianchi l'iscrizione col nome delle secche; in serata era montato col piano della marea sulla costa, all'ultimo sulle isole. Ancora fluì e camminò per la notte, durante i giri di navi da guerra e di altri rimorchiatori che erano arrivati; seguì il caso, l'acqua; per radio si sapeva che era oltre le isole, in lunghi settori.

Il comandante parlò allibito; disse: « Tutto questo petrolio! Ma non finisce mai... ». Volle vedere il cameriere. « Nessuno aveva mai visto sparso tanto petrolio ». Gli stava dando una lettera. « È per mia moglie, se mi succedesse qualcosa ». Poi si affacciò di fronte all'equipaggio. Era colpito anche nella voce. « Personalmente rimango, perché la nave non diventi per legge cosa di nessuno. Chi vuole andare è libero ». Da quel momento il cameriere gli tenne compagnia. Nemmeno gli altri scesero. Nessuno effettivamente aveva mai saputo fino allora o sentito parlare di tanto petrolio finito in acqua; finanziariamente, quella era al mondo, fra nave, carico, la perdita più grande che ci fosse stata nella marina mercantile.

« Per un sì. Per un sì. Il terzo mi ha detto: prendiamo questa rotta? Ho detto: sì ». Parlava in un discorso per se stesso, era sotto la macina di

quel primato. Nella notte cominciarono le notizie su quello che si diceva a terra della nave.

Scrivevano giornalisti sopra unità militari e su mezzi noleggiati. Col battello dei piloti erano venuti anche cineasti, cronisti della televisione. La sensazione si faceva presente anche a non volerlo. Arrivavano messaggi di agenzie d'informazione, finanziarie. In tarda nottata, con frequenza, il radiotelefono gettò a bordo i quesiti di entità impensate, da punti opposti del pianeta, dove era giorno, che solo ora si apprendeva essere consociate nell'interesse del carico o dell'assicurazione e della stessa petroliera. Il comandante non rispondeva, ascoltò e come si appiattì.

La pesca per miglia era finita, per anni non si sarebbero più accostati e continuati i pesci nel sentore dell'acqua; le maree avevano coperto di minerale lidi a chilometri, alghe, fanghi, muschi, sabbie, a decine, centinaia di metri verso l'interno: isole e terre continentali venivano bordate. Nascevano allarmi nelle lagune, in porti, l'incendio era un terrore, nei golfi, in coltivazioni di ostriche, saline; coi nomi dei porti, uno o un altro, ulteriori, distanti, si conoscevano da bordo le derive del carico, dove si spingeva in andamenti incredibili.

Al susseguirsi delle onde la nave non rimaneva più ferma: ogni tanto ritmicamente saliva e ricadeva con la poppa; il movimento l'apriva, spargeva liquido anche dalle tanche centrali.

Se tanto poteva essere favorevole secondo i progetti, come dicevano sui rimorchiatori, di svuotare la petroliera e, dopo, alleggerita, pomparci aria e trainarla, contemporaneamente aggiungeva il dubbio sulla sua resistenza. La discesa del carico la sollevava, ma, meno statica, essa rispondeva ai colpi di mare; l'eco del fortunale al largo la toccava. Avvertire da bordo i tonfi onda per onda sembrava osso per osso una propagazione di traumi.

« La nave tesse », osservò il primo ufficiale.

« Altro che tesse: si spaccherà ». Il comandante era uscito, bianco, sulla ala della plancia. Tornò verso la sala nautica e allora incontrò un'inclinazione a salire di cui prima non si era accorto. Guardò il primo.

« Ha cominciato col calo della marea ».

Questo fatto secondario e però incidente nel principio di una nave, edi-

ficio per galleggiare equilibrato, colmò nel comandante la disperazione. Il suo sguardo era vuoto. Non rispose.

Si hanno tuttavia dichiarazioni su una ripresa più tardi del suo discorso col primo. A detta dei presenti successe nelle ore di preparazione della manovra dei rimorchiatori per quando la marea fosse risalita e la petroliera avesse perso altro carico. Gli accordi relativi, in questo tempo, figurano già stabiliti e firmati: secondo gli usi le compagnie dei rimorchiatori si sarebbero divise a salvataggio avvenuto tutto ciò che fosse rimasto del carico e metà del valore della nave; senza salvataggio non avrebbero preso niente. Trasbordati i naufragatori sulla petroliera insieme ai piloti, da terra dirigenti e burocrati avevano consigliato col radiotelefono la transazione, in ogni caso inevitabile.

È comprensibile che adesso fossero gli uomini saliti a bordo a disporre della nave più del comandante.

« Veda lei, li segua », egli aveva detto al primo ufficiale. Poi: « Sono le dimensioni che non vanno ».

« Eh, le dimensioni di che cosa ».

« Anche nel guadagno o nella perdita della gente dei rimorchiatori le dimensioni non vanno più. Sono troppo grandi. Non c'è un rapporto con la realtà ». Non è riferito molto di più delle sue osservazioni. Il comandante dava l'impressione di aver rotto il proprio isolamento eccezionalmente, giusto per causa disperata; ragionava con ogni probabilità sul bene e sul male dell'incarico di comando, un bene e un male diverso da quello annotato dal course-record e proporzionato, per un verso, alla grandezza della nave, per l'altro al limite umano. Le sue ultime parole sarebbero state: « Alato Cane, quella era la buona direzione ».

« La mia, sì ».

« Noi non saremmo mai andati d'accordo ».

« È vero ».

« Aveva ragione lei, la rotta era giusta. Ma io non potevo avere quella decisione. Dovevo andare sull'altra rotta ».

Quanto al primo, non si ha di che attribuirgli finora un vero mutamento nel modo di giudicare, specie verso il comandante.

Le sue iniziative, riportate e documentate, hanno l'impronta di uno spirito alacre, avvertito: si elencano la presa in consegna della spia, della cassaforte e del giornale nautico, varie ispezioni allo scafo e alle scialuppe, un alterco con due naufragatori che stavano per lasciare la petroliera con attrezzi presi dalla sala macchine, casse di pittura e un barometro; più la cura per le segnalazioni di rito: la bandiera rossa e quella rossa e bianca per il carico infiammabile e la presenza dei piloti, il pallone nero, di giorno, a prua, per l'incaglio, le luci bianche a prua e a poppa, i fischi nella foschia di prima mattina; poi gli ordini inerenti alla farmacia, all'infermeria, al secondo ufficiale, la raccolta insieme al terzo e al direttore di macchina delle carte nautiche e amministrative. Cronache di giornali descrivono così la sua attività, in aggiunta alle testimonianze e alla documentazione; è assodato che nel fatto lui comandò davvero la nave.

Eppure tanto non basta per immaginarselo d'improvviso assennato. Per esempio, non aveva smesso di vestire nel modo solito; ora si era levato anche il berretto. Il suo gesto e balzo erano gli stessi. Tre o quattro volte gliene venne voglia e dunque orinò come sempre, anzi a maggior ragione, dalla cima della plancia: la spennellò sul petrolio davanti a tutti quei giornalisti e uomini di cinema. Dormì, pure; chiamò il secondo ufficiale: « Lascia al terzo la farmacia mentre dormo, alle cose del terzo pensa l'allievo. La nave è tua ». Chiese degli strumenti dell'orchestra, li fece portare in alto al sicuro. In pause momentanee cantò, solo, fra sé. Mormorava e pensava.

*Amore mio
finché io, finché io -
ritornerò!*

*Amore mio
perché io, perché io
ritornerò!*

È facile supporre che i più lo ritenessero indifferente e quasi portato al destino della nave. Faceva quello che doveva, ma ad ogni buon conto era inteso — sembra di capire, dal parere degli altri — che personalmente non

fosse coinvolto e che; al contrario, l'accaduto avesse dimostrato la sua avvedutezza di giudizio. Dalla circostanza l'affermazione poteva essere estesa fino al raffronto con la diversa morale e mentalità del comandante. Che questo avesse sbagliato era indubbio, così che fosse stato migliore Alato Cane: perciò Alato Cane era in ogni senso migliore.

Da deduzioni elementari, si vede, nasce la supposizione pressoché unanime che nell'indagine sarebbe bastato assumere quanto il primo ufficiale avrebbe detto, per definire, e non parlarne più, la responsabilità del comandante.

Secondo altre valutazioni si rileva come gli uomini a bordo propendessero per un primo ufficiale concitato e magari eversivo contro il comandante e la nave, il sistema, la civiltà di cui essi erano in qualche modo emblemi, per una sottintesa solidarietà. Perché era così che nell'animo gli uomini sentivano. La nave non suscitava passioni, benché fosse, meglio perché, una delle quattro massime al mondo; a bordo si sentivano impersonati a preferenza da Alato Cane con l'orina sul vento. Era una nave ad aria condizionata e con un rilievo finanziario mai prima conosciuto, coi cibi uguali per tutti, dal mozzo al comandante, le sale, i congegni, senza vecchia fatica; cioè somigliava a uno splendore come in terra e non era la terra; né era più la nave animosa. Qui non si soffriva manovrando la vela, bensì per una nuova, vuota, torva scontentezza: marinai sradicati dal loro mestiere e dalle mani, dalla pena e dall'amore; spettri-marinai, che intristivano in un maestoso parco di metallo. Alato Cane evocava il resto. Trasalivano per l'esistenza.

Si riscontrano discorsi di nausea e affezioni puntigliose. La casa, la pagella dei bambini, la pensione e una barchetta per pescare sotto costa, la custodia di un motoscafo turistico, tutt'al più l'automobile, una ragazza, i pesci rossi: così troviamo citati gli ideali e anche le idee. In mancanza di questo, la rottura. Frattanto la navigazione era esiliata.

Nella rovina serpeggiava questo stato d'animo. Lo facevano euforico l'incolumità e il viaggio interrotto.

La nave finiva. Ora ci sarebbe stata una risoluzione e la testimonianza, un'inchiesta breve, premessa la facoltà del primo ufficiale di puntualizzare

subito il torto, la ragione. Era prossimo il ritorno in aereo. Nessuno aveva lasciato la nave in quanto a bordo rimaneva Alato Cane, non per la nave.

Sebbene ci si potesse aspettare che nell'enormità dell'evento le leggi non avrebbero potuto fissare il danno e il dettato perché fosse risarcito (mentre le navi, infatti, del petrolio, erano già così smisurate da gettare il flagello, in caso di spargimento del carico, su mari estesi e per più paesi, il diritto non comprendeva ancora l'evenienza, né quello di assicurazione, quello di bandiera o di proprietà), la responsabilità diretta e la colpa parevano determinabili in forma ovvia e piana. Aprire proprio il libro delle leggi, trovarci la soluzione. Accertato il funzionamento tecnico rifarsi all'uso della tecnica: un uso del comandante. La parola del primo ufficiale sarebbe stata esplicitamente la verità. Anche se da parte sua si sentirono col passare del tempo osservazioni sulla crisi dell'uomo di fronte all'impresa — a ripetersi, quasi, il concetto del comandante —, nessuno supposeva che egli non avrebbe detto quella parola.

D'altro canto la crisi era intervenuta mentre l'uomo aveva perso la facoltà effettiva di scegliere; tuttora era in atto, con la sorte della nave che dipendeva da più voci, da opportunità, implicazioni e interessi. E dal mare, il caso.

Nella notte le onde si erano ingrossate. Presso la petroliera le luci dei rimorchiatori creavano una somiglianza di ballo funebre, sparivano, si alzavano tra avvallamenti e cime d'acqua; anche il faro dello ship-light sbandava su un lato e sull'altro, segnando archi. Schiume si affacciavano sopra lo strato, spuntavano di riflesso, frangevano: allora sembrava che la bestia lacerasse la pelle. Non si vedeva la tempesta ma la sua propagazione arrivava fino alla nave, oltre, verso i bordi della costa. Dal radar che riproduceva anche i flutti si poteva assistere con visione circolare: succedevano spostamenti dello ship-light intorno all'ancora; corvette, il battello-pilota, pescherecci si portavano a ridosso del gigante e sembrava dietro una diga; nel cerchio in lontananza erano una costa battuta, isole ondose.

Sonoro il mare picchiava sulla sinistra. Avvolse la murata. A sentirle da sopra nell'oscurità le onde correvano e si rotolavano in se stesse man-

davano fragori strappati, freddi, in movimento per tutto il settore senza che uno o il giorno le guardasse o illuminasse; se ne avvertiva il viaggio cieco. Era un procedimento solitario, privo di ore e di significato apparente. D'un tratto capitava la nave. Con impeto allora che prima non avevano le onde imballavano il fianco, il bordo, longitudinalmente per centinaia di metri da poppa a prua e in alto, quanto più l'ostacolo teneva. Il mare a torme preparava il disfacimento.

Poi oltre il bordo il liquido che galleggiava montò in coperta; lo stesso carico che la petroliera aveva sparso l'avvolgeva, come tutto. Da ridosso le navi minori si allontanarono. Qualcuna ne rimase fino all'alba, infine partì, nel mare non si videro che i rimorchiatori, una compagnia discosta e nera, pronta al nuovo tentativo di disincaglio con la marea alta o pronta anche per le spoglie. In questo giorno che cominciava i fanalisti non si avvicinarono.

Si ripeteva la foschia mattutina. Per un attimo cupo e interno e immediatamente scoperto, in fiamme, uno schianto aprì la parte di poppa.

Le strutture erano volate mandando alta la piscina; sembrò che la nave non avesse più una ma due ciminiere. La cucina e gli alloggi a poppavia pendevano fuori bordo. Si ebbe una spiegazione, fra opinioni varie, dal personale di macchina: i vapori di petrolio e l'emulsione rovesciata in coperta dal mare erano penetrati nella sala macchine; qui, con le scosse della poppa nelle ondate, una parte dell'apparato si era sbloccata e, trascinandosi, ferro con ferro, aveva acceso qualche scintilla. L'episodio non era grave in sé, trovandosi gli uomini nella zona del ponte e ammesso che la nave fosse destinata a scoperchiarsi in altri punti, ma se ne diffuse l'allarme; da bordo ai rimorchiatori si constatò il rischio di ritentare il disincaglio col mare che entrava nello scafo attraverso il vuoto della coperta poppiera; da terra comunicavano preoccupazioni, quasi ordini; dissero: « Scendete? ».

L'abbandono significava che proprio il comandante e non l'equipaggio ormai da lui svincolato dovesse scendere. Dopo, la nave sarebbe stata cosa di nessuno.

Solo il terzo ufficiale era ferito per aver avuto nell'esplosione un bullone

nel gomito; con le scialuppe già pronte, la partenza degli uomini lungo la murata di dritta fu svelta e ordinata. Più tardi il primo venne in plancia per ritirare gli oggetti, le carte; tornò: adesso sulla nave non restavano che lui davanti al comandante e il cameriere coi tre sacchi. Praticamente il comando era venuto meno; l'uomo non aveva dato ordini né esprimeva qualcosa sull'abbandono della nave.

I rimorchiatori aspettavano: se lì a bordo era stato stabilito di non affrontare il rischio del salvataggio e di raccogliere, invece, il possibile sul relitto, lui non aveva argomenti da opporre; se, d'altronde, il salvataggio non sarebbe stato provato più, la nave era perduta. La sua presenza non contava. Anche da terra aspettavano, per ragioni che qui in mare sfuggivano circa i contratti di assicurazione e il vantaggio della perdita al completo della petroliera piuttosto che del ricupero aleatorio di una metà del valore; aspettava la cronaca; bisognava tenere conto dei marinai, dei dirigenti e burocrati che poi avrebbero svolto l'inchiesta.

La nave era ancora abbastanza efficiente da percepire con gli apparecchi una pressione di tutto questo parlare e decidere. I casi del mare avrebbero potuto, magari, avvicinare correnti favorevoli, onde basse e calma, la marea stava salendo; la nave forse non doveva essere abbandonata. Ma il sistema volgeva per l'abbandono. Non rimaneva, non sussisteva l'alternativa. Tanto gigantesco l'edificio crollava come se avesse dentro un'inconsistenza e la avesse nel medesimo meccanismo che lo aveva costruito.

Il comandante si mosse, non girò neanche uno sguardo. Scese Alato Cane per allungargli una mano mentre saltava nella scialuppa. Furono calati i sacchi. Per ultimo saltò il cameriere.

Dalla superficie la quantità di petrolio versato sembrava ancora più grande. Le scialuppe scivolavano lente, già tutte scure, viscide, sollevando con l'elica spente schiume che presto si disfacevano nel minerale. Era un catrame colloso e lurido, di triste odore; però conteneva anche un motivo di oppressione nella deriva attraverso il mare di una ricchezza, vi si vedeva e toccava la ricchezza dispersa; le lance navigavano nella morte della nave che tuttora si svenava, gettava. Osservato da dentro, lo strato non aveva limiti; l'orizzonte ne era pieno.

Appariva la nave più che da sopra. Continuava a presentarsi stranamente di due ciminiere, la piscina per caso era verticale, in bilico e di poco inclinata indietro come la ciminiera vera; ma erano scomparse la passerella di poppavia, una linea del bordo, le insegne della società di armamento, vernici e installazioni; lì succedeva di ricordare le cabine, le sale, la cucina: non c'erano più cabine, sale, cucina. A poppavia la coperta saltata spuntava sopra i bordi in vertici di lamiera come ritagliati con le forbici; il mare dalla murata opposta ci alzava nemi di petrolio e di schiuma. Rompeva anche al centro. Si capiva che l'interno della poppa doveva essere ampiamente allagato e che, sotto prua, le tanche svuotate si riempivano del mare. Nei cavalloni il ponte veniva a trovarsi come un'isola.

In breve i rimorchiatori si avvicinarono, all'infuori di quello sorteggiato per imbarcare gli uomini della petroliera. La biscaggina da cui erano scesi l'equipaggio e il comandante, la gente di macchina, il nostromo, il primo e il cameriere fu occupata dai naufragatori, folti e pratici. Si formò un salire e scendere fra i battelli neri, bassi al confronto, e il gigante grigio incagliato; come uccelli su una balena, pulci marine addosso alla pelle di uno squalo. Più che mai avvenne la perdizione della nave. Il mare demoliva, gli uomini con preda ardita raccattavano, correnti, dal ponte a poppa e dappertutto dove roba esisteva e poteva di nuovo esserci un'esplosione.

Chiamati da un fiuto ricomparvero i pescherecci. Sali altra gente. Il rimorchiatore del primo giorno aveva rimesso il palombaro e strappava con cavi di grossa treccia; si era avventato nel gigante sul bronzo, tirava l'elica. Una delle quattro navi maggiori al mondo e mirabolante alta e lunga si spartiva in modo infame. Fra schizzi di mare contarono, dalle scialuppe, i radiogoniometri, la bussola-madre, la ruota del timone, il corredo delle bandiere, il radar, le stoviglie, il whisky, i fanali di via, la campana, i portacenere: uno in cima alla prua si era calato col panzico, sottovento, fino all'occhio di cubla, ci dava mazzate. Aveva pronto un cavo per acchiappare l'ancora e sfilarla con tutta la catena; il cavo andava sopra un rimorchiatore.

Faceva un lavoro in certo senso preferito dall'equipaggio, per il quale erano a prua i marinai col primo ufficiale poco prima del sinistro. Per l'attra-

versamento di tifoni e oceani a pieno carico la nave aveva gli occhi murati; sbloccarli voleva dire non prevedere altre ondate dalla prua fino al ponte; l'arrivo, il porto. Il naufragatore adesso scagliava colpi di mazza. Era lui che smurava. La nave apriva l'occhio, l'omino ci ruspava dentro sulla sua tavola appiccata, precario e accanito. Si scoprì l'ancora, come una pupilla. Lui subito la legò e tornato sulla prua la mollò con gran tonfo: dal rimorchiatore salparono il cavo.

Dal mare assistevano, fecero gesti al comandante. Lui pure ora seguiva ogni movimento sulla nave. Alla fine tre onde una sopra l'altra si accavallarono fino al ponte e spruzzarono l'albero; il gigante si era abbassato, ebbe una torsione verso poppa. I naufragatori scapparono e dove in coperta restavano altri segni, cose, furono spazzati.

Il primo ufficiale parlò al comandante. « È andata ».

Disse di varie questioni, dello stato del mare. L'aria tuttora era opaca e striata di riflessi neri e verdi dal basso. Passavano onde ampie, cinte di schiuma. « Se non fosse stato per questo, forse, pompando aria nelle cisterne, con la buona marea, si sarebbe potuta salvare. Tutto quello che facciamo entra in un insieme di casi, è una combinazione fra noi e tutto il resto ». Era venuto a sapere che davanti alle secche il comandante aveva tenuto la petroliera un poco a sinistra per controbilanciare la corrente della marea verso il porto di arrivo, la costa, favorevole, in tralice leggermente sulla dritta. Quali e quante esattamente fossero state le coincidenze nell'acqua era un mistero anche in senso tecnico: poteva darsi che l'urto fosse dipeso da un metro. Ma nemmeno di questo Alato Cane voleva trattare col comandante. Si decise: « Mi spieghi lei qualcosa. C'è da aspettarselo, a terra hanno già cominciato l'inchiesta ».

L'altro di nuovo non rispose come se da tempo avesse dimenticato le proprie ragioni, la volontà stessa di averne. Era vero quanto risultò nella indagine circa l'assenza di ogni accordo fra loro due. Tuttavia il primo aveva potuto parlargli in un'intesa impensabile in precedenza, perché gli uomini, che intorno ascoltavano, avevano facce diverse così come lui si domandava se dovesse giudicare diversamente. Un significato di vita quoti-

diana scoperto nella nave affrancava il comandante dall'autorità e dall'ordine ostile che gli erano stati attribuiti. Scendeva nella regione di quel significato e di valori che l'enormità dell'impresa di navigazione non aveva esaltato ma colpito.

« Altro che uragani », disse il primo. « Quanto vento e mare si sono scaraventati su quella nave senza affondarla ».

Non si tosò né cambiò per l'inchiesta; portava chiazze di petrolio, gli sembravano colori aggiunti fra i tanti, sdruciture, sale. Sicché un nodo di indagine imprevisto fu quello del suo aspetto insieme al silenzio. In seguito, per fissare la responsabilità, si capì che questo nodo rifletteva qualcosa di fondamentale. Dalle componenti tecniche e giuridiche il problema era venuto all'uomo.

Con la spia che trasferiva su una carta e su un tavolo il cammino della nave e con l'annotazione sul giornale nautico della direzione scartata in prossimità delle isole, sarebbe stato naturale — e così era previsto — che il primo ufficiale sostenesse la propria rotta e fermasse con ciò sul comandante la responsabilità. Ci vollero invece giorni; non si pronunciava, anche il terzo e il timoniere aspettavano. Quando infine parlò si era evidentemente affidato a un pensiero non sbrigativo. Disse: « Il comandante aveva preso la direzione confacente alla nave, né più né meno ».

In fatto di responsabilità cominciò a discutere. « Le leggi rimettono a chi comanda a bordo il rendiconto di tutto quello che succede. È la tradizione, anche quando a bordo c'è il pilota. Ma non c'è responsabilità se una decisione è presa per forza maggiore. È una scelta obbligata: nel nostro caso esisteva questo tipo di forza maggiore. Il comandante doveva fare come ha fatto per la portata finanziaria del viaggio e per il controllo che avrebbe trovato a terra. Non poteva doppiare le isole perdendo un ciclo di marea, qualche ora, quindi un turno di scarico ».

Siccome lo guardavano, fece riferimento a cose alle quali tutti avevano assistito. « Anche negli accordi coi rimorchiatori e al momento di lasciare la nave non aveva più che una scelta; così, se non allora, non si era trovato a scegliere nemmeno prima. Parlava di dimensioni: appunto, è stato stritolato ».

« E lei, allora? », gli veniva chiesto dai tavoli.

« Non comandavo. Per me un'ora o un'altra era lo stesso. La rotta che avevo preso verso il largo era più cosciente, bella ... Solo più bella ».

Metteva malumore e una maligna curiosità per essere tanto peloso, impiastrato e insolito al cospetto delle persone dell'inchiesta. Riusciva strano e vero. Poco ci mancò che facesse come un tempo dall'alto della petroliera. Verso il comandante e anche in se stesso non era contraddittorio, piuttosto evoluto. Il terzo e il timoniere dissero come lui.

Per i fini puramente immediati, giudiziari o economici, la ricerca non poteva accertare che una forma di irreperibilità del comandante, di responsabilità necessariamente vana. Distrutto l'uomo era scomparsa anche la logica; non consistevano le cose, i numeri. D'altra parte l'indagine al pari del sistema di cui era la proiezione non si poneva domande oltre quelle per sapere di chi e dove fosse il torto e, di conseguenza, chi o quale fonte lo dovesse affrontare in concreto. Era il limite del sistema. Per ricerche ulteriori sarebbero state necessarie proprio la psicologia e la morale, la filosofia. È riesaminando gli avvenimenti secondo queste speculazioni che sembra di scoprire un equilibrio al di là del disprezzo per la nave, delle secche, delle isole, oltre la stessa via praticata dal primo che fra l'altro aveva fatto presente come, essendo marinaio e non filosofo di mestiere, la sua ambizione non fosse quella di cambiare il mondo ma di trovare un modo integro di starci.

NOTIZIA SU VAS

di
Umberto Albini

Vas István, nato a Budapest il 24 settembre 1910, è uno dei pochi poeti ungheresi cittadini (la grande riserva della poesia magiara è, com'è noto, la campagna, il villaggio). Fece i suoi studi a Budapest e a Vienna, dove frequentò la Scuola superiore di commercio, e subì l'influsso di Freud, avvertì le istanze del marxismo. Dal 1929, anno del suo rientro a Budapest, e sino alla seconda guerra mondiale che lo vide perseguitato dai fascisti, lavorò in uffici finanziari: nel 1946 divenne, ed è tuttora, consulente editoriale.

I suoi primi saggi e versi uscirono nelle riviste e giornali «Munka» (Lavoro), «Korunk» (Epoca), «Pesti Hírlap» (Gazzetta di Pest): divenne poi uno dei più autorevoli collaboratori delle riviste «Nyugat» (Occidente) e «Válasz» (Risposta), fulcro della vita letteraria ungherese. La sua prima guida, nel cammino della poesia, fu Kassák Lajos, il poeta futurista impetuoso e febbrile, considerato il bardo della rivoluzione del 1919 (naturalmente relegato ai margini nel periodo di Horthy). Ma Vas sentì anche il fascino di due raffinatissimi artisti, il parnassiano Tóth Árpád e il crepuscolare Kosztolányi Dezső (le etichette valgono per un orientamento approssimativo): per Kosztolányi conservò un culto, che si tradusse in una calda difesa del poeta in un momento in cui la critica ufficiale ne misconosceva l'importanza, ne negava la validità.

Ricco di fervore sociale e ansioso di chiarezza, Vas è volto soprattutto a cercare l'accordo dell'intelletto e del sentimento in un'epoca densa di istanze contraddittorie, a ritrovare armonia ed equilibrio in un mondo di sussulti e mutamenti. La sua protesta contro l'ingiustizia è sempre appassionata difesa di valori anche culturali. Contrassegnato da alta esigenza morale, vario nella sua tematica che abbraccia l'individuo, i tempi e la storia, Vas si è creato una peculiare forma espressiva, con una sua speciale lega di versi in prosa e di prosa a volte rimata.

È tra gli scrittori ungheresi di oggi, forse, il più europeo: ma se rievoca con immagini nitide e commosse Londra, Parigi, Roma, sullo sfondo c'è sempre Budapest, c'è sempre l'Ungheria. E se c'è in lui lievità latina, accenti biblici tradiscono, spesso e volentieri, la origine diversa.

La finezza e la sensibilità, la sicurezza di mestiere di Vas sono documentate dalle sue numerosissime traduzioni: dicono i critici ungheresi che le sue versioni (da Apollinaire, Maeterlinck, Villon, Goethe, Schiller, Shakespeare) sono esemplari per eleganza e sobrietà di resa.

Temperamento sostanzialmente lirico, Vas non è solo poeta e traduttore; ha composto drammi, racconti, saggi, dimostrando sempre nella sua complessa attività di scrittore sicuro talento.

La raccolta delle poesie di Vas dal 1930 al 1962 è uscita a Budapest nel 1963 a cura della Szépirodalmi Könyvkiadó; i saggi sono stati pubblicati sotto il titolo *Évek és művek* (Anni e opere) nel 1958. Tra i pezzi teatrali segnaliamo *Egy szerelem bárom éjszakája* (Tre notti d'amore), scritto in collaborazione col drammaturgo Hubay Miklós e rappresentato in Italia nel novembre del 1966; tra le prose particolarmente significativa mi pare l'opera autobiografica *Nebéz szerelem* (Amore difficile) del 1964-67.

POESIE

di

Vas István

Traduzione di Umberto Albini

RAPSODIA IN UN GIARDINO AUTUNNALE

*Il tuo giardino pieno di luce è arruffato di colori,
tardi si leva il sole, l'oscurità scende presto:
per il gelo s'annerano
i tuoi girasoli, le tue dalie.
Fioriscono ancora, ardono nell'autunno — non per molto —
gli elianti tardi, assetati di sole:
nel tramonto risplende qui intorno
anche ciò che non ci è stato dato.*

*È già vermiglio il tuo piccolo amarasco. Come sarà
se a un tratto verranno le grandi piogge?
Le foglie rosse sono più belle, se volteggiano
persino nei venti umidi leggiadramente.
Il nobile presagio delle piante attende già
lo scroscio delle piogge di novembre:
la bellezza qui è destinata a trionfare
su ogni trapasso.*

*Penso a noi — al cuore, allo stomaco.
Non temo la morte, temo per te.
Ma perché noi, aborrendo noi stessi,
dobbiamo arrivare — se ci arriviamo — sino all'inverno?
Fiori, foglie sono stati bellezza —
e se l'uomo giunge alla luna, alle stelle,
a cosa può giungere nel suo inverno che si avvicina turpe,
con questo orrore terrestre?*

*Rose, dalie schiantate dal gelo: il nostro giardino
offre nuove e nuove bellezze, anche se deperisce.
Sapremo ora che cosa avevamo acquistato
oltre la pelle, l'intestino, i visceri?
Questo è ancora l'autunno: bene o male,
combatti ora, difenditi,
finché non si muoverà all'ultima conquista
la coscienza chiusa nelle nostre cellule.*

*È nata forse attraverso decine di migliaia di anni
bellezza che non sia nostra?
O sanno risparmiare fiori e foglie
la luce dell'inverno?
Perché essere modesti?
Anche nel nostro brutto tramonto ci rimane più bellezza
di quanta ne abbiano mai dispiegato per noi
uccelli e fiori.*

*Che altro senso ha accumulare nel tempo la bellezza,
se non questo,
che quando l'esistenza si dibatte miseramente
tu possa essere bella, anche allora?
Non inutilmente tanti nostri maestri e avi hanno creato
bellezza duratura e nobile:
ma perché tu ti possa difendere con essa,
mentre peniamo nel vile trapasso.*

*Che cosa sa il fiore, che cosa sanno le piante?
Missili tremendamente belli, volate rombando!
I millenni degli uomini
creano sempre per noi la bellezza ultraterrena,
e sarai sempre tu, sarò sempre io,
sulla Luna, su Marte, chissà dove,
finché non troveranno la formula
non posso acquietarmi, non puoi acquietarti.*

*E il tempo che fugge diventerà nuova energia
e accenderà un rogo di stelle per te,
diverrà consolazione ciò che atterrisce,
e vedrai tutto, capirò tutto,
e la tua sofferenza incomprensibile
si muterà in bellezza sette volte felice;
nel tuo sorriso sbocceranno i tuoi girasoli, le tue dalie
divenute nulla tanto tempo fa.*

VIAGGIO TARDIVO

*Viaggio tardivo. Benché avessimo atteso appunto questo,
assetati di mare e di lontananze,
non potevamo sapere di avere un compagno di viaggio
proprio quando ero in grado di salire in treno con te.
Lo porti dentro di te, e invano stiamo attenti:
spia ogni battito del tuo cuore.*

*Non potevamo sapere che non vi sarebbe più stato mezzo
di sbarazzarci del destino, né in treno né sulla nave.
Ma che fare, se la nostra gioventù è passata,
e solo ora ci è concesso di metterci in viaggio?
Solo ora. Prendi la carta, non la prendi?
Oh cara, la posta del nostro gioco è molto alta.
Vogliamo continuare? Non c'è altra risposta:
Sì. Finché si può, come si può.*

CREDONO?

*Forse credono che con questo anch'io ormai tirerò
l'acqua al loro mulino sospetto,
e che berrei il guasto intruglio di bellezza
manipolato da mani sporche, ma iniziate,
aggiungendovi un po' di calce attuale —
toh, bevilo, ignorante! —
e che loderò ciò che sarebbe peccato non gettare alle fiamme,
e che sarò complice nella loro truffa?
No, che non ci possa essere un cervello così buio
da proclamare: anche tu sei dei nostri.
La vecchia sgualdrina sulla piazza nuova
si liscia con belletti sempre nuovi,
ma non invecchia il nostro primo amore
di trent'anni fa, la rivoluzione.*

FORMULA

*Se ora ci incontrassimo, solo per un giorno,
sapremmo con certezza cosa si deve fare.
Non ci sarebbero più parole superflue:
le pseudo discussioni dell'esistenza di un tempo,
i rancori, l'ambizione, la rete in cui vivevamo: scomparse.
Era una lotta inutile, senza speranza.
Che cosa conterebbe ormai la vittoria?
Ma ci fa male ancora oggi la nostra sconfitta.*

*Se ora ci incontrassimo, solo per un giorno,
sapremmo con esattezza il da farsi. Solo per un incontro!
Non ci sarebbero più parole superflue,
se tu venissi una volta. Invano ti prego.
Ciò che di noi è rimasto,
proprio come tutto in fisica,*

*come il moto, la materia,
è una specie di espressione algebrica,
una formula fissa.*

CONTRAPPUNTO

*Sanguinò il cielo: accolse le feconde
gocce l'oceano dei mostri, laggiù.
Ma come puoi pensarlo? Senza i mostri
non nascerebbe bellezza nel mondo.*

*Puoi trionfare sull'inferno, solo
se c'è l'inferno ed il cane infernale;
e l'inferno non è sorto da sé:
ci sarà stato qualcuno a volerlo.*

*Perché il confine, il limite che cerchi
tra inferno e cielo non esiste: i loro
territori si fondono e confondono.*

*Quelli di sopra e gli altri son legati
— non lo sapevi? — da cento, da mille
fili — si presuppongono, direi.*

NEI SEGMENTI DEL TEMPO

*È quasi mezzanotte. La finestra è aperta. È estate.
Farfalle si posano sui tubi al neon della mia stanza.
Mi affaccio alla finestra. Cronica è ormai la solitudine.
La mia stanza accoglie stanze di una volta,
di qua di là. Le loro proiezioni
si incrociano nel tempo, nello spazio.
E l'uomo o la donna che le abitavano. Con me*

*sono rimaste, nei segmenti del tempo,
le persone con cui parlo, in momenti diversi.
Solo. Verso la notte che va facendosi piena.*

DOPO VENT'ANNI

*Ho visto il Tisza con te la prima volta
sei tu il Tisza ormai per sempre
mi appartieni come il Tisza fiume
di Ungheria in me nasci
da me non puoi staccarti se ti getti in altro fiume
non sei più tu se stabilimenti industriali
si costruiscono su te se macchine punteggiano
le tue rive sognanti rive
là si angustiano ancora i vecchi salici
salici piangenti come le palme
nel deserto dopo l'esodo
tu eri Canaan il Bengodi
di pace abbondanza salsicce vino
quiete d'acque sole ti irradiava luna ti illuminava
ti guardai seppi che avrei avuto una patria
ti abbandonai tu rimanesti
non potrai mai staccarti da me giallo fiume
tu sogno immutabile.*

TRASLOCO

*Tutto prima che definitivamente
fosse liquidato
si fosse consumato in tutti i suoi significati
è solo ormai una specie di vita degradata.*

*I chiodi che vengono fuori le condutture
le pareti che diventano spoglie
l'intonaco che cade
il contenuto dei cassetti sottosopra
un guazzabuglio
come associazioni di idee
di pensieri che emergono dal subconscio*

*un epigramma strappato — il protagonista
lo hanno ucciso sei mesi dopo — una vecchia tessera del partito
una fotografia sommersa l'ultima
quel volto tormentato nell'addio
la lettera della signora del commendatore
quando era giustamente orientata
mia figlia perciò è costretta
a non frequentare più il suo corso
lettera è morto chi l'ha scritta è morto
chi l'ha ricevuta righe buttate giù alla meglio
partendo per luoghi lontani ti saluta
uno a cui devi pensare qualche volta*

*associazioni nascoste
era questo l'invisibile sistema nervoso
dell'appartamento e ora i fili
fanno male se sono aggrovigliati
sono scoperti non li avvolge
né osso né pelle è scomparso
lo strato di grasso protettivo
se il nostro sguardo per caso
di sfuggita le sfiora
tutte queste fibre che spuntano
cominciano a contorcersi si contraggono in spasimi*

*ossa nude gli scaffali sono vuoti
armadi si sventrano
nervi e visceri legati insieme
pacco pacco pacco pacco
poi i mobili si mettono in movimento
fili lampadine abbandonano le pareti
poi neppure mancanza solo il puro vuoto
cosa resta qui di noi cosa resta
cosa resta di quello che noi per quindici anni
qui abbiamo vissuto scritto dipinto amato
qui temuto riso invecchiato
che cosa resta questo groviglio
con tre corse di camion
questa connessione disfatta*

*o forse crediamo che di là
dall'altra parte si ricomporrà di nuovo
e resisterà ancora per un poco
crediamo — in che cosa? nei nostri morti
che danno vita al focolare domestico.*

I FANTASMI DI PISA

di

Luigi Bàccolo

Non che ci fossero solamente Russo e Pasquali nel gran teatro di Pisa, neppur agli occhi di gente da libri come noi, né solo scenari di monumenti strade e piazze. C'erano anche le osterie della campagna dove si dormiva con lire tre e cinquanta a testa in una camera a due letti, ci furono per me due morti non meno vivi dei vivi, il canonico Pacchiani, professore di fisica in quella Università, e il gran Maestro dei Rosa-Croce Sâr Péladan. Mi piacerebbe parlarne. So bene che dai luoghi che si sono amati troppo vengono, col passar del tempo, più influssi maligni che aiuto a tirare avanti; e so che in un certo senso è addirittura legittimo, proprio su quei luoghi e ricordi appiccicar la più parte dei guai che vennero in séguito, *post quod propter quod*; ma insomma, sarebbe stupido se non avesse ragione Napoleone quando canta a Sant'Elena in un couplet di vaudeville della Bella Epoca: « J'ai perdu la bataille, l'Empire, et coetera; / mais c'est égal, je suis content d'avoir vu ça ».

Rileggendo certe paginette che mi è avvenuto di scrivere sulla mia Pisa del 1938, dove si parlava di Russo di Pasquali di Gentile e di altri Qualificati Personaggi del tempo, mi sorprendevo a pensare che forse avevo falsato il ritmo di quei giorni, li avevo fatti più densi e importanti e serî di quel che non fossero stati nella realtà; della vita che è sempre incoerenza e caso, procedere e indietreggiare, avevo fatto una libertà a senso unico. È il guasto

che ogni romanzo produce inevitabilmente nei ricordi, benché per me non si trattava di romanzo. Le giornate di Pisa erano lunghe, noi come tutti le riempivamo di tante più cose che nella sintesi operata dal tempo potessero trovar posto: per esempio, si giravano le campagne in cerca di osterie da poco prezzo, parte per amore del pittoresco parte per difetto di denaro. Ferréol de Ferry ed io le abbiamo visitate un po' tutte, trasportandoci su due biciclette prese in affitto fin verso Lucca Siena e Firenze, a Poggibonsi a San Casciano a Monsummano, ovunque ci richiamasse un nome o ci portasse la ventura. Lui parigino io piemontese, il nostro orgoglio era di ordinare *du' ova* alla maniera degli indigeni, mai disarmati dalla rituale domanda dell'oste: « Loro sono settentrionali? vengono di lontano? ». Rinnegavamo la patria piuttosto che caricare della nostra pesantezza settentrionale le *due uova*, e uno di noi rispondeva ridendo: « Si vien di Pisa », aggiungendo per saggiar la cultura dantesca nelle locande campestri, che ci figuravamo fresca come al tempo del Sacchetti: Ahi Pisa vituperio delle genti! Ma il Poeta, corresse l'ostiere di Poggibonsi, aveva scritto veramente: Ahi Pisa vita e imperio delle genti ...

Qui, diceva Ferréol a San Casciano, dove per due lire e ottanta centesimi cenammo a un gran tavolo in compagnia di una mezza dozzina di operai di un cantiere lì presso, qui veniva Machiavelli a giocare a tric-trac questionando per un quattrino; e allora anche noi involgiamoci fra questi pidocchi. È vero, domandò l'oste, che a Parigi le donne danzano nude? Io, che a Parigi non ero mai stato, risposi che era vero, ma che preferivo la Toscana dove tutte le ragazze avevano una doppia esistenza, di giorno per le strade come se fossero fatte di carne e d'ossa, di notte nei quadri tornate linee e colori. Così è fatto il mondo, concluse l'oste, ciascuno ama le cose e le donne che non ha; io per me preferirei Parigi. Come anche noi, disse il più giovane degli operai. Ma ora facci il brindisi, che è tardi e si va a letto.

Non so in questo 1968; ma in quel 1938, gli osti della Toscana campestre alla fine del pasto offrivano del buon vino bianco agli avventori — forse solo ai forestieri? — e brindavano sollevando alto il fiasco: « Vino vinello / Mi monti al cervello? / Briccone, / Ti caccio in prigione. / E quando avrai

finita / Tutta la tua condanna / Uscirai per questa canna ». *Prosit*, diceva de Ferry cacciando il lungo naso aristocratico nel bicchiere. Fu quella sera stessa a San Casciano che alla fine di tre di quei brindisi, il *chartiste* che de Ferry era, per ricambiare la cortesia cantò con una straordinaria voce di basso che mi fece trasecolare la canzonetta di Jeanneton che prende il suo falcetto *et s'en va couper les joncs*. In cammino, incontra *quatre jeunes et beaux garçons*: il primo *l'embrassa sous le menton*, il secondo *la coucha sur le gazon*, il terzo *souleva son blanc jupon*, mentre delle imprese del quarto *n'est pas dit dans la chanson*. È quel che càpita anche in Toscana, fecero gli operai quando gliela ebbimo tradotta. E adesso a lei, l'oste mi ordinò. E siccome mangiavo il pane della Normale, creazione napoleonica del milleottocento e tanti, cantai l'epopea del Gran Napoleone, opera di ignoto Piemontese attorno al 1820, che ormai credo di essere rimasto ultimo e solo a conoscere in questo universo euclideo: dato che nessuna raccolta folkloristica la riporta e che mio padre non c'è più a cantarla, come gli piaceva, alla maniera dei cantastorie: « In partendo Napoleone / da Parigi, 'na gran sità, / lo dicono sì tutti / che vincitor sarà. // E appena l'è giunto in Francia / il nimico attaccò: / e per tre giorni interi / la vittoria riportò. // Ma se giunse un generale / tutto al nome l'è dei sovrani: / a l'è di lasciar le armi / ché perduti noi siamo già. // Io feci per fuggire / là di sopra a un bastimento; / ma c'è stato un contravento / che mi ha fatto prigionier. // Io feci per fuggire / sopra di un vascello inglese; / ma l'è un general francese / l'è colui che mi ha tradì. // Ferma, che mi ti cunossu, / che ti t' ses l'imperatore, / e da general d'onore / non ti lascio più fuggir. // Se mi han condotto 'n t'l'isola / per sempre l'è prigioniero: / i miei statì le mie bandiere / e di me che mai sarà. // Contenti alfin saranno / i traditori miei, / ma un giorno lor verranno / puniti dagli Dei. // In te confido o figlio / la mia vendetta spero / combatterai da fiero / che pago resterò. // Lo dicono sì tutti / che negarlo non si può: / in eterno s'avrà a memoria / la battaglia di Waterloo ».

Prima di addormentarci nella cameretta bianca di calce, Ferréol ed io facemmo molti progetti, di cui il più modesto dovette essere di far conoscere lui in Francia, io in Italia le canzoni dei nostri popoli. Questo avveniva nel 1938, cioè dodici mesi prima o poco più dell'estate 1939 ...

Con le prime nebbie di primavera, per me la terra si aduggia della consueta nostalgia di Pisa-la-Morta, con la medesima eterna puntualità della antica megera dai capelli bianchi e le ali di pipistrello che nell'affresco del Cimitero piomba levando alto la falce sui giovani e sui felici mentre malati e miserabili la invocano inutilmente. « Ischermi di sapere e di saggezza / di nobilitade ancòra e di prodezza / vale neente ai colpi di costei »: i putti che sorreggono il cartello affettano aria innocente.

Qui dentro, in questo centro di Pisa-la-Morta, saremo venuti molte volte a liberarci, i compagni ed io, delle incrostazioni della Storia e della Cultura, che ci parevano illusoriamente le sole cose reali del mondo; saremo venuti a svuotarci di tensioni e di ambizioni. Pisa è città dove i contrasti vogliono sembrare definitivi: tra la morte e la vita, tra la megera dai capelli canuti e le belle dame della cavalcata principesca, anche qui l'equilibrio è instabile ma meno che altrove. Passaggi musicali da un opposto a un opposto, dal registro grave al grazioso e dal notturno al solare, a Pisa si trascorre con miracolosa facilità. Da una passeggiata sul Lungarno Regio per esempio, passando davanti al Palazzo alla Giornata, alla chiesa della Madonna dei Galletti, all'*Ussaro*, si andava difilato all'angolo del Duomo dove riposano le ossa, lo scettro e le palle dell'oro di Arrigo VII di Lussemburgo. L'alto Arrigo è là disteso con le braccia in croce, avvolto nel manto imperiale, in atteggiamento tutto teutonico nonostante i due angeli che lo custodiscono, affrescati da scolari del Ghirlandaio. Si diceva a Pisa che ogni anno, il 21 di agosto, un gruppo di fedeli tedeschi arriva per l'anniversario della morte dell'Imperatore, si schiera militarmente di fronte all'urna, intona un gran coro di morte e di gloria. Facevamo un bel scherzare su quel coro, alla Normale: ce lo rappresentavamo una ventina di Ellwanger o di Müller massicci e rapati, osannanti a un morto di seicento anni, le vene del collo gonfie, gli occhi umidi di fanatica attesa... Ma tutta la città era piena di fantasmi. Il primo a incantarmi, ma per poco ch  la Normale era ben troppo illuministica per consentire certi sortilegi, era stato Byron, attraverso le pagine di uno scrittore amabilissimo e dimenticatissimo, Leopoldo Barboni: Byron « sovrانamente bello » come lo chiamava la contessa Guiccioli, che cavalcava pel viale delle Cascine o fuori la Porta alle Piagge e rientrando

per i Lungarno spingeva il cavallo sulle spallette del fiume e poi sulla scalinata del palazzo Lanfranchi, antico e feudale, dove abitava e passava le notti « a batter moneta nella sua officina poetica », gonfia la fantasia delle carceri e delle celle scoperte nel sottosuolo (e non eran poi altro che antiche stanze di pianterreno, rese sotterranee « dal sovralzarsi del suolo lungo l'Arno », come dissacca l'erudito Felice Tribolati). E i fantasmi di Shelley e di Leopardi. Ma io l'anima l'avevo venduta già allora al gran Maestro dei Rosa-Croce Josephin Péladan, il Sâr Péladan, mago ciarlatano e scrittore dallo sguardo visionario e la barba profetica. Sotto lo sguardo stupefatto di de Ferry e l'ironico dei compagni che si amministravano la cattedra universitaria, ostentavo come libro-guida *Les amants de Pise* di quel folle, brutto libro quanto splendido, un canovaccio insuperabile per un film di Roger Vadim con Annette la Sfinge. Lo rileggo anche adesso, quando la nostalgia di Pisa-la-Morta mi riprende. È vero che Péladan chiama un prete *l'abbato*, immagina che il custode del Camposanto gridi al tramontar del sole *Se chiuso*, fa del fiaccheraio un *veturino*, afferma che *il comto della Gherardesca è matto*, e ricorda le *sestine* di Dante; ma chi ha sentito come lui la vita e la morte di Pisa? In quel romanzo, che oggi nessuno legge più, si racconta come nella primavera del 1908 una bella vedova francese, Madame Davenant, in viaggio di consòlo a Pisa, incontri nel Camposanto un prete mezzo astrologo mezzo stregone, *l'abbato* Pignatelli, amico dell'ultimo *comto* della Gherardesca, Ugolino Raniero: discendente di una grande stirpe, ora ridotto alla ultima miseria nel suo palazzo zeppo di tesori d'arte. Nel fatale incontro di Saturno col Sole, il prete legge che il suo amico dovrà trovare l'amore (Madame Davenant, naturalmente) e poi la follia, allorché avrà scoperto il tesoro che i suoi antenati murarono nella cappella del palazzo. E il destino si compie, fra discorsi dell'altro mondo, immaginazioni fastose e scene allucinanti. La bella vedova va ad abitare col Conte, beve vin d'Oriente in calici del Trecento, sorbisce due uova fresche da cibori del Cinquecento, e ogni sera si concede all'estasi dell'amore puro, lei vestita da dama della Rinascenza, lui da Capitano del Popolo. Fin che il tesoro sarà scoperto, e Ugolino Raniero ultimo conte della Gherardesca finirà pazzo al manicomio. Madame Davenant, « qui n'eut pas le courage de se faire sa gardienne », rientra in

Francia, donde di anno in anno ritorna a Pisa, in quel palazzo sempre più polveroso, a rivestirsi ogni sera di broccati, ad assidersi su una poltrona del salone, e a rievocare il suo fantasma. In quella bella triste e folle avventura, ho cristallizzato per sempre uno dei due volti di Pisa.

L'altro, nel canonico Francesco Pacchiani, professore di logica e metafisica in quella Università dal 1801, l'uomo più amabile che abbia mai conosciuto. Oltre gli dèi-padri della Normale, la sola personalità con cui vivessi in stretta intimità l'anno di Pisa fu quel canonico filosofo e libertino. Mi proponevo anzi di coltivarne più a fondo la memoria facendo ricerche fra i manoscritti della Biblioteca, ma in realtà non andai mai oltre una conoscenza di seconda mano, nelle pagine del Guerrazzi e del Barboni. Come anche mi avvenne per il gabelliere e Polentòfago Domenico Batacchi, mio amore sotterraneo di quell'anno che alla luce del sole fu tutto di Russo e di Croce. Solo al candore di Ferréol mi confidavo, mentre si bighellonava per la « bella città che, stanca dei rumori del mondo, s'è ritirata in campagna », mi sfogavo di quell'amore, raccontandogli come il Pacchiani, *figlio prediletto della natura*, facesse lezione ai suoi discepoli trascinandoli seco pei Lungarno, come passasse le notti sulla torre dell'Osservatorio astronomico « specolando una stella », e lì arrivasse una volta a sorprenderlo amorosamente un'altra stella, terrena, una bella signora di Pisa, in tempo a sentirlo gridare ferocemente: « Eccola finalmente, questa carogna »; e intendeva della stella celeste che riluttava a lasciarsi mettere a fuoco nel telescopio: ma la stella terrena avendo attribuito a sé il grido, ne nacquero ire e sdegni e dolci paci. Come quel canonico che aveva doti intellettuali, secondo il Guerrazzi, « da mostrarsi al mondo in un punto Dante e Galilei », improvvisasse nelle gaie compagnie pisane epigrammi che oggi, nell'era dei mensili per soli uomini, non potrei riferir senza inquietare il censore; e morisse poi, il 1836, pentito e confesso secondo il garbato uso del tempo, ringraziando dal letto di morte l'Arcivescovo di Firenze che aveva voluto aiutarlo con un po' di denaro, ringraziandolo « della umanità sua », ma ammonendolo « che pel viaggio al quale si apparecchiava, le vetture non costano, i locandieri non chiedono — tutto si trova pagato ».

Quella duplice frequentazione, libertina nel passato, austeramente storicistica nel presente, tra gli epigrammi del Pacchiani (così onesti, dopo tutto, che sarei tentato di citarne uno, non fosse per un certo vocabolo; quelle damine che vengono a sorprendere il canonico un mattino all'alba in un boschetto, quelle damine che fan corona, strette sotto braccio, al canonico che tendeva reti agli uccelletti ...) e le lezioni di Russo, è il più bel privilegio della giovinezza. Forse anche per questo, la giovinezza in me resta legata a quel 1938, l'anno del sodalizio normalistico e degli studi severi, delle regate in Arno e delle passeggiate alle Piagge, dell'ultimo malo odore della schiavitù e del primo profumo della libertà, del mormorio delle passioni nascenti e della soggezione ai Fantasmi. Avvertivo, o avverto adesso per il giovane di allora, la presenza di un lungo arco invisibile che metteva capo, da una parte, a un ignoto Maestro di cultura e di vita, nei secoli addietro, dall'altra a infiniti altri che sarebbero venuti: quel che per me era Russo, per Russo era stato Croce, per Croce Silvio Spaventa, e via via si risaliva per una scala di Giacobbe carica di Angeli; come da noi, se non da me, altri sarebbero discesi che avrebbero parlato da poeti e da storici delle sciagure del nostro tempo di Federali e di Duci, mentre altre e diverse sciagure si sarebbero mescolate — e quei lontani avrebbero imparato anche, da noi, a trovar consolazione in alcuni uomini liberi, come noi facevamo in quello anno fatale e così simile, vivendolo, a ogni altro, tra l'Anschluss e Monaco, in compagnia dell'abbato Pignatelli e del Pacchiani, il *magnifico canonico da Prato*. Inebriante e grave non meno della paternità fisica, quella paternità magistrale nella quale ci trovavamo inseriti ci dava il senso, legittimo per tutti gli uomini, di meritarsi quei giorni. Ne traevamo un certo orgoglio anche, risibile se ci fosse venuto dalla nostra condizione di giovani studenti di una illustre Scuola; fecondato invece da una certa malinconia, quell'orgoglio era accettabile, di vivere in un mondo aperto abbastanza da non distaccarci dai grandi eventi che stavano maturando — che, diversi, maturano in ogni giovane e in ogni epoca della storia — e appartato abbastanza da consentirci respiro per considerare, per ruminare e per decidere. Dire che eravamo una famiglia d'anime, non è troppo presuntuoso; ogni luogo abitato da giovani ne contiene una: anche il collegio, anche la trincea. Uomini

come me, che non hanno avuto trincea né collegio, devono alla Scuola Normale Superiore di Pisa di essersi potuti espandere in una di quelle famiglie. Quindici anni più tardi, leggendo *La Ville dont le Prince est un Enfant* di Montherlant, sentii che Pisa mi cantava e mi piangeva nel cuore, mentre leggevo quel che l'*abbé* de Pradts, prefetto in un collegio cattolico, dice a uno dei suoi giovani: « Perfino ciò che, da noi, può apparir su di un piano abbastanza basso, è ancor mille volte più alto di ciò che avviene fuori. Ciò che avviene da noi ben presto non avverrà più da nessuna parte, e già non esiste più che in qualche luogo privilegiato ».

L'*Ecclesiaste*, un collegio cattolico, La Scuola Normale di Pisa con Russo che digrigna *Per questo Cristo mi son fatto turco...* Non sono accostamenti che facciano paura. Una certa idea virile della vita non ha da essere una zitella solitaria ringalluzzita della propria virtù, ma andando con le altre idee a braccetto per il mondo ha da sentirsi in buona compagnia, come le damine che venivano a sorprendere il Pacchiani uccellante per i boschi di Pisa. E lui indispettito a improvvisare: *Donne mie care i vostri visi belli...* Il resto vien da sé.

Le idee contemporanee

CHI CATTURA CHI?

Risposte di Italo Calvino

Questo è il titolo che Italo Calvino ha inteso dare a quanto segue, che non è altro che la stesura rivista ed ampliata per le nostre Idee Contemporanee di certe interviste che lo scrittore ha recentemente accordate anche alla nostra TV. L'argomento generale è il confronto scienza-letteratura entro il quale ricade benissimo anche quanto Calvino ha da dire sugli inediti di Vittorini usciti col titolo «Le due tensioni». Il titolo dunque che Calvino ha qui adottato per queste sue conversazioni non vuole che allusivamente sottolineare il senso della polemica implicata in tutta le risposte date dallo scrittore, soprattutto nell'ultima.

A suo giudizio, che relazione esiste oggi tra scienza e letteratura?

Ho letto di recente un articolo di Roland Barthes intitolato « Letteratura contro scienza ». Barthes tende a considerare la letteratura come la coscienza che il linguaggio ha di essere linguaggio, d'avere un proprio spessore, una propria realtà autonoma, il linguaggio per la letteratura non è mai *trasparente*, non è mai puro strumento per significare un « contenuto » o una « realtà » o un « pensiero » o una « verità » cioè non può significare qualcos'altro da se stesso. Mentre l'idea che del linguaggio si fa la scienza sarebbe invece quella di uno strumento neutro, che serve per dire altro, per significare una realtà ad esso estranea, e sarebbe appunto questa diversa concezione del linguaggio che distingue la scienza dalla letteratura. Su questa via Barthes arriva a sostenere che la letteratura è più scientifica della scienza, perché la letteratura sa che il linguaggio non è mai innocente, sa che scrivendo non si può dire niente di esterno alla scrittura, nessuna verità che non sia una verità riguardante l'atto dello scrivere. La scienza del linguaggio, secondo Barthes, se vuole conservarsi

scienza, è destinata a trasformarsi in letteratura, scrittura integrale, e rivendicherà a sé anche il piacere del linguaggio che ora è prerogativa esclusiva della letteratura.

Ma la scienza d'oggi può essere definita davvero da questa fiducia in un codice referenziale assoluto, o non è essa stessa ormai una continua messa in discussione delle proprie convenzioni linguistiche? Nella sua polemica verso la scienza Barthes sembra vedere una scienza molto più compatta e sicura di sé stessa di quanto non lo sia in realtà. E — almeno per quel che riguarda la matematica — piuttosto che alla pretesa di fondare un discorso su una verità esterna ad esso, ci troviamo di fronte a una scienza non aliena dal giocare col proprio processo di formalizzazione.

L'articolo di Barthes di cui parlavo ora si trova in un numero che il « Times Literary Supplement » ha dedicato qualche mese fa alla letteratura del Continente europeo, e più in particolare ai rapporti tra letteratura e altri campi di ricerca. Nello stesso numero, un altro scrittore francese, più anziano e appartenente a tutt'altro quadro culturale, Raymond Queneau, parla di scienza in modo completamente diverso. Queneau è uno scrittore che ha lo hobby della matematica e i suoi amici sono più tra i matematici che tra gli uomini di lettere: nel suo articolo egli sottolinea il posto che il pensiero matematico — attraverso la crescente matematizzazione delle scienze umane — sta prendendo nella cultura anche umanistica e quindi nella letteratura. Queneau insieme a un suo amico matematico ha fondato l'Ouvroire de Littérature Potentielle, — abbreviato Oulipo — un gruppo di dieci persone che fanno esperimenti e ricerche matematico-letterarie. Qui siamo in tutt'altro clima da quello austero e rarefatto delle analisi di Barthes e dei testi degli scrittori di « Tel Quel »; qui domina il divertimento, l'acrobazia dell'intelligenza e dell'immaginazione. Non per niente l'Ou-li-po è un'emanazione del Collège de Pataphysique, quella specie di accademia dello sberleffo e della fumisteria che fu fondata da Alfred Jarry. È la rivista (semiclandestina) del Collège de Pataphysique (« Subsidia Pataphysica ») che ospita i lavori dell'Ou-li-po, come per esempio uno studio dei problemi matematici posti dalla successione delle rime nella forma metrica della sestina nei poeti provenzali (e in Dante), successione che può essere rappresentata graficamente come una spirale. Mi pare che le due posizioni che ho descritto definiscano abbastanza bene la situazione: due poli tra cui ci troviamo a oscillare, o almeno io mi trovo a oscillare, sentendo attrazione e avvertendo i limiti dell'uno e dell'altro. Da una parte Barthes e i suoi, avversari della scienza, che pensano e parlano con fredda esattezza scientifica; dall'altra parte Queneau e i suoi, amici della scienza, che pensano e parlano attraverso ghiribizzi e capriole del linguaggio e del pensiero.

Lei ha detto recentemente che il più grande scrittore italiano è Galileo. Perché?

Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia*

della prosa italiana, per comprendere quanto la lingua leopardiana — anche del Leopardi poeta — deve a Galileo. Ma per riprendere il discorso di poco fa, Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. (Galileo commentò anche Tasso, e lì non fu un buon critico: appunto perché la sua passione addirittura faziosa per Ariosto lo portò a stroncare Tasso in modo quasi sempre ingiusto). L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura.

Quando ho detto che Galileo resta il più grande scrittore italiano, Carlo Cassola è saltato su a dire: come, credevo che fosse Dante! Grazie, bella scoperta. Io prima di tutto intendevo dire scrittore in prosa; e allora lì la questione si pone tra Machiavelli e Galileo, e anch'io sono nell'imbarazzo perché amo molto pure Machiavelli. Quel che posso dire è che nella direzione in cui lavoro adesso, trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture. Ma Galileo — dice Cassola — era scienziato, non scrittore. Questo argomento mi pare facilmente smontabile: allo stesso modo anche Dante, in un diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria. È una vocazione che esiste in tutte le letterature europee ma che nella letteratura italiana è stata direi dominante sotto le più varie forme, e ne fa una letteratura così diversa dalle altre, così difficile, ma anche così insostituibile. Questa vena negli ultimi secoli è diventata più sporadica, e da allora certo la letteratura italiana ha visto diminuire la sua importanza: oggi forse è venuto il momento di riprenderla. Devo dire che negli ultimi tempi — forse per il tipo di cose che mi sono messo a scrivere — la letteratura italiana è diventata per me più indispensabile di quanto non lo fosse prima; in certi momenti ho la sensazione che la via che sto seguendo mi riporti nel vero alveo dimenticato della tradizione italiana.

Dai suoi ultimi libri risulta che le sue simpatie vanno indirizzate più alla cellula che all'uomo, più al calcolo matematico che alle ragioni dei sentimenti, all'impulso mentale che all'idea. Che cosa significa?

La cellula più che l'uomo... Ma sarà proprio così? Perché qualcuno potrebbe rivolgere ai miei racconti «cosmicomici» un rimprovero esattamente opposto, cioè di far parlare cellule come fossero uomini, di fingere figure e linguaggi umani nel vuoto delle origini, cioè di giocare il vecchio gioco dell'*antropomorfismo*. Ricordiamo che anni fa Robbe-Grillet aveva pronunciato una requisitoria serrata contro l'*antropomorfismo*, contro lo scrittore che continua a umanizzare il paesaggio, a dire che «il cielo sorride», che «il mare s'infuria».

Invece io questo *antropoformismo* l'ho accettato e rivendicato in pieno come procedimento letterario fondamentale, e — prima che letterario — mitico, collegato a una delle prime spiegazioni del mondo dell'uomo primitivo, l'*animismo*. Non che il discorso di Robbe-Grillet non mi avesse convinto: ma è successo che poi scrivendo mi è venuto da seguire la via opposta, con dei racconti che sono una specie di delirio dell'*antropomorfismo*, della impossibilità di pensare il mondo se non attraverso figure umane, o più particolarmente smorfie umane, borbottii umani. Certo, anche questo è un modo di mettere alla prova la immagine più ovvia e pigra e vanagloriosa dell'uomo: moltiplicare i suoi occhi e il suo naso tutt'intorno in modo che non sappia più dove riconoscersi.

Agli scrittori che come me non sono attratti dalla psicologia, dall'analisi dei sentimenti, dall'introspezione, si aprono orizzonti che non sono certo meno vasti di quelli dominati da personaggi dalla individualità ben scolpita o di quelli che si rivelano a chi esplora dall'interno l'animo umano. Quello che m'interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all'interno d'un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto. Così negli ultimi racconti che ho pubblicato nel volume *Ti con zero* ho cercato di fare diventare racconto un mero ragionamento deduttivo e forse — qui sì — mi sono allontanato dall'*antropomorfismo*: o meglio, da un certo *antropomorfismo*, perché queste presenze umane definite solo da un sistema di relazioni, da una funzione, sono proprio quelle che popolano il mondo attorno a noi, nella nostra vita d'ogni giorno, buona o cattiva che possa apparirci questa situazione.

Vorremmo un suo giudizio su Le due tensioni, il volume che raccoglie gli appunti inediti di Vittorini.

Negli appunti di Vittorini seguiamo un pensiero che non è ancora giunto alla sua formulazione definitiva, ma è sempre in fase di ricerca: ha chiara la direzione in cui vuole

andare, ha chiaro il bersaglio che vuole colpire, — il concetto classico d'una natura immutabile, d'una natura « mamma », e d'una letteratura che si crede portavoce di questa natura, « complice », com'egli dice — ma ancora nel costruire questo sistema di giudizio egli è nella fase in cui si sondano i punti del terreno dove affondare i pilastri della costruzione. Anche i termini che usa sono più o meno tutti provvisori: parla di « razionalità » ma nessuno è più lontano di lui dall'immagine tipica del razionalista, dall'orgogliosa sicurezza in una ragione umana; la sua idea di scienza è tutta problematica; parla di Settecento ma il suo modello vero è il Seicento, è l'epoca dell'Amleto, del Don Chisciotte, del Robinson Crusoe, lo straordinario momento in cui tutto è in discussione, il momento copernicano della cultura.

Ora, Vittorini procede sempre — in questi appunti come durante tutta la sua vita — per affermazioni perentorie, prive di sfumature, senza preoccuparsi delle possibili obiezioni, ma dietro questa perentorietà bisogna cogliere il processo d'approssimazione, di esperimento, di continua correzione delle proprie posizioni: e il valore del libro *Le due tensioni*, così come esso si presenta, è proprio nel rappresentare questa specie d'impalcatura, di struttura portante nella quale si vanno disponendo via via le riflessioni, gli appunti delle sue letture, convogliati in un discorso che tende a farsi unitario, e con sviluppi aperti a cambiamenti molteplici.

Il cuore del libro è certamente in un capitolo, che sembra definitivo come stesura, in cui Vittorini pare iniziare dalle origini uno studio del posto della letteratura nella storia umana: quando la scrittura e i libri nascono — egli dice — già l'umanità è divisa in un mondo civile — quella parte dell'umanità che per prima aveva compiuto il passaggio al neolitico — e una parte d'umanità cosiddetta selvaggia cioè quella che era rimasta al paleolitico e in cui i neolitici non sanno più riconoscere i loro progenitori, e credono che tutto sia così da sempre, come credono che da sempre esistano i padroni e i servi. La letteratura scritta secondo Vittorini nasce già con il peso d'un compito di consacrazione, di conferma dell'ordine esistente; peso di cui si libera molto lentamente attraverso i millenni, riuscendo a trovare un proprio spazio esclusivo, riuscendo a diventare un fatto *privato* che permetta ai poeti e agli scrittori d'esprimere le loro stesse oppressioni, di portarle alla luce delle loro coscienze. È per questa via di libertà aperta dalla letteratura che gli uomini acquistano lo spirito critico e lo trasmettono alla filosofia, alla scienza, alla politica, insomma al pensiero collettivo.

Sottolineiamo questo momento *privato* come momento attraverso il quale la letteratura può esplicare la sua funzione liberatoria. Questo è un movimento caratteristico del pensiero di Vittorini, la sua rivendicazione del lavoro letterario in quanto tale come vero momento di assunzione di responsabilità collettive, storiche.

Così anche in queste riflessioni sui rapporti tra letteratura e scienza si affaccia la rivendicazione del valore letterario che Vittorini compì per parecchi anni nei confronti della

politica. Anche allora, negli anni del dopoguerra, il suo pensiero seguì la stessa traccia: prima affermazione del valore extraletterario, politico, come criterio di giudizio della letteratura, anzi la letteratura anche allora veniva messa in stato d'accusa, in base alla sua responsabilità politica, ma questo non era che un primo momento per stabilire il di più che la letteratura può dare in confronto della politica quando la politica rischia di fermarsi a un'immagine fissa del mondo, di sclerotizzarsi.

Così anche nel Vittorini degli ultimi anni, del confronto della letteratura con la scienza e con la tecnica, possiamo distinguere questo disegno, questa successione di momenti: la letteratura messa in stato d'accusa, e poi il secondo momento ancora appena abbozzato ma già esplicito in vari punti degli ultimi scritti, la rivendicazione della letteratura come necessaria per sbloccare una situazione in cui scienza e tecnica non riescono a realizzare il loro progetto, — come necessaria per quel « di più » che è nel suo bisogno di continuo movimento, di fronte a tutte le immagini del mondo che tendono a saldarsi su se stesse.

Direi che questa visione d'un movimento circolare della cultura, in cui i valori si costituiscono fuori della letteratura ma finiscono per non contare se non attraverso il valore intrinseco della letteratura, fa delle idee di Vittorini, pur così accidentate, scoscese, apodittiche, qualcosa di più d'un pensiero riccamente contraddittorio, d'una serie d'intuizioni e illuminazioni episodiche: diventa l'indicazione d'un metodo.

Alcune voci si sono levate recentemente a lamentare uno spirito dimissionario della letteratura di fronte alla cultura scientifica. Che ne pensa?

Ciò che ho detto ora a proposito di Vittorini e ciò che accennavo prima rispondendo alle altre domande dovrebbe dimostrare che quelli che parlano di spirito dimissionario della letteratura di fronte alla cultura scientifica sono completamente fuori del seminato. Quel che c'è in aria è proprio tutto il contrario: si comincia a pensare alla prospettiva d'un linguaggio poetico che annetta a sé le funzioni della scienza, si comincia a prevedere una scienza che senta il bisogno di trasformarsi in poesia. Ora sto estremizzando sporadici accenni, ma la direzione è questa, anche se i discorsi generici e facili sono rischiosi in un campo in cui solo approfondimenti assidui possono dare dei frutti. Quello di cui sono certo è questo: il confronto tra uso poetico e uso scientifico del linguaggio non potrà non portare a un accrescimento dei poteri della poesia.

Documenti

(dal Programma Nazionale Radio del 10 febbraio 1968 ore 20,15)

« Come questa pietra del San Michele, così fredda, così dura, così prosciugata, così refrattaria, così totalmente disanimata; come questa pietra è il mio pianto che non si vede: la morte si sconta vivendo »

VITA DI UN UOMO

Testimonianze su Giuseppe Ungaretti per i suoi 80 anni.

Programma a cura di Nanni De Stefani, presentato da Leone Piccioni.

PICCIONI — *Per gli 80 anni di Ungaretti, in una trasmissione radiofonica a lui dedicata, pensare di poter raccogliere testimonianze complete su di lui poeta e sulla sua opera anche di critico, di saggista, di prosatore, e poi sulla sua vita, e poi sul suo insegnamento all'università di Roma, sulla scuola che s'era formata intorno a lui, sarebbe, naturalmente, impossibile. In questa trasmissione ci sono, dunque, opinioni, pareri, testimonianze affettuose, raccolte senza un criterio assolutamente rigido. Ma prima di tutto sentiamo Ungaretti nella sua viva voce.*

Arrivato a questo traguardo degli 80 anni, un poeta, un uomo come lei, con l'esperienza che ha avuto, con tutto quello che ha avuto alle spalle, Ungaretti, arrivato a questo traguardo, che cosa sente? Come si sente?

UNGARETTI — *Prima di tutto non ho ottant'anni, ma quattro volte vent'anni. Per la quarta volta, il 10 febbraio di quest'anno, avrò vent'anni. Prima di tutto. Come mi sento? Mi sento d'animo profondamente giovane, e i medici dicono che anche di corpo sto molto bene, sto molto bene, e... crepino gli astrologhi! Che cosa posso dire d'altro? Posso dire che ho speranza di lavorare. Per il compleanno, curato da Leone, da Piccioni, uscirà un librettino raro raro raro, che conterrà poesie d'amore. Dunque, a ottant'anni, cioè a vent'anni per la quarta volta, sono stato capace di scrivere ardenti lettere d'amore. E non ho altro da dire.*

PICCIONI — *Di queste poesie d'amore Ungaretti ci consente di leggerne una. Sono poesie tuttora inedite, sono poesie scritte pochi mesi fa, dunque a ottant'anni. E ne leggiamo una delle più singolari, forse delle più singolari in tutta l'opera poetica di Ungaretti, quella intitolata: « La conchiglia », che si sviluppa in due sezioni differenti, della quale la seconda è come una variazione del tema*

della prima. Non sono più varianti, non sono più correzioni sono due redazioni diverse, anche se hanno tanti punti di contatto tra di loro.

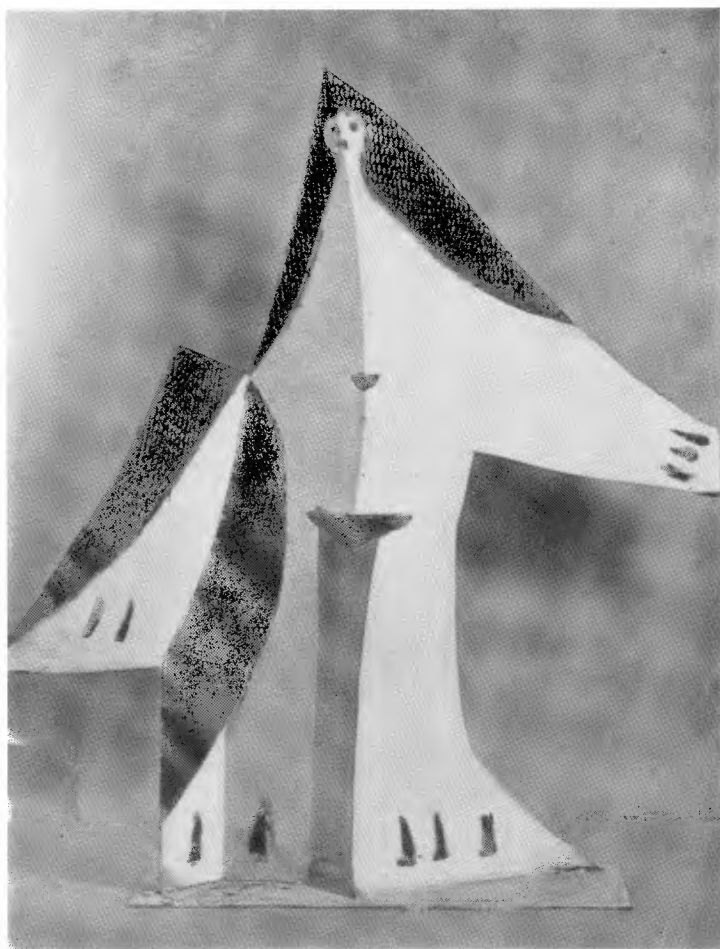
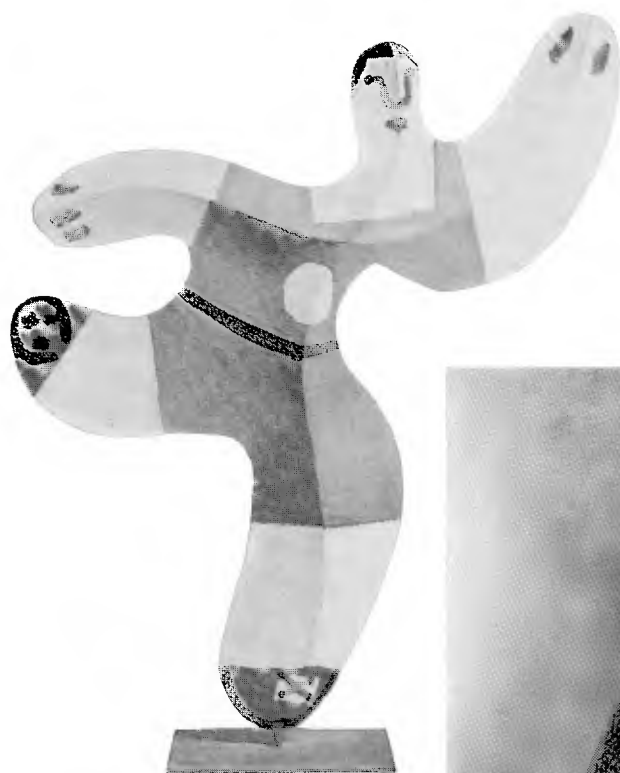
(Legge « *La conchiglia* », vedi pag. 4).

Poesie che fanno meditare. Del resto, la prima testimonianza, quella di un uomo politico antifascista come Sandro Pertini, che scontò durante il fascismo 15 anni di carcere, si riferisce proprio alla possibilità di meditazione che poteva dare una poesia di Ungaretti.

PERTINI — Nel 1930, quando mi trovavo sotto il fascismo in segregazione all'ergastolo di Santo Stefano mi capitò per puro caso un libro di poesie, e fra le altre vi erano poesie di Ungaretti che andavano sotto il titolo di *Sentimento del tempo*. E io ero lì solo, ero 24 ore su 24 ore solo, quindi ogni tanto, naturalmente, avevo i miei libri, e un'evasione spirituale per me era leggere, ad esempio, poesie: Leopardi sempre, era lì, era il mio amico fedele, Leopardi, e poi mi capitò questo libro con poesie di Giuseppe Ungaretti. Per la prima volta io, nel 1930, presi contatto con la sua poesia, e l'amai molto, ecco, l'apprezzai e l'amai molto. E mi ricordo di questi versi che andavo ripetendo tra me stesso, spesso: « Mi sento in esilio tra gli uomini ma sto in pena per essi », e « come una fonte nell'ombra, dormire ». Corrispondeva alla mia situazione, alla mia condizione umana dell'uomo solo, e questo di « sentirmi in esilio tra gli uomini / ma sto in pena per essi » corrispondeva proprio, anche se Ungaretti vi aveva dato un altro significato, l'aveva incastellato nella sua poesia con altri intendimenti, corrispondeva al mio modo di sentire, alla mia condizione umana. E per me era un aiuto questo ripetere quei versi a me stesso, era un evadere, era quasi trovare un amico che sentiva la mia situazione, ecco, e io li ripeteva a me stesso, questi versi, e mi facevano un gran bene, corrispondevano al mio modo di sentire, alla mia condizione umana di quel momento.

PICCONI — *Ed ora un pittore, un pittore come Renato Guttuso, che apre un capitolo che da solo sarebbe stato lunghissimo da trattare, quello dei rapporti tra Ungaretti e gli artisti.*

GUTTUSO — Ungaretti è stato uno dei primi poeti che io ho conosciuto, dei poeti contemporanei, quando ero ragazzo in Sicilia, e lì, figurati, era una specie di ergastolo di Pertini, perché vivevamo così, di speranze, di desiderio di andarcene dalla Sicilia, ed è stato la rivelazione della poesia moderna, per me. Allora veramente noi giovani pittori e scultori leggevamo molto i poeti, ed eravamo, credo, più legati ai poeti di quanto non lo siano oggi gli artisti. Anche oggi lo sono, ma il rapporto tra la poesia e il nostro lavoro era un rapporto piuttosto stretto. Per Ungaretti i pittori erano una specie di nutrimento diretto, come la sua poesia era per noi, specialmente, debbo dire, per me è stata sempre una fonte di eccitazione e di ispirazione. C'erano dei versi di Ungaretti che addirittura, addirittura erano delle specie di invocazioni. Mi ricordo



5 - Pablo Picasso: *Giocatore di calcio* (1961) e *Donna a braccia aperte* (1961)



6 - Oldenburg Claes: *Arcobaleno, gambe tagliate* (1967)

un verso di una ballata araba sua: « Una donna s'alza e canta, la segue il vento e l'incanta... ecc. », così. Noi dicevamo sempre, si ripetevano questi versi, così, in un modo anche un po' astratto, proprio invocativo. Sotto il fascismo, per esempio, una delle poesie di Ungaretti che si ricordavano di più, noi giovani, era quella che comincia: « Quando mi morirà, questa notte, come un altro potrò guardarla ». Erano diventati addirittura emblematici i versi di Ungaretti per certe situazioni, per certi sentimenti nostri. Quindi c'è stato un amore con Ungaretti, almeno da parte mia, (ma non solo da parte mia, perché so quanti altri artisti lo amano) che è cominciato prima che io lo conoscessi. E quando ho conosciuto quest'uomo incredibile, questa specie di leone del deserto, di leone straordinario, di leone del Douanier Rousseau, — perché lui è un leone di quel tipo lì, così carico di passione su tutto, sulle minime cose — veramente è stata una gioia grandissima e un enorme arricchimento umano. Ho visto Ungaretti l'altra sera, e l'ho trovato identico a quello che io avevo conosciuto, a come l'avevo conosciuto io una trentina di anni fa, sempre con la stessa capacità di generare vita, di generare vitalità, di darti coraggio, di darti allegria, di darti anche la disperazione, ma una disperazione attiva e allegra. Questa è, così, la mia dichiarazione d'amore a Ungaretti.

PICCIONI — *Ungaretti è sempre stato vicino anche alle generazioni dei giovani, e testimonianze in questo senso ce ne sono, in questa trasmissione. Ecco come parla di Ungaretti, Pier Paolo Pasolini.*

PASOLINI — Gli 80 anni di Ungaretti sono un vero anniversario, non soltanto per lui, ma per tutta una serie di giovani scrittori e, credo, soprattutto di quelli della mia età. A parte il fatto che Ungaretti è un ottantenne meraviglioso, è dunque una presenza fisica, psicologica e culturale ancora di una tale vivezza che è inutile nemmeno parlarne, a parte questo, dico, Ungaretti si è talmente interiorizzato nei nostri ricordi da far parte della nostra vita. Vorrei fare il mio caso particolare. Per esempio, non posso pensare alla mia adolescenza dei 14 anni, ai 18, ai 20 o anche dopo, senza pensare a Ungaretti. Cioè, Ungaretti è uno di quei momenti della mia vita che contano esattamente come ha contato la guerra, ammettiamo, come ha contato il Friuli, il luogo dove ho scritto le mie prime poesie, o come ha contato la Resistenza, cioè un fatto di quelli che si chiamano fondamentali della mia formazione. È stato il primo poeta che ho letto, e quindi ha avuto un peso enorme proprio nel mio gusto e nella mia formazione. Ero diventato talmente fanatico di Ungaretti che non facevo che parlarne, tanto è vero che in famiglia avevo due nipotine piccole, di un anno o due, le quali per farmi dispetto mi chiamavano Ungaretti, Ungaretti, Ungaretti. Ha contato molto nella mia formazione di allora, di ragazzo, quella poesia del *Sentimento del tempo* che comincia: « Amore, mio giovane emblema / tornato a dorare la terra ... ecc. ecc. ». Allora sono contati questi versi, in quel periodo; però, se dovessi

essere oggettivo, adesso, col senno del poi, riguardando con più chiarezza la mia formazione critica, il mio rapporto con Ungaretti, direi che hanno contato immensamente, quelli delle poesie del primo libro suo, *Allegria*, che mi sembra il più europeo di tutti i libri italiani di questi ultimi 20-30 anni, insomma.

PICCONI — *Un altro lungo capitolo si dovrebbe aprire per i rapporti tra Ungaretti e le letterature straniere. Ungaretti in Francia è di casa, Ungaretti in Brasile ha passato lunghi anni, Ungaretti è tradotto in quasi tutte le lingue del mondo. Due testimonianze su di lui: una di un poeta americano dell'importanza di Robert Lowell, una di un poeta brasiliano come Murillo Mendez.*

LOWELL (*voce in inglese con traduzione*) — Le prime poesie di Ungaretti che ho letto appartenevano alla raccolta scritta durante la prima guerra mondiale, e sono molto semplici. Mi fanno pensare un po' al mio vecchio amico William Carlos, il defunto William Carlos Williams, in quanto le idee si esprimono con semplicità, non sembrano avere metrica, non c'è tentativo di ottenere una retorica, e sono osservazioni semplici e penetranti. Non è che il contenuto sia simile a quello di Williams, ma ha quella franchezza la quale era rivoluzionaria nella nostra poesia. Poi sembra che Ungaretti sia divenuto quello per cui voi italiani avete una parola, ma noi no: « gongorista », un metafisico, un poeta molto complicato, con molti effetti sonori, e metrica, e oscurità, ed eloquenza. Delle sue poesie, ugualmente valide, non so quale preferisco. Avrebbe potuto svolgere la sua poetica cominciando come « gongorista » e terminando come poeta franco, immaginifico, semplice. Sono validi tutti e due gli stili poetici. Penso che, in qualche modo, è più grande la sua poesia complicata, è più vigorosa, ma non sostituisce la meravigliosa sincerità delle prime poesie. Ora, non sono sicuro che cosa si consideri moderno, se la cosa sia uguale in Italia come in America; però penso che un poeta debba correre il rischio di scrivere qualcosa fuori moda, magari scrivere in un modo elaborato, curato, anche se la gente pensa che sia antiquato: dopo un po' di tempo tornerà di attualità.

Vorrei inviargli affettuosi saluti nell'occasione del suo ottantesimo compleanno. L'ho visto circa due anni fa, meravigliosamente vigoroso, dai capelli bianchi: esito a chiamarlo vecchio. Mi piacerebbe essere giovane come lui alla sua età. Penso che fiorirà sia come uomo sia come poeta.

MENDEZ — Si potrebbero paragonare certe poesie di Ungaretti, per esempio, a certe sculture dell'Alejadinho, che è uno scultore barocco della mia terra. Non che Ungaretti sia barocco, ma parlo proprio della consistenza della pietra. Certe poesie di Ungaretti sono state per me come, se io avessi incontrato certe pietre; la pietra è sempre stato un gran simbolo per me, importante, la pietra, in tal senso, la poesia di Ungaretti per me è la pietra, appunto, opposta agli indeterminati, perché la pietra è molto pre-

cisa. E, naturalmente, ci sono molte liriche di Ungaretti che ho studiato e che mi interessano moltissimo. Nato sulle sponde atlantiche, io da adolescente mi sono fatto una immagine fiabesca del Mediterraneo, specie del Mediterraneo come fautore di un incrocio di popoli e di culture. La prima volta che ho visto Ungaretti nel Mediterraneo, a Parigi, Ungaretti con la sua carica di umanità, con la sua vitalità stupenda è risultato per me l'incarnazione per così dire, del padre Mediterraneo.

PICCONI — *La prima generazione dei critici più autorevoli che subito puntarono sulla forza creatrice e inventiva di Ungaretti fu la generazione di De Robertis e di Gargiulo, subito dopo quella di Bo e di Contini. Carlo Bo dedicò a Ungaretti, allora, un saggio bellissimo intitolato: « Dimora della poesia ».*

Bo — Ci sono tante ragioni per ammirare Ungaretti, ragioni di carattere letterario, artistico, potremmo dire anche di carattere storico. Vorrei soltanto ricordare in questa occasione, dal momento che Ungaretti compie 80 anni, la sua straordinaria vitalità. Chi conosce Ungaretti da molti anni, come me, chi ha avuto la fortuna di ascoltarlo, di seguirlo, ha assistito a una specie di progressione miracolosa di una carica vitale che è veramente fuori del normale. Potete mettere Ungaretti insieme a un gruppo di giovani, farlo vivere alcune giornate insieme, e vedrete che, alla fine, Ungaretti ha continuamente partita vinta, è sempre il più giovane, il più fresco, il più curioso. E dicendo più curioso non si vuole soltanto alludere a una condizione, a una qualità dell'età di Ungaretti: ci sono molti vecchi che fingono una curiosità, che cercano di adeguarsi a quelli che sono i problemi e gli interessi dei giovani. Ora, con Ungaretti succede il contrario: questa sua curiosità non è uno strattagemma, non è frutto di un accorgimento, ma è qualche cosa che lo supera, che lo sopravanza, è qualche cosa che egli stesso non riesce a controllare. Questo ci spiega come Ungaretti sia sensibile agli esperimenti, a tutti i tentativi, e questo senza perdere quello che potrebbe essere il carattere profondamente critico della sua opera, vale a dire una serena e obiettiva valutazione del passato.

Ungaretti non ha bisogno dei nostri auguri: è lui che, col suo esempio, in un certo senso continua ad essere uno stimolo per chi ha meno anni di lui e che, invece, è toccato da un senso di incertezza o di disperazione o di desolazione.

PICCONI — *Ancora un artista, e un artista della statura di Giacomo Manzù. In questi giorni, per gli 80 anni di Ungaretti, è uscito, appunto, il libro: Morte delle stagioni, illustrato da Manzù, e che si è potuto realizzare perché Manzù ha fatto dono al poeta di un'acquaforte da lui appositamente tirata.*

MANZÙ — Io sono uno scultore, la poesia è un'altra cosa, anche se è la stessa cosa; ma di Ungaretti so che è sempre vicino agli artisti, ha sempre la loro età, vecchi o giovani

che siano, purché siano veri artisti. Per questo Ungaretti non è un « Porto sepolto »: è sempre in arrivo. La sua non è una « Allegrìa » di naufragio. Anche nell'ultimo incontro ho sentito il suo spirito dominare, uno spirito senza tempo, e tutti dobbiamo essergliene grati. Ed io in modo particolare, per avermi concesso di collaborare al libro *Morte delle stagioni*.

PICCIONI — *Fin qui uomini politici, artisti, critici, scrittori. Una parentesi, ora, riguarda il teatro. Ungaretti, del resto, ha tradotto per il teatro. La Fedra di Racine è stata più volte rappresentata nella sua traduzione. Ecco che cosa pensa di Ungaretti un attore come Vittorio Gassman.*

GASSMAN — Su di me Ungaretti può avere avuto l'influenza che, più o meno, ritengo abbia avuto insieme a Montale e Saba, soprattutto, sugli uomini della mia generazione, e particolarmente nel momento in cui si delineavano le prime propensioni verso la letteratura, le prime letture orientative e formative. Quella di Ungaretti mi pare che abbia soprattutto la caratteristica di essere la più costante e la più coerente, cioè forse la meno sensibile alle fluttuazioni del sentimento individuale, proprio perché condotta con i mezzi più sobri, più tipicamente di ogni altra affidata alla forma, alla parola, a quella particolare parola prosciugata e avara. Ungaretti ha oggi un significato, intanto, di continua fedeltà, così, ai suoi metri, ai suoi ideali poetici, però ha anche una eccezionale vitalità spicciola che colpisce. E in questa fluorescenza di vitalità, per ragioni evidenti, mi ha colpito soprattutto un fatto, e cioè la sua straordinaria bravura nel dire i versi, almeno i versi suoi, bravura non soltanto fonica, ma anche mimica, cioè, voglio dire, c'è una bravura organata, che sembrerebbe testimoniare addirittura una straordinaria abilità di istrione. In certi momenti Ungaretti assume l'aspetto, ma anche la forza, di un « Nô » giapponese, o di un « Kabuki », cioè il suo viso diventa maschera, e poi quei suoi ritmi così disperatamente allentati, ariosi, salivosi, hanno un pathos, devò dire obiettivamente, eccezionale. Io confesso che ho cessato di dire delle poesie di Ungaretti che usavo ogni tanto dire in certi recital perché, così, perché ne esiste una per fortuna viva testimonianza che evidentemente era più legittima ed è estremamente suggestiva.

PICCIONI — *Dello stesso parere è, in fondo, un regista del calibro di Giorgio Strehler. Gassman ha detto che addirittura pensa di dover rinunciare a dire la poesia di Ungaretti di fronte allo esempio del poeta che recita se stesso. Strehler arriverà a proporre un suo modo di recitazione dei versi di Ungaretti molto vicino, addirittura, all'imitazione del poeta.*

STREHLER — Io non sono un critico, sono un interprete, e penso che l'unico modo possibile, per me, per ricordare affettuosamente Ungaretti può essere quello di leggere qualche sua poesia. Sono però molto imbarazzato, trattenuto, direi, dal timore di

essere un lettore abbastanza mediocre, perché, fra tanti poeti, Ungaretti io credo che veramente sia il miglior dicitore di poesie di se stesso. Credo veramente che pochi sappiano e possano dire la sua poesia, ma forse direi la poesia in senso più generale, meglio di Ungaretti. Io perciò, leggendo queste poesie di Ungaretti, finirò forse fatalmente per fare un po' una specie di, non dico imitazione di Ungaretti, ma una parafrasi del suo modo di dire la sua poesia, che è poi quello giusto: (legge due frammenti di «Giorno per giorno» dal *Dolore*).

PICCIONI — *Torniamo alla letteratura, e ci torniamo con il parere tra i più autorevoli, in un linguaggio, forse tecnico, più pronto per gli addetti ai lavori, del più esperto, forse del più grande filologo che lavori oggi in Italia: Gianfranco Contini.*

CONTINI — Di recente, per il mio lavoro, mi son dovuto rinfrescare sulla letteratura dello ultimo secolo in Italia, e ho dovuto riconoscere come il solo — rivoluzionario è una parola che non mi piace — diciamo il solo innovatore, o liberatore, nella catena dei poeti moderni sia stato proprio Ungaretti. E con questo, lo stacco dalla tradizione corrente non significa affatto che Ungaretti abbia introdotto in Italia costumi di una qualsiasi altra cultura europea. Si sa, del resto, che sul piano della novità linguistica gli altri erano, se mai, disposti a far credito a cose nostre. Alludo, naturalmente, al futurismo, e penso soprattutto alla sua considerazione presso quella che ormai mi appare la più decisiva fra le letterature dell'otto e del primo novecento: quella russa. E tuttavia, dal futurismo italiano, in senso stretto, non è uscito un solo testo di poesia. E il giovane Ungaretti, che pure riversò la sua quota di omaggio collaborando a «Lacerba», si differenzia sostanzialmente dal futurismo. Il futurismo collocava il suo tritolo sotto la grammatica e sotto i collegamenti consuetudinari di immagini, mentre Ungaretti innova nella recitazione l'enunciato, isolandolo e isolandone gli elementi, montando silenzi non meno che parola: «come / una cosa / lasciata / in un angolo / e dimenticata». Da questa sillabazione elementare del *Porto sepolto* consegue la prosodia elementare, cioè il montaggio di arsi e di tesi che nell'*Allegria* stessa comincia con «Ultime»: «Picchi di tacchi / picchi di mani / e il clarino / ghirigori striduli», e poi costituisce il tuorlo addirittura, il *Sentimento del tempo*: «Quando su ci si butta lei...» —, «Amore, salute lucente» — divergendo profondamente, per la sua scansione strofica, dalle principali iniziative prosodiche precedenti del Pascoli di Castelvecchio, di una parte del D'Annunzio alcionico. In questo senso si può dire che tutti sono, o siamo usciti dal pastrano di Ungaretti. Tutto, sì, ma non il neoclassicismo, tanto che non potrei accogliere senza beneficio di inventario il mito del ritorno, che è piuttosto ricostruzione, agli endecasillabi settenari della tradizione petrarchesca e leopardiana. No, il neoclassicismo; e infatti nulla di dogmatico è nello stesso appre-

stamento editoriale delle più recenti raccolte di Ungaretti, opere in fieri con variazioni perennemente mobili. Ciò, mi pare, fornisce anche, come un *test* al carbone radioattivo, la più fedele indicazione sull'età di Ungaretti, questo maestro e amico di cui si vocifera che abbia 80 anni, età patriarcale, età manzoniana o tolstoiana, e viceversa è il più giovane di tutti noi.

PICCIONI — *Da una generazione di filologi ad una nuova generazione di filologi: Edoardo Sanguineti, che è anche poeta, che è anche scrittore, che rappresenta, forse meglio di altri, quell'avanguardia di cui tanto si discute, e che ci dice come l'avanguardia si senta nei confronti della poesia di Ungaretti.*

SANGUINETI — Ungaretti credo che sia uno dei pochi poeti che, facendo un bilancio, appunto, di quattro volte 20 anni, possa essere contento di sé nella misura in cui è riuscito perfettamente a realizzare il proprio programma. Ungaretti, in una prefazione dell'*Allegria*, aveva scritto che il desiderio di ogni poeta è lasciare una bella autobiografia. E effettivamente tutta l'opera di Ungaretti, questa « vita di un uomo », realizza compiutamente quello che era il programma iniziale. Ora credo che difficilmente un poeta giunto a 80 anni possa guardare dietro di sé e vedere di aver svolto con tanto rigore e con tanta coerenza un lavoro altrettanto preciso e così fedele, appunto, a quello che era il moto iniziale della sua scrittura. Ungaretti è un poeta autobiografico, programmaticamente autobiografico. Tuttavia, appunto, come nelle autobiografie riuscite, il ritratto che egli fa di sé e della propria vita assume, naturalmente, un valore esemplare, quindi si comprende molto bene che ognuno ritrovi una parte di sé o una parte della propria verità, della verità della propria storia, nella poesia di Ungaretti. E poi, in particolare per quello proprio che, direi, è stato il lavoro della mia generazione, l'*Allegria* rimane un libro di tale violenza, di tale rottura nella storia della poesia italiana, un libro così insospettabile anche attraverso tutta la riflessione posteriore critica, storica, che ognuno di noi ha cercato di fare intorno a quell'opera — un libro così sorprendente che chiunque abbia dopo, in qualche modo, voluto riprendere una strada, diciamo, di avanguardia, (per usare un vocabolo comodo) non poteva in qualche modo che rifarsi all'esempio di quel libro, anche se i termini del proprio lavoro erano completamente diversi, se il problema di linguaggio o di autobiografia si poneva in una maniera completamente discorde; tuttavia quello era il punto di riferimento, quasi *l'unico*, in fondo, che si poteva avere alle proprie spalle. Nella misura in cui Ungaretti riesce a raccontare sino in fondo la propria vera storia, ecco che questa autobiografia diventa in qualche modo la storia di tutti.

PICCIONI — *Da un'altra visione del mondo, ora, il parere di Padre Ernesto Balducci.*

PADRE BALDUCCI — La scoperta di Ungaretti mi ha dato improvvisamente, soprattutto se io tengo conto della mia educazione di tipo classicistico e umanistico, la percezione che era possibile allargare l'intuizione poetica dell'uomo oltre i consueti confini, cioè nella sfera dell'ineffabile, nel margine inesprimibile della realtà umana. La lezione di Ungaretti è stata, poi, particolarmente singolare perché a quella scoperta dello ineffabile, a quella intuizione del margine segreto dell'uomo ha corrisposto un linguaggio così decantato, così essenziale, così metafisicamente esatto da costituire, io penso, una delle lezioni più tipiche e più indimenticabili della nostra tradizione letteraria...

PICCIONI — *L'ultima delle testimonianze, prima di ascoltare di nuovo, a conclusione, la voce di Ungaretti, ed è la testimonianza affettuosa, palpitante, generosa come lui è, come lui sa, di un poeta come Alfonso Gatto.*

GATTO — Ungaretti per me è come dire un po' mio padre, si perde quasi nel buio della memoria natale. Io ho conosciuto Ungaretti la prima volta nel 1931. Io avevo 22 anni, lui ne aveva 45. Era biondo, bello come è adesso lui, bello, e io a ruota come suo figlio, bellissimo, e conobbi Ungaretti nella mia città natale, a Salerno. Io mi presentai a Ungaretti perché Ungaretti era amico di miei amici di Napoli, e quel giorno erano venuti a Salerno ad ascoltare Ungaretti, e presentarono a Ungaretti questo ragazzo che scriveva delle poesie. Erano delle poesie che Ungaretti, dopo qualche mese, avrebbe tenuto a battesimo nel Premio Fracchia dell'« Italia letteraria » gridando di aver scoperto un vero poeta. Quindi io debbo proprio la mia nascita, la mia scoperta a quel vocione così caro e affettuoso di Ungaretti, a quei suoi occhi azzurri che sprigionano la sicurezza e la verità di quello che egli crede, sì, la verità, e questo è importante. Egli credeva che, per la poesia, io fossi un poeta, e io per tutta la mia vita, forse — come devo dire? — memore di questa nobile nascita che è dovuta a lui, ho fatto di tutto per meritarsela nei miei limiti, in quelli che possono essere le mie qualità e i miei difetti, qualità e difetti che, del resto, il mio maestro Ungaretti mi ha sempre insegnato: come me intemperante, come me focoso, come me innamorato di tutto e di tutti, delle donne soprattutto, come me disposto a perdere la sicurezza di una sistemazione magari per dire o per gridare una parola o un giudizio. Da origini così diverse, da — come dire? — da educazioni così diverse, ci siamo sempre ritrovati, io e il mio caro Ungaretti. Possiamo stare anni, mesi lontano l'uno dall'altro, ma lui sa di avere in me non dico un amico, che sarebbe poco, non dico un figlio, che sarebbe diverso, ma sa di avere in me l'uomo che non lo tradirà mai, l'uomo che gli ha sempre voluto bene e che ha sempre giurato sulla sua parola. Perché giurando sulla parola di Ungaretti, essendo in qualche modo poeti, si diventa poeti veramente. E tutta la poesia contemporanea, non soltanto italiana, ma europea, credo che debba

a lui questo crisma, questo modo di gestire, di pronunciare, di gridare la verità, la verità della poesia, che è anche la verità della storia, in ultima analisi, la verità sul conto degli uomini in un tempo così sofferto e così dubitoso.

PICCIONI — *Ungaretti, se dovesse fare un bilancio della sua vita di uomo e di poeta, rapidamente, ripensando a quello che ha alle sue spalle, e se dovesse sintetizzarlo un po', che cosa direbbe?*

UNGARETTI — Direi che ho molto sofferto, perché sono stati anni, quelli che ho dovuto attraversare, gli 80, sono stati anni non facili, e molte volte tragici, e ho dovuto assistere e partecipare alla sofferenza di tutti gli uomini, di tutti gli uomini, perché mai come in questi 80 anni, o in questi 50 anni, ma direi in questi 100 anni e di più, mai l'uomo ha sofferto tanto e ha sperato tanto, e continua a sperare tanto, e la speranza probabilmente finirà per coronarlo di letizia nella vita terrena. Anche nella vita ultra terrena, certo, di letizia lassù con Iddio, ma anche nella vita terrena.

PICCIONI — *Questa trasmissione si conclude con la voce di Rossella Falk che legge alcuni versi dal « Dolore ».*

FALK (legge due frammenti di « Giorno per giorno » dal *Dolore*).

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Critici poeti e poeti critici

La stretta connessione di esercizio poetico e di esercizio critico è stata perseguita, con vario successo sui due versanti, da un gran numero di rappresentanti della *Wellsliteratur*, fatalmente sotto il segno di una grave ipoteca: di solito si è data la preminenza all'attività creativa, mentre la critica assumeva la configurazione di un'attività ancillare, accompagnatoria, con la precipua funzione di condurre una battaglia teorica in nome di una poetica personale, se non addirittura un abbozzo di politica culturale. In tale prospettiva quei poeti che hanno scritto anche di critica, a causa dell'inevitabile condizionamento di interessi settoriali, hanno fornito pezzi di appoggio per la chiarificazione della propria opera piuttosto che disinteressati ed obiettivi referti.

Perché il punto dolente sta precisamente nel « disinteresse » del critico, che, almeno in via massimalista ed utopista, dovrebbe detenere una attitudine da arbitro imparziale al di sopra della mischia. Senonché, anche una richiesta del genere, con tutti i mirabili connotati del candore, va incontro a rischi non trascurabili, fra i quali primo sarà da classificare quello che prevede come con-

seguenza di una tale attitudine esiti puramente omologatori (esiti, cioè, che lasciano il tempo che trovano, anche se compiono una provvisoria azione di giustizia, dando a ciascuno il suo). Ecco allora affacciarsi la nozione di critica letteraria come « servizio », che è stata alla base, per esempio, dell'attività dei migliori ermetici: il critico umilmente mette a disposizione dei poeti che sostiene il bagaglio della propria dottrina, con la meta di valorizzare il più possibile (anche prevaricando) l'oggetto della sua scelta e del suo amore. Ma qui spunta fuori una diagnosi incontestabile, sia pure non umile: i migliori critici militanti (qualunque fosse il loro nome) sono stati costretti ad occuparsi di oggetti costitutivamente di tanto inferiori alla propria levatura, sicché si è avuto il caso paradossale della maggiore importanza del referto rispetto all'oggetto di partenza. È quanto è avvenuto e continua ad avvenire nelle cosiddette « età della critica »: il critico finge di parlare di qualcosa che preesiste, ma in realtà lo inventa. Le ripercussioni sono tanto più estese quanto maggiore è l'abilità dell'inventore: si riempiono di elementi significativi dei vuoti, che molto spesso hanno il potere di condizionare lo svolgimento di una continuità reale con anelli fittizi.

Evidentemente i primi sospettati sono gli stessi produttori, poi i conniventi: con questo non si

vuol dire che un poeta non possa o non debba scrivere criticamente di poesia, tanto più che all'atto pratico si dà il caso che i praticanti siano molto spesso i più agguerriti, competenti e appassionati in questo campo di ricerca; ma si vuol semplicemente insinuare la riserva che dietro ogni punto di riferimento spesso sta un calcolo preciso agganciato ad un'opera particolare. Per questo l'eventuale destinatario deve sempre contestualizzare e mai estrapolare.

Ne deriva un'altra conseguenza: lo spostamento di area effettuato dal discorso critico. Mentre prima tendeva a sovrapporsi o a sottoporsi al disegno di un'opera, attualmente, rifiutando l'infedamento, tende a restringersi nel proprio ambito, a mordersi la coda, nella fattispecie di critica della critica. In altre parole ormai il critico tende a fare il discorso sulle proprie premesse e sui propri strumenti. Che, poi, queste premesse e questi strumenti vengano ad interferire o intersecarsi con quelli dell'opera, è un altro discorso, il quale non incide sulla fondamentale mossa d'avvio, che prevede la propria autonomia da uno spazio creativo in una biforcazione dilemmatica: o considera come saturo lo spazio creativo (per cui ogni nuova esperienza sarà iterativa, ridondante, ripetitoria, in sostanza epigonale), ammettendo come unica possibilità di procedere oltre la riflessione di secondo grado, oppure estremisticamente e correlativamente si propone come sostituto aggiornato di ogni spazio creativo.

Chiara appare l'oltranza insita in un atteggiamento del genere: siamo di fronte ad una strategia aggressiva, ad un assedio tracotante della verità. Tutto il contrario della trepidazione, della assoluta discrezione con cui molti critici delle generazioni precedenti si accostavano all'opera: fra questi esemplare il caso di Sergio Solmi, uno dei più rappresentativi del Novecento letterario nonostante la parca produzione, di cui qui si parla appunto nella veste di poeta, per le trenta poesie *Dal balcone* (Mondadori, 1968), che con le altre trenta *Poesie* eponime (Mondadori, 1950) costituiscono l'opera omnia solmiana, la cui eccellenza qualitativa è inversamente proporzionale all'esiguità quantitativa. Da quanto ho detto, premet-

tendo, dovrebbe risultare chiaro che non mi trovo d'accordo con quanto dichiarato nel risvolto della presentazione editoriale, per altro così lucidamente ed intensamente formulata: « Rari gli scrittori in cui critica e poesia si presentino non come un doppio talento, ma come due zone di un'attività senza iato; la cui parola poetica prosegua, oltre l'ambito del discorso, ma senza che il discorso sia abolito, una caccia alla verità iniziata con le armi e nei territori della più lucida „ratio” ». Da parte mia non credo né al doppio talento, né all'osmosi senza soluzione di continuità di critica-poesia: per me la *mens* critica di Solmi è superiore alla sua forza poetica e ne è felicemente distinta. Indubbiamente uno dei tratti più rilevanti della poesia solmiana è quel rigido autocontrollo, quella sorvegliata autocoscienza che conferiscono compatta coesione d'impianto e distinta realizzazione delle scelte formali dei vari componimenti. In altri termini abbiamo l'assicurazione che l'esercizio critico di Solmi resta operante, ma arduamente disinteressato nel fare poetico (da questo punto di vista Solmi risolve *in re* i corni del dilemma, sopra illustrato, con la consueta delicatezza). Tuttavia, accanto ai profitti, si ha una perdita in dipendenza della circostanza fatale e rispettabile che Solmi, quando scrive poesie, vuol essere prima di tutto poeta, cioè se stesso, e dimenticarsi di essere quel critico che è.

Così da una parte abbiamo l'immediatezza dell'uomo e poeta Solmi, dall'altra i filtri del critico: e si badi che non si vuol portare la banale riserva di giustapposizione dei due momenti (che fra l'altro non sarebbe centrata), si piuttosto sottolineare come l'articolazione dell'intelletto critico di Solmi con la letteratura sia più ricca e sfumata dell'articolazione del poeta con la realtà.

Il discorso, così impostato, comincia a farsi poco rigoroso e rischia di essere ingiusto per questo giocare su due termini di una personalità: Solmi potrebbe sempre obiettare che si giudichino le poesie prescindendo dai suoi memorabili saggi. Senonché la posta, data l'occasione, si situa molto in alto, si confonde addirittura con l'impostazione poetica di tutta una generazione, che Solmi ha rappresentato sul piano critico con tono tanto ele-

vato. È il sentimento di resistenza alla vita, che assume le sfumature dell'inerzia o dell'atonia, dell'elegia o dell'irritazione, del rimpianto o della protesta, ad informare di sé tanta pregevole poesia che si svolge nell'ambito montaliano e post-montaliano, quasi che il poeta si ponesse di fronte al foglio bianco solo quando avvertisse una deficienza di vitalità, un bisogno di sfogo. D'altronde tale carattere lamentoso rischia di solidificarsi in una seconda natura della poesia *tout court*, che nei risultati meno felici non presenta nemmeno tentativi di *variatio* ed approfondimento. La noia di vivere viene allora restituita in un tessuto linguistico intercambiabile, senza nemmeno quelle invenzioni che si riferiscano a zone semantiche potentemente evocative.

Da quell'eccellente studioso di Leopardi, d'Annunzio, Montale, ecc., che risponde al nome di Solmi, ci possiamo senz'altro attendere che queste secche siano evitate, come lo sono nelle poesie degli ultimi venti anni, mediante ingredienti di sicura sapienza letteraria (latinismi come «cielo occiduo», «clangore», «murmure», «deliquescente eliso», «algida... via», «inaccessibile etere», «pinte immagini», che giungono ad un dichiarato *pastiche* nella poesia a Leopardi, così bene spartita nell'aderenza verbale fra mimesi e distacco critico, che prevede nella metrica l'interpolazione del quinario dannunziano), che si appoggia anche a simboli connotati come quelli botanici, fiori e ortaggi, sulla linea Pascoli-Montale, per non dire di altri recuperi dannunziani, forse via Montale, sul tipo «biondo pianto autunnale», «scerpato», «sfrasca » la serpe », nonché il permanente alcionismo di «l'estate brulica », «l'estate impazzirà »; e che s'intride con un vertiginoso accostarsi ai nostri giorni, ai linguaggi pubblicitari, all'aereo e all'astronave, insieme al battiscavo e ai crucci del nostro viver civile. Ma qui, accanto alla riduzione colloquiale sul tipo «discreto » ed ovvio paesaggio cittadino » e alla concessione alla pronuncia tecnicistica (che conoscevano anche in un poeta, taciturno da tempo, Cattafi) «preciso lo spigolo », «precisa esistenza », si situa quella ideologia dimissionaria di carattere generale, che sul versante della forza intellettuale della poesia

solmiana ci convince meno, per quanto possa essere espressa congruentemente: «una molecola » nel grande flusso », .

Ecco i momenti-chiave: «ma noi siamo feriti, e vecchi, e stanchi » («ci sentiamo » gli sconfitti superstiti » raccolti intorno all'ultima bandiera »), coniugato col tema del «sole spento » «quel sole che oggi morto in cielo dura, e dello spaesamento: «M'aggiro » sperso, sopravvissuto, » sordo tra i nuovi oracoli », tanto più che come contraltare di incremento di umanità definitivamente tramontato mi sembra che l'astronauta non vada oltre piccole gioie crepuscolari nel suo lamento: «Ho forse » mai conosciuto le domeniche lungo il fiume, » i luoghi ombrosi, le risa » sotto la pergola, i colpi » dei giocatori di bocce? E i ritorni a notte alta? ».

Concludendo, abbiamo approfittato dell'occasione delle poesie stilate da un forte critico per abbozzare le linee di un ragionamento, che vorrebbe avere implicazioni molto larghe, al di là di questa felice circostanza: senza riserve mentali, che potrebbero giustificare un processo alle intenzioni sulla meta finale, rozzamente convertibile nell'identificazione dei bersagli, contro chi e a favore di chi (bersagli che non esistono, permanendo come unica istanza valida il riesame di una zona di autentica poesia, che lo merita a viso aperto).

Cautela, dunque, verso la gestione elegiaca, ma altrettanta verso la gestione ironica, che è prevalente nelle generazioni successive, come ci possono dimostrare le raccolte di altri due critici, uno già affermato per molteplici e pregevoli lavori, come Folco Portinari, *Il cambio di moneta* (Mondadori, 1968), l'altro alle prime armi, ma lucido e agguerrito, Achille Bonito Oliva, *Made in Mater* (Sampietro, 1967). Quello di Portinari è un tentativo di contestazione globale (inclusiva dell'ordine naturale ed estetico), per cui la restituzione sarcastica si avvale di strumenti dissonanti, rinuncia alla scansione, si getta a capofitto nella più dichiarata a-poesia o anti-poesia. I risultati sono oscillanti: qualche squarcio di buona lena, qualche violenza gratuita, qualche giro a vuoto sul repertorio più consueto, nonostante le apparenze esotiche, della poesia di protesta: quello che costi-

tuisce forse un esito involontario, anzi forse contro le intenzioni, è il carattere di memorabilità che Portinari finisce con l'imprimere a molti suoi versi. Bonito Oliva, nel rimanipolare i linguaggi della comunicazioni di massa, si avvale con molta misura di un'intelligenza corrosiva, che, più che nelle combinazioni, esercita i suoi veleni nelle parentesi e nelle glosse: nell'inseguire il grado zero dell'ufficialità dei segni, Bonito Oliva fa intravedere un regno alternativo nell'uso degli stessi, anche se per portare a fondo un progetto radicale come questo bisognerebbe che cambiassero le condizioni di base in cui il sistema comunicativo contestato s'incornicia: è sempre illusione e generosa utopia mettersi a costruire un attico, quando non si è ancora portato a compimento il piano-terra.

Infine ci piace segnalare le stravaganze poetiche recenti di un critico di molto garbo ed onestà come Franco Antonicelli, *Improvvisi* (Scheiwiller, 1967), che sono appunto delle specie di *improvisus* musicali, occasionali, privi di abrasioni semantiche (di secondo grado, secondo l'autore), cioè colloquiali, ben ritmati: a volte si ha l'impressione che Antonicelli si ascolti un po', ma riesce il più spesso opportuno e gradevole, nella sua rabbia elegante e malinconica; per questo va festeggiato.

ALDO ROSSI

Narrativa

Trilogia Istriana di Fulvio Tomizza

Il romanzo oggi è sotto accusa e poiché lo scrupolo dell'aggiornamento resta determinante nei fatti letterari sembra che per sopravvivere la narrativa debba acquistar nuovi caratteri: vi s'oppongono alcuni narratori, che non credono con questo di detrarre a una loro originalità anche tecnica e stilistica, e tra questi, caso più interessante, giovani pur aperti verso ogni innovazione ma che non sentono le nuove richieste in assoluto contrasto con un impianto normale di racconto. Tra questi ultimi, Fulvio Tomizza, che in *Trilogia Istriana* (edito da Mondadori) raccoglie due romanzi brevi, *Materada*, del 1960, e *La ragazza di Petrovia*, del

'63, con un racconto di taglio scorciato, e sfumato, *Il bosco di acacie*, del '67 (caratteri, e ambiente, pur dell'altro romanzo, *La quinta stagione*, uscito da Mondadori nel '65). Un suo dramma, *Vera Verke*, fu nel '63 rappresentato a Trieste e a Zagabria. Tomizza è nato nel 1935: istriano, lasciò nel '55 l'Istria per Trieste. Il passaggio sotto l'amministrazione jugoslava e l'esodo degli istriani, e, prima ancora, la guerra, i ricordi d'infanzia, costituiscono la radice della sua narrativa. Un tema d'orizzonte semplice, o circoscritto, apparentemente. Ma Trieste vanta una complessa tradizione letteraria che nella narrativa ha trovato la sua forma più ricca di sonde esplorative e più adeguata a convogliare interessi diversi, dalla polemica alla saggistica autobiografica alla poesia. Ed è tradizione che ha conservato caratteri propri per tutto il corso delle vicende letterarie del secolo, in Italia: segno indubbio d'una concretezza d'interessi, di esperienze.

L'osservazione vale anche per i giovani: vale per Tomizza. Ma si aggiungerà che la narrativa triestina aveva tempestivamente avvertito la crisi oggi ancora in atto e ne aveva offerto, con l'introduzione di rivoluzionarie forme d'impianto del racconto, ipotesi di soluzioni altamente positive. Non sarà per questo da parlar di precedenti diretti, Svevo o altri. Interessa piuttosto un carattere che risultò decisivo nel portar a coscienza e render tradizione una adesione ambientale, sociale, complicata dall'insorgere di profonde difficoltà passionali, e che portava ad attingere, tramite i protagonisti, a radici spirituali bensì ma il cui incanto viene a noi anche da quanto conservano d'una spontanea adesione naturale, sensuale: e ora con un gusto quasi favoloso, incantato, magari portatore di significati simbolici, ora con una lucida razionalità non meno copertamente inquietante.

Questi elementi concorrono, in parte, a costituire anche l'esperienza di Tomizza: rappresentano una complessa tradizione, né solo letteraria, e ci danno la misura della autenticità dei suoi interessi. I tre racconti, anche se uno solo è parzialmente in prima persona, sono autobiografici: vi si ritrova sostanzialmente uno stesso protagonista: il contadino, in *Materada*, che, ingannato

da uno zio nella eredità dei poteri, a mano a mano si sente respinto dalle terre in cui nacque, estraniato, insieme, dal corso delle vicende storiche, e che infine opta per il territorio italiano, ma con amarezza, perché quella decisione gli costa la rinuncia alle proprie radici paesane, e morali. Il narratore in prima persona de *La ragazza di Petrovia* è portato a leggere disagi generali nello impaccio e nel senso d'estraniamento della ragazza che arriva in zona italiana, nel campo di raccolta dei profughi, a cercare il giovane da cui aspetta un bimbo. Altra variazione degli stessi problemi nel protagonista contadino de *Il bosco di acacie*, che arriva con la famiglia nel nuovo territorio, e tra amici, in tempo per seppellirvi il padre (autobiografico in sostanza anche il romanzo del '65, *La quinta stagione*, sebbene il tempo sia spostato a un'età ancora un po' mitica, tra infanzia, adolescenza, e la guerra).

In *Materada* son già trattati con lineare sicurezza tutti i suoi temi: forse ha troppo dell'espedito o del pretesto opportuno, quell'inganno dello zio, per cavarne sentimenti e delusioni di diverso ordine, collettive, generali. Non è detto che per il fatto d'affondare concretamente in una tradizione ben viva uno scrittore non debba rifarsi daccapo intera la propria esperienza: e non avviene senza difficoltà, in Tomizza. Discontinuo soprattutto l'altro romanzo, *La ragazza di Petrovia*, in cui sono scopertamente esplorati modi diversi di ricordo, senza mantenere un effettivo equilibrio. Nonostante incertezze, naturali in uno scrittore ancora in fase di noviziato, Tomizza riesce tuttavia a centrare ogni volta con sicurezza il reale nodo dei suoi interessi, che è in un lacerante contrasto tra la coscienza d'una situazione sociale in lento ineluttabile movimento, e un istinto di aderire al passato più intimo, ed elementare, il paese, la terra, le abitudini, i ricordi: quasi un voltarsi indietro di cui si voglia soffrire per la coscienza della sua inutilità, un deliberato ma doloroso rifiuto d'accordare alcunché alla pena dell'esule. Di qui l'impianto semplicissimo dei tre racconti o romanzi brevi: la costanza dell'ambientazione, la gran parte che vi ha la natura-mare, colline e campagna; e la scrittura ora corruiva ora liricamente

pregnante. Tratti che concorrono a caratterizzare un giovane narratore ricco d'interessi, e di inquietante natura morale.

Lo scialle di Marie di Manlio Cancogni

Nella narrativa di Manlio Cancogni perdura il contrasto tra interessi giornalistici e il proposito di trasferirsi da quelli in un campo di più complesse, decantate curiosità, quelle artistiche, contraddette dal dubbio circa la loro consistenza se confrontate con l'efficacia di documentazioni precise e sincere, quali può offrire il giornalismo. È vero che in quasi tutti i narratori, oggi, i confini tra i due tipi d'impegno tendono a farsi sfumati, a scomparire; in Cancogni sussiste però una sottaciuta scelta polemica, un dubbio circa la realtà dell'impegno artistico, soprattutto circa le sue origini nella narrativa italiana contemporanea. La critica indicò l'astrattezza, la genericità, conseguenti all'equivoco d'una semplice sostituzione della corritività del giornalista a un impegno diretto a risultati che non sian frutto soltanto d'un istintivo e pur forte temperamento. Eppure restava legittima quella sua denuncia di un'angustia culturale, tanto che l'impazienza da altri avvertita come un pericolo in Cancogni, venne difesa e spiegata da un critico tra i più esigenti, Giuseppe de Robertis, come un « innamoramento dei fatti », che si portava, nella sua narrativa, per forza lirica, a cogliere « il segreto dei fatti ». Ragioni della impazienza e della sfiducia Cancogni motivò in un racconto, del '48, di gusto, in parte, saggistico, *Azorin e Mirò*, raccolto in volume con altri due racconti nel '58 (*Cos'è l'amicizia*, edito da Feltrinelli). Vi era denunciata l'insoddisfazione per una narrativa lirica quale quella degli anni dell'ermetismo: senza magari avvertire come portasse già interessi nuovi. Del resto, quel suo giudizio, per sussistere in sede critica, avrebbe richiesto l'apporto d'ulteriori argomenti. Era una confessione, e il racconto valeva infatti come documento d'una crisi personale, d'un bisogno di affrontare, fuori delle coordinate d'una particolare cultura, costume e realtà storiche del momento.

Da allora è venuto piegando verso l'illusione d'una pronuncia dei propri interessi affidata ad appuntite note di costume, a ritratti e a documentazioni e analisi in cui s'avverte una precisa tempra di moralista, ma tenute sulla misura della inchiesta o del taglio diretto dell'attività giornalistica, anche nei romanzi. Non in tutti: è necessario precisare; e ne è libero in gran parte almeno anche questo nuovo, edito da Rizzoli, *Lo scialle di Marie*. Alla conclusione dell'ultima guerra, un indefinito personaggio d'autorità del passato regime aspetta il giorno del giudizio, relegato in una casa già sua, in paesi ove trascorse la giovinezza; è sorvegliato da partigiani del luogo, la cui presenza gli riporta, molesta, un confuso passato. Sono con lui la moglie, i due figli, la sorella. Altri parenti, più compromessi, si son messi in salvo: la sua inettitudine gli è rispecchiata dalla scarsa stima dei famigliari. Proprio in tali tratti s'esercita una sensibile forzatura dei significati storici del romanzo, col riferir il protagonista Luigi a Luigi XVI prigioniero al Tempio con la moglie, il Delfino, la figlia e la sorella. La fusione tra i due Luigi è ottenuta con l'insistere su vari tratti fisici, spia d'una indole bonaria, passiva e, sotto certi aspetti, meschina, del protagonista. Questo è solo la cornice del libro. Tra l'autunno e il principio dell'inverno, nelle passeggiate sulla spiaggia semideserta, Luigi riscopre un minuto diretto gusto della vita nei suoi dati più elementari ma al tempo stesso inconsistenti, almeno se misurati sulle responsabilità politiche del momento. Sul piano morale quell'inconsistenza implica la condanna pur d'un costume recente, d'una cultura contenta del godimento ozioso di climi e atmosfere: quella che coinvolgeva anche le lettere alla vigilia della guerra. Ma lo scrittore non si ferma a un giudizio negativo. Risale alle origini di quell'inconsistenza, e tale operazione svolge in proprio, sostituendosi al protagonista col collocarlo in luoghi cari a lui, la Versilia, tra le Apuane e il mare, così da aprir tutto il romanzo a una commossa liberatrice contemplazione d'una natura carica di segreti significati. A questi è affidato il compito di ridar dimensione a una carriera umana delusa, incerta, sbattuta tra avvenimenti che sem-

brano sommergere ogni reale capacità di giudizio, d'orientamento. Riconduce alle origini la propria esperienza, e le ragionate insoddisfazioni di questa, che investono anche la particolare dimensione culturale in cui quell'esperienza complessiva si venne determinando: così controlla le prime suggestioni d'una inclinazione lirica, contemplativa, che era destinata a cristallizzarsi in forme letterarie astratte. E quest'ultime respinge bensì: ma, ora, sembrano farsi capaci di spiegare, e restituire, una loro iniziale ragion d'essere, e quindi un punto a cui rifarsi daccapo, a intender meglio o a rivedere, da quello, in un'aria più sgombra, il corso successivo di tanti avvenimenti.

Ne *Lo scialle di Marie*, l'insistenza delle minutissime, rarefatte e perfino a volte umbratili descrizioni comporta, pur con qualche facile compiacimento, un impegno concreto, la puntigliosità d'una ricerca ulteriore: di radici umane, di una storia individuale che valga come specchio d'una situazione generale. Impianto interessante, e legittimo, cui solo nuoce ancora, in parte, l'illusione di poter renderne il senso con operazioni, come l'ambiziosa cornice storica, dirette, e esterne.

Ti con zero di Italo Calvino

Gli undici racconti di Italo Calvino, *Ti con zero* (editore Einaudi) si richiamano direttamente alla precedente raccolta di dodici invenzioni fantascientifiche, le *Cosmicomiche*, che avevano protagonista-narratore Qfwfq, un non-essere, testimone di varie età del mondo. Sensibile, nelle *Cosmicomiche*, l'aspirazione ad ancorare a forme e aspetti della vita d'oggi ère della materia informe e genesi di corpi celesti, di forme biologiche primordiali. Le ipotesi estreme della fantasia, cavate da varie citazioni, da passi di trattati teorici moderni o di classici delle scienze, s'aprivano improvvisamente su paesaggi attuali, nostri, per lo più squallidi, freddi, anche se popolosi, nei quali s'avvertiva come una nostalgia inespressa, o inconsapevole. Cercava ancora una legittimità di ragioni narrative, ma orientandosi verso domini culturali meno comuni, meno sfruttati, come occa-

sioni a variazioni simboliche, del racconto fantastico in cui aveva dato prove eccellenti, ma d'esito incerto, di scarsa durata: aveva avvertito assai presto, infatti, i limiti delle sue invenzioni del genere del *Visconte dimezzato*, del *Barone rampante*, del *Cavaliere inesistente*. Dall'esigenza di superar quei limiti nacquero le *Cosmicomiche*, strettamente ancorate a una rilettura di classici delle scienze, a un gusto dichiaratamente saggistico. All'origine, l'esigenza ancora e la ricerca d'una autenticità o d'una possibilità di ragioni narrative, d'una presa più reale, e penetrante, nel mondo d'oggi, con l'immettere nello sguardo dell'uomo, e negli aspetti, nelle forme della nostra civiltà tecnicizzata un nucleo di recuperata coscienza delle origini: col trasferirsi oltre ogni determinazione storica, prima della psicologia, prima dell'allinearsi in nozioni astratte del tempo stesso, e dello spazio, e, di conseguenza, prima e quindi fuori dei termini comuni e tradizionali della narrativa. L'uomo, l'essere umano che si affacciava in quei racconti era non arretrato cronologicamente ma liberato dalla capsula delle strutture della civiltà, per quel sopravvivere d'una sia pur vaga intermittente coscienza d'origini materiali atemporali. Si comprende l'interesse di Calvino per il materialismo filosofico e per gli scrittori di scienze del Seicento e del Settecento. Ma questa parte gli è necessaria soprattutto per la forma discorsiva, che è propria così di certa saggistica filosofica e scientifica, come del linguaggio delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero*.

Quel che lo interessa è allargare vieppiù le spie di uno sguardo aperto sul presente, sull'oggi, e a simile coscienza tendono i nuovi racconti di *Ti con zero*. Delle tre parti del volume la prima si rifa alle *Cosmicomiche* nel titolo, *Altri Qfwfq*, col richiamo esplicito a quel protagonista. Nelle prime due parti l'accostamento delle originarie forme organiche alla civiltà degli automi, delle macchine, si presenta come una più diretta via per inserire la memoria delle origini nel ritmo dell'esistere d'oggi, attraverso metamorfosi senza termini di tempo: mitosi, meiosi; memoria, presente nel sangue nostro, di quando gli esseri viventi erano immersi nel mare che ora chiudiamo

in noi nel sangue, e istinto di rifonderci nel mare delle origini, di dissanguarci.

Tale ipotesi è il tema de *Il sangue, il mare*: due coppie, in auto, coinvolte in un incidente mortale: i comuni termini delle relazioni psicologiche si allargano nel riferire i rapporti sociali e l'amore stesso all'impulso d'un ritorno alla materia indistinta ancora. Meno direttamente, l'effusione del sangue è presente in altri racconti delle tre parti del volume. *L'inseguimento*, e *Ti con zero* svolgono il tema della distruzione dei concetti di spazio, e tempo, per prospettare in astratto universi possibili: ma l'immobilità provocata da un procedere predeterminato e ansioso, violento, e che distrugge ogni libertà, così da portar l'impressione d'esser condizionati, fermi, avulsi in un vuoto che è la società d'oggi, tecnicizzata, vien proposta in situazioni estreme: in *Ti con zero*, nella sospensione tra il balzo del leone e la freccia del cacciatore, a un terzo entrambi della loro parabola; ne *L'inseguimento*, nel portar il caso d'un ingorgo del traffico, dal pretesto d'un inseguimento tra un killer e la sua vittima defilati su diverse colonne d'auto a un semaforo, a situazione generale, d'una duplicità d'inseguitori e inseguiti, omicidi e vittime alternamente, indistintamente. È un calarsi nella meccanicizzazione, come nel *Guidatore notturno*, o restarne sommersi, come ne *La molle luna*: qui ironicamente è proposto che la materia dei nostri continenti piovve dalla Luna sulla Terra, in origine solo composta d'acciaio, vetro e materie sintetiche e che ora verrebbe riacquistando il suo volto originario. Da ipotesi del genere si vien componendo il ritratto d'una società stravolta e psichicamente paralizzata per l'esasperarsi d'una congestione a vuoto.

Come tessere d'un mosaico, le varie ipotesi allargano la figura d'un vivere atomizzato e ricondotto a memorie astoriche e preumane. È un modo legittimo per guardar al presente, ma la cui espressione è portata mediante figure emblematiche, ingigantite nelle ipotesi: l'autore ne dà un'applicazione estrema in uno dei racconti più divertenti, *L'origine degli uccelli*, descritto come fumetti, cioè per tratti esaltati nelle particolarità tecniche, figurative, campeggianti su volubili fondi

immemoriali, ipotetici. Invenzioni, e linguaggio, coerenti, atti a render della situazione di fondo dell'uomo d'oggi il mancar di possibili rapporti col passato nelle sue tradizioni culturali e psicologiche e, di conseguenza, letterarie, cioè affidate alle normali consuetudini rappresentative. In cui è il progresso ottenuto da Calvino sulle *Cosmicomiche*.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

I classici italiani e il 1967

L'editore Mondadori ha pubblicato nella collana «I classici contemporanei italiani» un volume antologico in cui sono riuniti, a cura di Giacinto Spagnoletti, le *Opere scelte* di tre nostri «ottocentisti» di un certo merito: Camillo Boito (presente con tre racconti lunghi: *Un corpo*, *Senso*, *Il maestro di setticlavio*), Achille Giovanni Cagna (presente con brani di *Provinciali* e con *Alpinisti ciabattoni*, ristampato integralmente), Remigio Zena (con doviziosa antologia di prose e versi, e l'intero romanzo *La bocca del lupo*). Il volume è molto interessante, soprattutto perché ripropone all'attenzione dei lettori uno scrittore ingiustamente trascurato come Remigio Zena, ma non viene meno ai rischi di queste imprese antologiche dove l'offerta è ancora quella ovviamente tradizionale (come nel caso del Boito coi suoi tre racconti notissimi e largamente divulgati) oppure si manifesta solo parzialmente dimostrativa (per lo Zena, ad esempio, s'impone presto una raccolta completa degli scritti in prosa e in verso).

La collana Ricciardi ha presentato il quinto tomo dei *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di Aldo Borlenghi, con testi di Federico De Roberto, Italo Svevo, Luigi Pirandello, Alfredo Panzini, Federico Tozzi. Nello stesso tempo la collana degli «Scrittori d'Italia» di Laterza, alacremente attiva per lo stimolo costante e sapiente del suo direttore Gianfranco Folena, ha presentato tre opere, approntate tutte con rigorosa perizia: i *Dialoghi* di Giovan Battista Gelli, a cura di Roberto Tissoni; il primo e se-

condo volume delle *Lettere* di Fulvio Testi, a cura di Maria Luisa Doglio; e le *Notti romane* di Alessandro Verri, a cura di Renzo Negri. L'editrice Utet di Torino ha pubblicato a sua volta, nella collana dei «Classici italiani» diretta da Mario Fubini, una raccolta di *Prose scelte* di Daniello Bartoli e Paolo Segneri, a cura di Mario Scotti, e una silloge molto stimolante di *Viaggiatori del 600*, a cura di Marziano Guglielminetti. La collana dei «Classici Rizzoli» si è arricchita di due nuovi volumi: un'antologia di *Opere* del Marino, presentata da Alberto Asor Rosa, e una di *Opere* di Giuseppe Baretta, molto ben curata da Franco Fido (a parte un curioso equivoco a p. 38, dove è registrato, nella bibliografia baretiana, il saggio di Giorgio Luti, *La cultura del Baretta*, che si riferisce in verità non a Giuseppe Baretta ma alla rivista gobettiana dello stesso nome...). Einaudi ha dato alla luce nella sua «Nuova Universale» (NUE): la *Vita* di Vittorio Alfieri, curata da Giampaolo Dossena; nella «Collezione di poesia»: le *Rime* di Guido Cavalcanti, a cura di Giulio Cattaneo, le *Ottave* di Antonio Veneziano, tradotte e presentate da Aurelio Rigoli, le *Rime* di Giovanni Della Casa, a cura di Daniele Ponchiroli, e *Un giorno e altre poesie* di Carlo Vallini, a cura di Edoardo Sanguineti; e nella «Collezione di teatro», diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri: la *Commedia degli Straccioni* di Annibal Caro e la *Calandria* del Bibbiena. Ma di Einaudi soprattutto si raccomandano due grossi volumi dei «Millenni»: l'edizione completa, e benissimo curata dallo specialista Ludovico Zorzi, del *Teatro* di Ruzzante (testo critico, traduzione e note minutissime) e le *Memorie* del Goldoni, nella traduzione di Eugenio Levi. Nella stessa collana sono apparsi anche due ricchi tomi del «Parnaso Italiano» dedicati alla *Poesia del Settecento*, a cura di Carlo Muscetta e Maria Rosa Massei, con testi di poeti grandi (Metastasio, Parini, Alfieri ecc.) e meno grandi: un panorama nel complesso assai ricco, e bene articolato per generi letterari o per correnti e mode. L'editore Mursia ha stampato una scelta di *Opere* di Giuseppe Parini, a cura di Ettore Bonora, e una raccolta organica degli scritti di Ippolito

Nievo, in due grossi volumi apprestati e presentati da Folco Portinari (Nievo, Vol. I *Romanzi, racconti e novelle*; Vol. II *Le confessioni di un italiano, scritti vari*). Nella collana «Classici Italiani» diretta da Walter Binni, e pubblicata dall'editore Zanichelli di Bologna, sono usciti due nuovi volumi: *Boccaccio*, a cura di Bruno Mayer, e *Manzoni*, a cura di Cesare Federico Goffis. E l'editore Cappelli ci ha procurato, nell'interessante «Biblioteca dell'Ottocento Italiano» diretta da Gaetano Mariani, *Tutte le opere* di Igino Ugo Tarchetti per le cure di Enrico Ghidetti.

Occorre poi dare notizia di altre edizioni di classici avvenute al di fuori delle tradizionali collane, ma che sovente la vincono su molte di quelle per rigore filologico e impegno scientifico del tutto particolare. Valgano alcuni esempi, molto encomiabili: la ristampa della *Rettorica* di Brunetto Latini secondo il testo critico già fissato da Francesco Maggini ed ora presentato da Cesare Segre (Firenze, Le Monnier); il terzo volume dell'edizione critica della *Commedia* dantesca, sulla scorta dell'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi (Dante, *Purgatorio*, Milano, Mondadori); la nuova edizione del *De situ et forma aque et terre* di Dante, a cura di Giorgio Padoan (Firenze, Le Monnier); l'edizione critica delle *Rime* di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) e quella delle *Lettere* di Bartolomeo Cavalcanti stampate, a cura rispettivamente di Laura Bellucci

e di Christina Roaf, nella «Collezione di opere inedite o rare» della Commissione per i testi di lingua di Bologna; il secondo volume del *Carteggio* di Michelangelo, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, con testi di Michelangelo e dei suoi corrispondenti dal maggio 1518 all'agosto 1523 (Firenze, Sansoni); due nuovi volumi della monumentale edizione delle *Vite* del Vasari curata da Rosanna Bettarini (una delle allieve più sicuramente ferrate della scuola di Gianfranco Contini) e di Paola Barocchi, a cui tanto dobbiamo per testi e commenti dei nostri «artisti» del Cinquecento (Vasari, *Le Vite*, «Testo» vol. II; «Commento» vol. I, Firenze, Sansoni); il volume quinto dell'Edizione Nazionale delle *Tragedie* di Vittorio Alfieri (*Agamennone*, a cura di Carmine Jannaco e Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri); e infine la terza ed ultima parte degli *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, curata da Gennaro Barbarisi per l'Edizione Nazionale delle opere fosciane (Firenze, Le Monnier).

Ma non è consentito chiudere una rassegna come questa senza segnalare la pubblicazione preziosa del primo volume dell'*Epistolario* di Benedetto Croce (Napoli, Istituto Italiano per gli studi storici). Si tratta di una scelta di lettere (1914-1935) curata dallo stesso Croce, cioè da un autore a cui ormai si addice, proprio in prospettiva storica, la definizione di «classico».

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

La scrittura di Butor

Ci piace stavolta presentare ai nostri lettori non un libro compiuto ma un saggio, assai importante, d'uno dei maggiori rappresentanti del «nouveau roman»: Michel Butor. Uscito sul numero di dicembre 1967 di «Critique», il saggio intitolato *La critica e l'invenzione* ci pare che venga incontro a suffragare una serie di riflessioni che qui in Italia trovarono modo di esprimersi nell'immediato anteguerra, quando si discusse a lungo del critico

come scrittore e della necessità dell'invenzione per la critica; ma anche ci pare che vengano meglio a distinguersi quelle riflessioni dalle attuali idee di Butor. Oggi che i tempi sono cambiati, in meglio tutto sommato, ci pare, oggi che la riflessione critica è più avvertita, e che il crocianesimo ha allentato la sua stretta, che per lo meno è in atto da noi un processo d'informazione non delimitato dalle frontiere, ci fa piacere trovare conferme ad antichi pensieri, a preoccupa-

zioni che hanno almeno più d'un quarto di secolo. Né ci pare che tali idee abbiano perduto il loro mordente in quest'era di strutturalismo trionfante. Anzi ci pare tanto più necessario porre l'accento sul carattere inventivo che comporta ogni operazione critica, quanto più sono in funzione i computers e le macchine elettroniche e i calcoli delle probabilità avvicinano all'integralità della verifica nel campo fulmineo del probabile. Ciò determina appunto la necessità della scelta, la limitazione del probabile data dall'invenzione, che esalta del probabile solo quanto le serve a costituire una esperienza in atto. Il valore sperimentale della letteratura novecentesca ci pare una delle sue caratteristiche meno smentibili: una funzione del suo valore è proprio la sua integrale sperimentaltà. Ora sappiamo che il proprio dell'esperienza consiste nel confermare come reale quella parte del probabile che può essere adoperato a un tal fine: Bonnefoy direbbe, che può essere reso improbabile. E se lo scrittore è, come è secondo lo Jaspers richiamato da Georges Blin, tanto più un uomo « costretto dal possibile ». Ebbene, l'invenzione novecentesca consiste proprio nell'inventarsi le strutture della funzione a cui l'opera deve adempiere: è un'invenzione di strutture che significa l'invenzione di funzioni già ignote prima della loro messa in opera. In questo sta la sperimentaltà della letteratura novecentesca, il suo ripartire da zero, il suo radicale antitradizionalismo formale.

La scrittura, per Butor, modifica il luogo e il tempo in cui si evolve: esiste una sorta di fisica espansività degli emblemi della scrittura che sommuove e modifica in modo integrale ogni situazione preesistente non solo critica ma creativa e anzi della realtà stessa. È quella di Butor una posizione, trasposta nel seno dell'*écriture*, ma simile all'*horror vacui* dell'epoca ellenistica per cui spazio e tempo devono essere occupati da una proliferazione di segni, in questo caso di segni scritturali, che non ha altra possibilità di delimitazione che nella sensazione del raggiungimento del plenum quantitativo: è un *horror vacui* simbolico, del corpo-simbolo, ammesso che il concetto di spazio sia un concetto di relazioni tra

corpi, in questo caso tra corpi-simboli; dunque un concetto simbolico che si avverte saturandosi, cioè avvertendosi al limite della propria espansione corporea. Perché, sì, Butor è stranamente, con tutta la sua finezza interlocutoria, uno scrittore quantitativo: dove avverte la sensazione fisica dell'impenetrabilità dei corpi, lì anche, ma solo a quel punto, si ferma la proliferazione fantastica degli emblemi scritturali. Uno spazio si dà per esaurimento dello spazio, cioè della sua concreta, direi corporea, simbologia; un tempo è tale perché modificabile solo per esaurimento d'ogni possibilità dimensionale che esso pone.

La « modificazione » avviene per compenetrazione di momenti simbolici intesi nella loro interrelazione corporea, fino al senso del plenum del simbolo-corpo rispetto allo spazio-tempo che esso ipotizza: una unità perfetta ma anche bloccata dalla sua stessa ulteriore mancanza di obiezione al possibile. E se modificare è soprattutto essere modificati, la fine di ogni possibile per Butor, mentre è piena sensazione dell'interrelazione, ne è anche il bloccaggio per saturazione reciproca. Il colmarsi di un vuoto concettuale è altresì la fine della stessa possibilità concettuale. Ed ecco come la ricerca accanita di un significato ridonda in Butor nella plenitudine stessa dei segni, nella *écriture* che non può non constatare il proprio limite per saturazione. Anzi l'*écriture* può dirsi in questo senso la modificazione stessa di ogni significato spinto al limite. Ma, anche, il limite dell'*écriture* è dato da un'impossibilità particolare, quella di varcare il proprio stato segnico, segnalatorio, dal non poter cioè imporre i propri significati se non all'interno stesso del segno, in una perenne referenza, dubitosa referenza, ai significanti. Mentre il cerchio, rigorosamente, si chiude nella propria modificazione (modificare è essere modificati), si chiude anche la possibilità per esso di modificare il mondo. Eppure Butor, e la contraddizione è insanabile, non crede che a una letteratura che, più che ad aggiornare se stessa, tenda a modificare il mondo. Il tragico butoriano è dato per sottrazione progressiva di possibilità. L'uccisione del segno è il « flagrant délit » a cui mira fatalmente la sua letteratura proliferatrice

di segni che si generano mostruosamente dall'interno di altri segni. E il segno può essere intanto divenuto ricordo, luogo, avvenimento: da rintracciare per cancellarne le tracce. È proprio nella quantità delle tracce, nell'entità preterintenzionale del proprio tracciato il segno d'una colpa che l'*écriture* si porta paradossalmente dietro e che lo scrittore cerca di cancellare appunto in quel far crescere all'interno del segno ineluttabilmente un ricordo, un luogo, un avvenimento: infine un significato che è l'arma inconscia del delitto sempre possibile. Poiché il valore da acquistare attraverso il segno costitutivo dell'immagine praticamente corrisponde al tentativo di risalire dall'immagine all'oggetto attraverso la serie ripetuta dei *coups de dés* segnici.

L'autore di romanzi ben noti tra noi come *L'impiego del tempo* e *La modificazione*, e poi del *Ritratto dell'artista come giovane scimmia*, il capo-scuela con Robbe-Grillet del « nouveau roman » (ma è questa una formula di comodo; siamo d'accordo con Barthes che la Scuola Robbe-Grillet non esiste), l'autore d'altronde dei due *Repertori* che costituiscono una ricchissima bibbia critica la quale rispetto alla riflessione di Robbe-Grillet ha il merito di essere meno condizionata dalla teoria e dunque meno condizionante per il lettore, applica stavolta le sue idee, connaturate a una tale concezione quantitativa dell'*écriture*, per fondere in un unico impulso, quello dell'invenzione, tanto ciò che sovrintende alla critica quanto ciò che sottostà alla creazione romanzesca. Il saggio è rigoroso: diviso in tre parti, nella prima proclama che « ogni invenzione è una critica », in quanto critica della letteratura, critica della realtà, critica della critica; nella seconda definisce che « ogni critica è invenzione », e qui a proposito della biografia come presunto optimum del tracciato critico ha parole pertinentissime che ci par utile portare a conoscenza dei nostri lettori: « Qualche anno fa, alcuni saggisti che si qualificavano da sé come 'vecchi', si sono indignati davanti ad altri a cui essi rimproveravano di fare del romanzo, d'inventare prendendo come punto di partenza i testi; essi invece, gente seria e fedele alla lettera, piuttosto che imbarcarsi in avventure

interpretative, preferivano la biografia. — 'Gli autori non hanno mai pensato questo', dicevano, credendo di condannare 'la nuova critica'. — Quando leggo quanto si scrive sui miei libri, non mi interessa di ritrovare quello che già so. Se non riesce che a propormi quanto già ho pensato io stesso prima di lui, non posso giudicare un tal commentatore che un allievo diligente. — Viceversa, se mi rivela qualcosa a cui io non avevo posto mente, ma che mi fa capire quello che mi era oscuro mentre scrivevo, lo considero un maestro. — Ma basta sfogliare l'opera di uno di questi biografi per sorprenderla in ogni pagina in flagrante delitto di romanzo ».

Nella terza parte Butor così esordisce: « Il poeta o romanziere che si riconosce contemporaneamente come critico, considera incompiuta non solo l'opera degli altri, ma anche la sua; sa che non ne è il solo autore, che essa appare in mezzo alle opere antiche e sarà continuata dai suoi lettori. — Critica e invenzione rivelandosi come due aspetti d'una stessa attività, la loro opposizione in due 'generi' diversi sparisce a vantaggio dell'organizzazione di forme nuove ». E poiché « noi scriviamo sempre *dentro* la letteratura », ecco Butor constatare il valore parodico dell'operazione letteraria che in tal modo rinnova perpetuamente tutta la letteratura nel rinnovare se stessa. Ed è questo il valore eminentemente « quantitativo » che abbiamo rilevato nell'opera di Butor, il quale, « poiché l'opera deve essere indefinitamente continuata dai suoi lettori », può alleviare solo nel senso della parodia la quantità, passata o futura, in qualità.

Ma la parodia ha già valore alessandrino, intendendo appunto critico: è una forma che si pone e si dà solo in quanto si pone e si dà come critica delle forme preesistenti. Ci pare a questo punto più giusto pensare che lo scrittore, critico o creatore che sia, e dunque sempre dotato di invenzione, scriva sì « *dentro* la letteratura », ma scriva sempre quanto non è letteratura, scriva perché non è « *dentro* la letteratura »: scriva appunto per esservi, per sciogliersi dalla « nebulosa » saussuriana. La scrittura diviene letteratura, cioè recupera i suoi valori estetici, solo in quanto si pone come

antitesi immediata e flagrante a ogni esteticità. Anzi la scrittura è la limitazione ogni volta rinnovata dell'esteticità come dato acquisito. E quelli che siamo soliti considerare come valori estetici si costituiscono come tali solo in quanto la necessità del presente si trasforma un po' per volta in dato storico. I valori estetici sono recuperabili solo nella storia, sono la stessa «descrizione storica» dell'opera d'arte. Prima i valori estetici sono dei «non valori»; meri simboli, sono l'at-

tualità stessa del presente nel suo fondo più impulsivo, in una futurabilità che è atto assoluto di presenza, l'allegria stessa dell'essere. Lo strutturalismo infine, a che altro mira se non a recuperare nell'opera i «non valori», cioè questa sua primordialità poetica, a coglierne la *poiesis* prima che l'esteticità vi si incrosti sopra nascondendo la libertà formatrice del simbolo in una statica di forme simboleggiate?

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Tre poeti e un libro solo

Omar Khayyam, astronomo, matematico e poeta persiano morto intorno al 1123, è stato conosciuto in Europa alla metà del secolo XIX per la traduzione delle sue *Rubaiyat* (cioè quartine) fatta da Edward FitzGerald. Sono quartine concluse, quasi un epigramma ciascuna, ma anche vagamente legate fino a costituire una specie di poemetto in cui si uniscono l'elogio dell'ebbrezza procurata dal vino e la contemplazione della morte. Viene fatto di pensare ad Orazio, e più ancora all'Arcipoeta, che di Omar Khayyam fu quasi contemporaneo; ma è solo coincidenza di temi, mai di immagini.

Per di più, nel caso delle *Rubaiyat*: sono queste, davvero, soltanto un poemetto bacchico che risolve nel vino una stoica certezza di morte? Di massima gli iranisti europei non vogliono vederli di più; quelli persiani, invece, preferiscono leggerlo allegoricamente: ed allora l'ebbrezza non sarebbe che il simbolo dell'estasi procurata dal Divino Amore. Sembra infatti che nei suoi ultimi anni Omar Khayyam abbia abbandonato cattedra e onori per darsi alla vita ascetica. (Ma i manoscritti delle *Rubaiyat* son molti; e molto dipende dal testo che si predilige).

Nel 1859 (e nelle successive edizioni) il FitzGerald accettò senza riserve l'ipotesi bacchica;

anzi, per sostenerla ancor meglio, eliminò diverse quartine, mutò l'ordine di alcune, e poi, traducendo anche troppo liberamente, rivestì tutto il poemetto di uno splendore orientale tardoromantico sottolineato dal metro che pur rispecchiando fedelmente quello originale ha in inglese un suo particolare languore. La fusione, nel seno stesso dell'immagine, dei temi del vino e della morte, la dolcezza del verso e l'epigrammaticità gnomica delle singole quartine hanno fatto delle *Rubaiyat* di Omar Khayyam secondo FitzGerald un classico del decadentismo, tanto che la poca fedeltà al testo (sia parole non capite, sia immagini completamente mutate per necessità di metro) è passata in seconda e terza linea. Gli iranisti cominciarono subito a protestare, ma fino a ieri senza successo: le loro traduzioni, fedeli o no, non potevano competere letterariamente con quella del FitzGerald; tanto meno finché proprio le infedeltà del traduttore andavano incontro al gusto del tempo.

Caduto questo, anche l'Omar Khayyam del FitzGerald cadde in ombra. Ma alla fine dell'anno scorso, a Londra, da Cassell è uscita la nuova traduzione delle *Rubaiyat* di Omar Khayyam (la traslitterazione dei nomi è un poco cambiata) per opera di Robert Graves e di Omar Ali-Shah. Quest'ultimo è un dotto poeta persiano; Robert Graves è fra i poeti maggiori della generazione

eliotiana (è nato nel 1895); è un poeta che fu tenuto in ombra dal gusto imperante fra le due guerre, ma che, allontanatosi anche questo, è stato recuperato in questi anni sessanta: per i *Collected Poems* del '59, e soprattutto per i *More Poems* del '61 e i *New Poems* del '62. Chi li conosce, e soprattutto chi conosce *The White Goddess* (*La Dea Bianca*) non si meraviglierà che Graves abbia scelto l'interpretazione allegorica. Anche questo è un segno dei tempi: un mito strutturante, cioè di sostegno alle immagini, è stato continua ricerca della sua generazione: basti pensare a *La Terra Desolata*, o all'*Ulisse*. Comunque, come ne *La Terra Desolata* e nell'*Ulisse* (e come anche ne *I Cigni Selvaggi a Coole*), così in questo Omar Khayyam secondo Graves, il mito recede davanti alla necessità poetica del simbolo concreto; e la forza di queste nuove *Rubaiyat* sta ancora nella unificazione dei temi del vino e della morte. Si sentano queste quattro quartine (che nell'originale però non si seguono): «Questo boccale, secoli fa, era un amante addolorato / come me, come me aveva inseguito un suo sogno. / Questo manico è stato già un braccio / avvolto intorno a qualche collo ben amato. / Ieri al mercato c'era un vasaio / che batteva e ribatteva la sua creta. / Il mio orecchio interiore la intese sospirare e lamentarsi: / "Trattami bene, fratello, un tempo fui come te". / ... / E quando quest'esistenza finalmente troverà fine, / quando tutto ciò che son io si spargerà ai quattro venti, / Allora modellate di me un boccale, ché allora / prosperi ancora, traboccante di splendido vino. / ... / Quest'ampia, immisurabile volta universale / offre un'unica coppa ché tutta l'umanità ci beva; / quando viene il tuo turno, astieniti dalle lacrime, allietati, / alza alta la coppa, e vuotala fino alla feccia ».

Il tema della morte ha anche immagini minori oltre questa della polvere umana rimodellata in boccale: per esempio, quella dei fiori che nascono dalle tombe (fiori rossi dalle tombe dei re, violette da quella della ragazza, « testimonianze di

bellezza »), od anche l'immagine della nostra permanenza sulla terra come ombre di lanterna magica o come bollicine di schiuma. Il tema del Divino Amore, simboleggiato dal vino, si snoda, più chiaramente, nella dichiarazione dell'inutilità di un sapere troppo sottile e nell'asserzione della assoluta fiducia nella misericordia di Dio, quasi una predestinazione di salvezza. È del resto noto e accettato che, secondo FitzGerald o secondo Graves, ma soprattutto secondo se stesso, Omar Khayyam è fra le voci più alte della poesia persiana.

Rispetto a quella del FitzGerald questa traduzione di Robert Graves offre una lingua semplificata, nella quale, come in tutta la poesia moderna, il ritmo del parlato si compone naturalmente in versi, sì che l'immagine ne risulta purificata: la poesia viene infatti liberata dal poetico. Per di più anche Graves ha imparato la lezione che già Pound ed Eliot derivarono da Dante, e cioè come far poesia anche del discorsivo, del filosofico (« sentire il pensiero come si sente l'odore di una rosa »); e sebbene in proprio questa lezione non la applichi, gli vien ora utilissima per tradurre Omar Khayyam anche nei suoi toni gnomici e riflessivi. Non solo Robert Graves è maggior poeta di Edward FitzGerald, non solo è artefice più maturo, son più maturi anche i tempi per intendere una poesia difficile, sempre sul fil del rasoio fra l'allegorico e il fattuale, fra lo slancio lirico e la dichiarazione prosastica. Come il FitzGerald rappresentava la propria età (l'edonismo decadente, lo stile oriental-vittoriano), così Robert Graves rappresenta la nostra epoca arida e incerta, tuttavia dolorosamente conscia di sé. La sua poesia originale è ben diversa da questa di Omar Khayyam, ma la sua lettura delle *Rubaiyat* è la lettura del nostro tempo: lettura allegorica e stile sguarnito pur sempre coscientemente poetico. Così l'antica meditazione persiana sul vino, sulla morte, sull'amore e l'infinita misericordia di Dio riprende il suo posto fra i classici della poesia inglese.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Soldati di Hochhut

Nel n. 23-24 di questa rivista mi sono già occupato di questo scrittore che di colpo col suo lavoro *Il Vicario* (*Der Stellvertreter* Rohwolt ed. Amburgo 1963) si conquistò una fama internazionale, provocando una quantità di proteste, di consensi, facendo insomma un gran chiasso. Ora Hochhut ha scritto un nuovo lavoro che non ha mancato di suscitare proteste, specie da parte inglese, intitolandolo *Soldaten* (*Soldati* Rohwolt ed. Amburgo 1968) e imponendogli il sottotitolo *Nekrolog auf Genf* (cioè *Necrologio per Ginevra*) in quanto vuol mostrare — cosa ormai riconosciuta da tutti — che nella ultima guerra mondiale non venne rispettata la Convenzione di Ginevra. Nell'altro lavoro la personalità colpita da Hochhut era Pio XII. Qui è Winston Churchill. Egli non nega al Premier inglese una certa genialità e grandezza, che non aveva riconosciuto invece al Papa. Quello che accomuna invece i due lavori, che li mette sulla stessa linea è una larvata giustificazione della Germania, pare impossibile, proprio della Germania nazista. Non che questo l'autore lo dica apertamente. Ma egli procede sempre in quelle che nel linguaggio giuridico si dicono « chiamate di correo ». Nel caso del primo lavoro Hochhut faceva una proposta: affermava cioè che tutte le atrocità, tutte le malversazioni compiute dai tedeschi durante la seconda guerra mondiale verrebbero attenuate dal fatto che neanche il Papa avrebbe messo in guardia apertamente i cattolici e quindi il mondo intero contro il nazismo. Qui egli sostiene la tesi che Churchill, per quanto fosse un grand'uomo, pure non rifugiava da far uccidere una persona e anche più, se si trattava di raggiungere la vittoria. Ora certamente il Premier inglese ha dovuto a volte prendere delle decisioni che sono costate non una ma parecchie migliaia di vite all'Inghilterra. Un uomo politico della sua levatura, nell'inferno dei primi anni di guerra doveva assumersi questa spaventosa responsabilità, che ha poi dato alla storia

dell'Europa un corso completamente diverso da quello che sarebbe stato in caso di una vittoria dei tedeschi o anche di un patteggiamento con loro.

Ma di qui a farlo passare per un freddo assassino, c'è un gran passo. Hochhut accusa Churchill — notate bene, a 23 anni di distanza dalla fine della guerra — di avere « eliminato » volontariamente Sikorski, il comandante in capo dell'esercito polacco. Il grande statista inglese temeva — secondo Hochhut — che Stalin si irritasse della possibile indipendenza, alla fine della guerra, della Polonia dalla Russia e compisse un improvviso passo di riconciliazione coi nazisti, con conseguenze facilmente immaginabili sulla condotta della guerra. Dopo la pubblicazione e rappresentazione del dramma si sono levate grandi proteste, come è facile immaginare, specie da parte inglese. Lo spunto è stato dato a Hochhut dal fatto che Churchill nelle sue memorie non allude che di passaggio alla tragica scomparsa di Sikorski in un incidente aereo. Nonostante tutto si stenta a credere che Churchill fosse così impaurito all'idea di perdere l'alleanza di Stalin, da sacrificare senza pensarci il capo di un popolo amico. Non lo ha fatto in altri casi e non c'è ragione che lo abbia fatto solo in questo. E poi, dati i rapporti esistenti tra la Polonia comunista e l'Inghilterra alla fine della guerra, non sarebbe passato sotto silenzio un fatto simile, specie da parte dei polacchi emigrati in America o altrove, comunque lontani dalla patria. Hochhut se ne accorge solo a 23 anni dalla fine della guerra. Sino ad oggi nessuno storico sia di qua che di là dalla cortina, ci aveva mai pensato! Che strana coincidenza! Una congiura del silenzio dunque, da cui solo uno scrittore tedesco poteva liberarci! Ma il proposito di Hochhut — ed anche una delle ragioni del suo successo — anche se non espresso a chiare lettere è questo: i tedeschi sono accusati di essere stati degli assassini, ma gli inglesi alla fin fine non erano niente di meglio, se Churchill poteva far ammazzare un generale, un capo di

un popolo amico, quando gli pareva opportuno, se poteva ordinare i bombardamenti « a tappeto » in cui venivano colpiti indiscriminatamente vecchi, donne e bambini. L'ingenuità di questo assunto è evidente. Innanzi tutto c'è una serie di documenti che dimostrano il contrario di quello che scrive Hochhut, non ultime le memorie di un diplomatico russo di grande rilievo a suo tempo, Maisky, perché conduceva le trattative con Churchill e Roosevelt per conto della Russia. In secondo luogo l'autore dimentica che quegli spietati bombardamenti furono proprio i tedeschi a iniziarli. Circolava ai tempi dell'ultimo fascismo in Italia il verbo « coventrizzare » (forse qualcuno se lo ricorda) e si riferiva alla distruzione massiccia compiuta su quella disgraziata città (Coventry) dalla aviazione tedesca. Perché gli inglesi dovevano dimostrarsi così umani coi tedeschi, quando questi avevano dimostrato di volerli molto volentieri cancellare dalla faccia della terra? I bombardamenti a tappeto sono sempre una cosa terribile, ma non si tiene di conto che un belligerante che ha le ore contate, vi può quasi esser costretto suo malgrado dalla perfidia sottile del nemico, che cela proprio nei posti meno sospetti le sue apparecchiature belliche. Gli italiani ricorderanno la preferenza che i soldati tedeschi avevano per i conventi. Vi si nascondevano dentro, sperando che per quel senso di rispetto, che proprio loro non avevano dimostrato, le loro difese restassero intatte. Da questo punto di vista il dramma è completamente negativo. Rischia anzi di riaprire polemiche e ferite che, col tempo, andavano lentamente rimarginandosi.

E poi c'è la parte artistica. Il lavoro dura, come *Il Vicario*, circa sei ore, se fosse rappresentato tutto. Le didascalie, spesso di carattere polemico occupano a volte diverse pagine. La figura di Churchill è disegnata con mano grossolana; involontariamente l'autore gli dà dei tratti che lo avvicinano più a un massiccio generale tedesco, come appare nei disegni di Grosz. Il cattivo gusto di certe scene è poi evidente; come quella in cui il Premier britannico deve apparire — a quasi settanta anni — completamente nudo sulla scena, perché è stato chiamato al telefono mentre faceva

il bagno. Non so quanti registi affronteranno le difficoltà di queste scene assolutamente inutili, se non sono state scelte di proposito per rendere ridicola la figura di Churchill. Ma di questo Hochhut non pare preoccuparsi. Sa già che abbondanti tagli verranno fatti nel suo copione: qualche volta, con parentesi quadre, li indica lui stesso — e dimostra così di non aver fede nella assoluta « necessità » di quel che ha scritto. Comunque, anche questa volta gli è riuscito di far del chiasso. L'unico elemento d'interesse che quest'opera di infimo valore artistico presenta al lettore è che rivela, indirettamente, lo stato di animo dei giovani tedeschi che non hanno partecipato alla guerra né conosciuto a fondo il nazismo — e si sentono oberati dalle colpe dei padri. Cercano di sfuggirvi, buttandone il peso su qualchedun altro: sul Papa, prima, su Churchill oggi. Domani sarà la volta di Stalin o di Roosevelt, chissà. È la via che Hochhut percorrerà, sinché tutti non si saranno stancati di lui, a principiare dai tedeschi.

Lo « scomodo » Dürrenmatt

Non è certamente un caso che il teatro tedesco, dopo la scomparsa di Brecht, sia dominato da due svizzeri, Dürrenmatt e Frisch. Ma è piuttosto nuovo che proprio dal piccolo mondo elvetico giunga alla cultura internazionale una voce che è insieme di critica violenta e di satira. Uomini come Grottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer e prima anche il vecchio Gotthelf, che cominciano a essere un po' meglio conosciuti anche da noi, sono temperamenti fondamentalmente seri, anche se ogni tanto sfugge loro un bonario sorriso. I due moderni invece usano un acido corrosivo. Non hanno quasi nulla in comune, salvo questo tratto. Frisch inclina più alla serietà, Dürrenmatt, nonostante certi lavori suoi come il celebre *La visita della vecchia signora* (*Der Besuch der alten Dame* Zurigo 1959, tradotto in italiano già in quell'anno presso Feltrinelli, Milano), che ha una conclusione tragica, si orienta verso la commedia: una commedia a volte, come si è detto agghiacciante, ma sempre commedia. Così nel *Matrimonio del*

signor Mississippi (*Die Ebe des Herrn Mississippi* Zurigo 1958 anch'esso tradotto in italiano per Einaudi, Torino 1958) per toglier qualunque tragicità alla conclusione, l'autore con un procedimento geniale, ha presentato la fine da principio, in maniera che dopo esser stato ammazzato, il protagonista si leva in piedi a raccontare — in un seguito di scene, naturalmente — come è arrivato a quel punto. Quando la scena si ripete alla fine dell'ultimo atto, ogni sorpresa, ogni mordente è stato già annullato. Il pubblico sa quel che deve accadere e non se ne stupisce. A volte, con una certa preferenza Dürrenmatt prende certe figure dell'antichità e vi ricama sopra una vicenda di solito spassosissima. Così è avvenuto per *Romolo il Grande* (*Romulus der Grosse* che è stato perfino rappresentato con successo in Italia) ove non è ripresa con solennità la figura del fondatore della Città Eterna, ma quella dell'ultimo imperatore il cosiddetto Romolo Augustolo. Già nel titolo Dürrenmatt vuole proporre che non l'antico, quasi mitico fratello di Remo, ma il più recente, l'ultimo, il più bistrattato dagli storici di ogni tempo è quello veramente grande. È una delle commedie più divertenti dell'autore svizzero, carica com'è di ironia sottile ma sferzante, verso la figura dell'eroe in generale, contro cui si scagliano, in un modo o nell'altro tanti scrittori moderni — com'è del resto logico, dopo che c'è stata almeno per 40 anni una specie di esaltazione dell'eroe leggendario. Un tema preso liberamente dall'antichità si ritrova anche in *Un angelo viene a Babilonia* (*Ein Engel kommt nach Babylon* Zurigo 1957 che non mi risulta ancora tradotto in italiano) in cui appare la figura, a noi ben nota per tutt'altra via, di Nabuccodonosor (qui con una approssimazione più vicina al nome originale Nebukadnezar) e di Nimrod (in italiano trasformato in Nembrotte). Ma il lavoro più ardito in questo senso resta *Ercole e la stalla di Augia* (*Herkules und der Stall des Augias* Zurigo 1963) ove si assiste a una fatica veramente improba di questo campione di forza e di coraggio: egli deve liberare non solo la stalla, ma tutto un paese dallo sterco che lo sta sommergendo; è un'impresa assolutamente necessaria perché altrimenti

le sue finanze vanno male. La satira è pungente e spinta all'estremo; non ricordo qualcosa di simile se non nel *Fastnachtspiel vom Dreck* (*Farsa carnevalesca dello sterco*) ove, con la disinvoltura propria del Medioevo si ricamava una breve trama su un argomento uguale, ma — naturalmente in tutto altro senso. Sono commedie, sono tragicommedie? Oggi che per merito di una casa editrice svizzera (Verlag Die Arche von Peter Schifferli, Zurigo) abbiamo, raccolte coi due volumi ben rilegati (*Komödien I* 1957, *Komödien II* 1959-1963) anche in un terzo tomo le *Theaterschriften und Reden* (presso lo stesso editore 1966 *Scritti sul teatro e discorsi*) cioè tutta l'opera creativa e critica che riguarda il teatro di Dürrenmatt, possiamo farci di lui un'idea un poco più precisa, anche se restano da parte i suoi romanzi (parte non trascurabile) a cui l'autore non dà però grande importanza, forse a torto, perché li ha scritti per guadagnare, per affinarsi la penna, diremmo noi. Questo non sta scritto in questi tre volumi, ma in una intelligente intervista che Horst Bienek ha fatto a Dürrenmatt come ad altri noti autori moderni. E siccome Bienek è egli stesso scrittore poteva parlare con una maggiore conoscenza di quelli che sono i problemi creativi. «Dovevo scrivere molto» — confessa Dürrenmatt a Bienek — «perché dovevo guadagnare per mantenere me e la mia famiglia: romanzi gialli, radiodrammi etc. Non me ne sono mai pentito, né mai ho negato di aver fatto questo lavoro per guadagnare denaro» (*Werkstattgespräche mit Schriftstellern* cioè *Colloqui sul lavoro* — lett. di laboratorio con scrittori a cura di Horst Bienek, Deutscher Taschenbuch Verlag, Monaco 1965 pag. 132). L'opera teatrale rimane dunque il punto culminante dello scrittore Dürrenmatt ed egli è giunto ormai a una tale sicurezza che scompagina le classificazioni «normali» degli studiosi, propone a ogni sua opera nuova un problema nuovo (si pensi al suo ultimo dramma *I fisici*, trasmesso anche dalla Televisione italiana per misurare la varietà di accenti e di interessi, sostenuta da una sicura tecnica teatrale) in maniera che egli è divenuto, con sua grande soddisfazione lo «scomodo»

Dürrenmatt, come s'intitola un quaderno di studi dedicati tutti a lui (*Der unbequeme Dürrenmatt* Theater unserer Zeit vol. 4 Basilius Presse, Stoccarda 1962), ove si trova una breve ma pungente recensione di Gottfried Benn (sinora completamente ignorata) sul *Matrimonio del signor Mississippi* e altri saggi tra cui primeggia quello di Hans Mayer su "Dürrenmatt e Brecht" (un tema sempre attuale) e quello di Elisabeth Brock-Sulzer sulle «fonti» dello scrittore svizzero. Non si può però essere d'accordo con quanto afferma questa ottima conoscitrice di Dürrenmatt (ha scritto infatti una bella presentazione alle *Theaterschriften*) quando afferma che «nessuno più dello scrittore svizzero può essere scomodo per gli studiosi di letteratura, che non lo amano per nulla, ma cominciano appena a interessarsi di lui. Ma quel che più conta: Dürrenmatt non li ama e non comincerà forse mai a interessarsi di loro. Ha detto: "Mi

sono del resto già da tempo rassegnato a essere frainteso, non ne risento un gran danno però, anzi mi par di essere più sicuro, come un rapace nella tana... Io mi sono espresso spesso violentemente contro i critici, penso non sempre senza ragione" (pag. 118). Tutto questo presenta lo scrittore svizzero in una cattiva luce (anche colle sue parole). Uno scrittore è quello che è, e il compito del critico è proprio di capirlo, di seguirlo nella sua evoluzione, se pur si può usare questa parola per un artista. Che Dürrenmatt sia uno scrittore «scomodo» può apparire solo a coloro che hanno bisogno di classifiche facili. Ma la letteratura moderna è piena di questi autori «scomodi» e il vero critico ci si è in qualche modo adattato. Purché siano veri artisti, vengano dunque pure gli scrittori «scomodi». Ci daranno sempre di più di quel che daremo loro noi.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

La veglia di un liberale: Manuel Azaña

In un giorno di marzo del 1937, un medico, due ufficiali repubblicani, un ex deputato e una attrice, tutti spagnoli, percorrono in auto la strada da Barcellona a Valencia. Al tramonto essi attraversano «la campagna del Panadés, l'aspra terra folta di ulivi e di carrubi che rovescia torrenti verso il mare, e poi i campi di Tortosa, e giungono alla Piana, fiammeggiante l'ocra della costa sopra l'acqua azzurra, annegata in gradazioni di viola la confusa irruenza del Maestrazgo». Al cader della notte, si fermano in un albergo in riva al mare, dove incontrano altri ospiti: un ex-ministro, un avvocato, uno scrittore, un dirigente socialista, un propagandista. Conversano, e il «colloquio si prolunga durante la cena e dopotavola».

Il luogo della sosta della piccola compagnia si chiama Benicarló, il dialogo, che è poi una veglia, si conclude all'alba, con un'incursione

aerea che uccide tutti i protagonisti, e il libro che questa veglia dialogata racconta è *La Veglia a Benicarló* di Manuel Azaña, presidente della Repubblica spagnola. Poche opere posseggono, come questa, un senso struggente di attualità, dovuto, ahimè! non soltanto al suo valore intrinseco, ma all'immobilismo tragico della situazione spagnola e della situazione internazionale in genere. Poche volte un dialogo scritto trent'anni fa riesce a rimanere così esattamente sospeso tra presente e passato: un passato che ci torna alla memoria con angoscia e rimorso, un presente che sembra già sistemato, con le sue colpe rinnovate, nella lezione inutile della storia. «È cosa molto rozza», osserva il dirigente socialista, Pastrana, «rappresentarsi le relazioni fra gli stati come se la somiglianza o la differenza dei loro regimi politici le determinassero o dovessero determinarle. Sarebbe uno sproposito avviare su queste basi la politica estera d'un paese. Alla Francia, all'Inghilterra, importa che il Governo

spagnolo sia loro amico, alleato o servo. Il colore politico del governo resta in second'ordine. Più ancora: in tutti e due i paesi, molti democratici reputano opportuna la democrazia per essi, ma non per la Spagna, ancora troppo barbara...». E più avanti, con accento quasi profetico, lo stesso Pastrana osserva: «Sono in gioco interessi nazionali. È in gioco la sicurezza di alcuni e il predominio di altri. Se la Repubblica spagnola perisse per mano degli stranieri, Inghilterra e Francia (soprattutto la Francia), avrebbero perduto la prima battaglia della guerra futura». Allo scrittore Morales è affidata invece la condanna della barbarie, da qualunque parte essa si trovi e con qualunque ideologia si giustifichi: «Dalla guerra del 1914, ondate di violenza e di barbarie sommergono l'Europa... (In Spagna) una generazione è venuta su nel disprezzo per l'intelligenza, nel disamore allo Studio e al lavoro, nel culto per la forza fisica e per la prepotenza personale... Alcuni rimproveravano ai repubblicani di non avere massacrato in una notte i generali cospiratori, come si fece in Germania con gli oppositori al regime nazista. Da parte loro, i generali si ripromettevano di realizzare questa operazione sui repubblicani. Infine, ora vediamo i risultati della barbarie, provocata e insegnata negli ultimi quindici anni. Ci adeguiamo al livello morale di gran parte d'Europa. Mai siamo stati così puntuali a seguire la moda».

Per la sua curiosa ambivalenza, per lo spessore storico che lo caratterizza, per l'importanza del suo autore, quest'opera, oggi pubblicata in italiano (prefazione di Leonardo Sciascia, Traduzione di Leonardo Sciascia e Salvatore Girgenti, Einaudi, 1967) avrebbe avuto bisogno di essere inquadrata in una cornice più vasta. La traduzione ha un'apparenza scorrevole, ma è in realtà troppo spesso inesatta. La prefazione, pur scritta con passione e l'intento evidente di spazzar via gli equivoci accumulati dagli storici su Azaña, non riesce poi a ricrearne la figura vera di letterato e politico, di intellettuale liberale e saggista, di romanziere e memorialista. Questa figura, complessa ma non insolita, nella «tradizione spagnola di intellettuali ribelli» che va dal secolo XVIII fino ad oggi,

appare oggi completamente chiarita grazie ai lunghi saggi che Juan Marichal ha premesso alle *Opere complete* di Azaña in corso di pubblicazione presso le Edizioni Oasis del Messico. Perfino in Spagna, dove suscita nuovo interesse, Azaña riprende le sue giuste proporzioni e ritrova attraverso la pubblicazione di lettere inedite, di memorie parzialmente edite, del romanzo autobiografico, *El jardín de los frailes* (*Il giardino dei frati*) e dei molti saggi, la sua fisionomia vera: quella di uomo politico, che era sì, «scrittore di razza», ma possedeva come vocazione vera e dominante, «l'organizzazione razionale della vita spagnola». Estremamente significativo è un testo scritto prima del 1924 nella rivista *La Pluma* e citato da Marichal: «Di tutte le varie vocazioni che può offrire la vita», dice Azaña, «io preferirei quella che mi portasse più direttamente a essere con pienezza uomo del mio tempo, vale a dire, a immergere nella mia vita personale tutti i problemi che agitano l'ambiente sociale in cui mi muovo. Se il pellegrinaggio traversa la pianura, voglio andare in pellegrinaggio e non stare a divagare su una collina; voglio andare in processione e non suonare le campane dal campanile».

Può sembrar strano: ma il tema vero della *Veglia di Benicarló* scritta in piena distruzione e fallimento della Repubblica, è proprio «l'organizzazione razionale della vita spagnola». Apparentemente i protagonisti discutono i modi e i tempi della rovina, le sue cause, vicine e lontane, e i suoi effetti, immediati e futuri. In realtà, i due protagonisti principali, Garcés ex-ministro e Morales, scrittore, che compongono, le due metà della figura di Azaña, spingono lo sguardo oltre il presente, nel passato e nell'avvenire, a ricostruire la figura ideale della Spagna. Apparentemente il tema della *Veglia* è statico: un girare intorno alla morte e alla perdita della speranza, perfino nei discorsi falsamente ottimisti del propagandista e del dirigente socialista. In realtà, l'esame attento e polemico si snoda lungo tutta la struttura storica, politica, sociale e intellettuale della Spagna e dell'Europa. Passa dalla situazione militare a quella femminile: «Nelle passioni che hanno alimentato questa guerra avverto una ostinazione

esasperata, una confusione frenetica, un risentimento irriconciliabile, puramente femminile», dice Morales. Sottolinea, per bocca di Garcés, il «clima visionario della Spagna», «quella virtù personale ... che si converte a volte in un ostacolo», il dramma della guerra adoperata per fini particolaristici, e l'indebolimento della causa provocato dagli abusi, il carattere fraticida e intestino che caratterizza le guerre spagnole. Alle parole di Garcés risponde sempre, rafforzandole e con una angolazione leggermente diversa la voce di Morales che echeggia anch'essa temi unanimiani e orteguiani, comuni all'*intelligentsia* spagnola della epoca: l'unicità della Spagna nel contesto europeo, la sua arretratezza, il suo sostrato di roccia non romanizzata né cristianizzata appena coperta da un velo di modernità. Alla fine della *Veglia*, quando le altre figure hanno esaurito, come in un *Morality play*, il ruolo di accusa pubblica o di coscienza interna, a dominare la scena rimangono Garcés e

Morales. Accusato di arcaismo politico, di sentimentalismo da secolo XIX, Garcés si è difeso dicendo che il fondamento del suo pensiero risale alla Grecia, al V secolo avanti Cristo. Accusato di non essere repubblicano ortodosso, Morales ha enunciato le sue speranze repubblicane, le idee per cui aveva lottato mentre altri venivano a patti con l'idea monarchica: «un regime tollerabile e tollerante ... più vicino alla morale sociale del nostro tempo ... Speravo e desideravo la Repubblica come strumento di civiltà in Spagna, non per una esaltazione mistica».

Come non sentire qui l'eco di Azaña che poco più di dieci anni prima aveva dichiarato di preferire il pellegrinaggio, la processione, all'isolamento e allo scampanio nella torre? Come non sentire in questa terminologia, «pellegrinaggio», «processione», «veglia» un senso quasi religioso della vita, pur laicamente intesa?

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Entra Djuna Barnes

La traduzione italiana di *Nightwood* di Djuna Barnes, lavoro ammirevole di Filippo Donini (*Bosco di notte*, editore Bompiani), com'era prevedibile ha provocato le perplessità che un sensibile ritardo rispetto all'originale comporta. Arbasino ha paragonato spiritosamente il libro a certe classiche ma ormai ordinarie acque di colonia francesi, implicitamente puntando il dito sul logorio e la prevedibilità che l'avanguardia suggerisce a qualche decennio di distanza. Non sopravvalutiamo, però, il nostro lettore medio, e neppure aree sorprendentemente vaste di addetti ai lavori; si sa che qualcuno cerca ancora di mettersi al passo con l'*Ulysse*. D'altronde, in materia di attardate riscoperte non si scherza neppure fuori dei nostri confini; basti pensare alla singolare rivalutazione in Inghilterra (tra qualche mese immancabilmente anche da noi) della Rhys, il cui *Good Morning*,

Midnight mi sembra una specie di incontro tra l'operetta, Dekobra e il monologo interiore.

L'apparizione di *Nightwood* e della Barnes può forse rammentare l'entrata in scena ritardata di un attore distratto; però, il suo posto sul palcoscenico, magari in un angolo, le compete tuttora. Ho il sospetto che tra un decennio o giù di lì si dirà altrettanto, che so, di Henry Miller. Sta di fatto che *Nightwood*, in un momento assai delicato di transizione nella narrativa americana, ebbe una funzione di sblocco non inferiore, e se si vuole complementare, a quella dei *Tropici*, o dei romanzi di Nathanael West. Si ponga mente alle date. *Nightwood* esce nel 1936, e precede di un anno *Avere e non avere* di Hemingway, di quattro anni *Per chi suona la campana* e la morte di Francis Scott Fitzgerald. Tutto questo consente di valutare il libro della Barnes in una prospettiva più appropriata, e di comprendere perché e in quale misura esso abbia esercitato una intensa influenza su alcuni

scrittori di punta nel rinnovamento della narrativa americana del secondo dopoguerra. Fuori moda, allora, e dignitosamente elusiva, appare se mai la prefazione che T. S. Eliot scrisse per *Nightwood*, parlando in termini assai generici di orrore elisabettiano e ignorando i fermenti che, magari a posteriori rispetto a certe grandi esperienze europee, affollano il romanzo.

Nightwood rimane, bene inteso, un elegante e deliberato *pastiche*, gremito di reminiscenze e intessuto di motivi di riporto, a cominciare proprio da Eliot, con echii addirittura di *Prufröck* (si veda, nel primo capitolo, il discorso confessione del dottor O'Connor: «Non sono un erborista, non sono un Rutebeuf, non ho una panacea, non sono un ciarlatano...»), e con una successione di tasselli di impronta surrealistica e tardo decadente. Del resto, vale la pena di tenere presente il punto di partenza della Barnes scrittrice e pittrice, quel *Book of Repulsive Women* del 1915, intriso di estetismo e percorso, nella parte illustrativa, da richiami che rimandano direttamente a Beardsley e al *Yellow Book*, questa inesauribile miniera alla quale avrebbe attinto tra gli altri anche il primo Faulkner. Con *Nightwood* siamo a un repertorio più ampio, ma sempre repertorio, e non soltanto dal punto di vista delle strutture o del linguaggio; la Barnes, infatti, mette astutamente in vetrina una sfilata di oggetti finti, di suppellettili di scena, a riprova non tanto — come hanno sostenuto in massima parte i critici — di un disfacimento, ma di uno svuotamento e di una sclerotizzazione di valori, con il loro correlativo oggettivo individuale o pubblico. Felix nasce, come il padre, sotto «il peso di un sangue inammissibile», e si pone di fronte al passato e a un presente falso come lo stemma della sua famiglia in una posizione di necrofilica riverenza, di ossequio a una realtà imbalsamata, al culmine della quale sta — nessuna meraviglia — il mito absburgico: «Dapprima la portò a Vienna. Per rassicurarsi le mostrò tutti gli edifici storici, e continuava a ripetere a se stesso che presto o tardi, in uno di quei giardini o di quei palazzi, anche lei avrebbe provato quello che provava lui». Così egli tenta di iniziare la giovane moglie passeggiando davanti al palazzo

imperiale e peregrinando nel *Fammergarten* o nella *Gloriette*.

Senonché un'operazione simile può essere vista soltanto da un'angolatura ironica, o meglio, nel quadro di quel cannibalismo culturale che resta la chiave di volta, in un'occasione persino dichiarata, del libro: «La sua mente rispondeva oscuramente ma con riverenza a Madame de Sévigné, a Goethe, a Sant'Ignazio di Loyola e a Brantôme. Ma Sant'Ignazio toccava le fibre più intime e stava a parte, unico e solo». «Una donna così porta il contagio del passato. Essa ci stimola i muscoli della testa e delle mascelle... Sentiamo che la potremmo mangiare ricevendone in cambio la morte, e soltanto così accosteremo la faccia alle labbra insanguinate dei nostri progenitori». Il bosco della notte, se vogliamo assumere alla lettera il titolo, ospita quindi una esplorazione del tempo che culmina nel quinto capitolo, *Che sai della notte, guardiano?*, ove la notte offre una dimensione sfatta e surreale indispensabile per una presa di coscienza del mistero della morte, del passato e del presente, e in senso lato della storia, attraverso una sovrapposizione del sogno sulla realtà. «Ogni giorno è premeditato e calcolato, ma la notte no». «... noi che siamo pieni fino alla gola d'infelicità, dovremmo guardarci bene intorno e dubitare di tutto ciò che vediamo, di tutto ciò che facciamo o diciamo, precisamente perché di tutto conosciamo il nome, ma non ne conosciamo l'alchimia».

La Barnes realizza a questo punto un atteggiamento caratteristicamente americano, che è quello di affacciarsi avidamente sull'esperienza europea, fagocitando apporti dello sperimentalismo e dell'avanguardia che, al di là dell'Atlantico, serviranno a rompere le incrostazioni depositate nel corso della fase estrema e consunta del lavoro degli espatriati di vent'anni prima. Ammettiamo pure i limiti del suo tentativo, quel tanto di *déjà vu* che contiene; ma accanto al Joyce, allo Eliot, al Dalí o alla Fini che trasuda in *Nightwood*, sussiste una ammiccante deformazione, una orchestrata parodia di un altro americano che trasferì la sua officina in Europa, vale a dire Henry James. Nora Flood (con l'ovvia connotazione simbolica del nome,

« diluvio »), ha una parentela diretta con le implacabili bostoniane di James, con in più una ironica aspersione di spirito della Frontiera: « Il salotto più strano d'America era quello di Nora... Era un salotto di "poveri", cioè di poeti, radicali, straccioni, artisti, innamorati; e di cattolici, protestanti, bramini, dilettanti di magia e di medicina... Si sentiva subito che era una donna del Far West ». Jamesiana l'ironia per l'accumulazione maniaca e quasi religiosa di oggetti rari, che qui arriva al grottesco museo (« sedie da circo, cavalli di legno comprati da una vecchia giostra, lampadari veneziani provenienti da fiere di oggetti antichi, sipari di teatro da Monaco, cherubini da Vienna, paramenti ecclesiastici da Roma, una spinetta dall'Inghilterra... ») e che si risolve, come la Barnes stessa scriverà poco oltre, in qualcosa di simile ai « tesori » che si trovano nelle tombe. *Nightwood* si presenta, nel suo insieme, come un immenso sepolcro animato.

Con molti anni di anticipo la Barnes propizia, sia pure attraverso una esercitazione virtuosistica e con strumenti di mediazione, indirizzi che abbiamo verificato di recente nella narrativa americana. *Le perizie* di Gaddis, tanto per fare un esempio, tradisce un debito preciso nei suoi confronti, ma anche il surreale « gotico » di Hawkes, e in genere l'atteggiamento di scrittori particolarmente attivi oggi, come Barth, per i quali il rifiuto di un commercio in senso stretto con la realtà e l'adozione della maschera intellettuale, il ricorso alla parodia e al travestimento (sto riferendomi a un acuto ed elegante saggio di Francesco Binni), configurano uno stato di fallimento, di « innocente nichilismo », di smantellamento dell'assoluto, che si rintracciano inequivocamente in *Nightwood*.

Si faceva prima il nome di Miller, e non a caso, perché con la Barnes egli percorre una via sostanzialmente parallela. Basta aprire a caso ancora il sesto capitolo di *Nightwood*: « Jehovah, Sabaoth, Elohim, Elohi, Helion, Jodhevah, Shaddai! Dio ci conceda di morire a nostro modo! Io frequento i *pissoirs* con la stessa naturalezza con cui la pastorella scozzese conduce le sue mucche lungo il fiume... ». Tutto questo può far sorridere oggi,

nella misura in cui un tenebroso attentatore si serve di una pistola a salve. Ma, in pratica, fu allora che si abatterono delle pesanti colonne d'Ercole nella tradizione letteraria americana; tanto è vero che il cauto e pur autorevole Richard Chase, nella sua opera sulla narrativa americana, non cita né Miller né la Barnes. Vi era bisogno di opere aperte, e vennero precisamente di qui. A West spettò poi di servirsene e di introdurre nel tessuto nuovo di un linguaggio ancorato al parlato americano ma capace di non lasciarsi sedurre dalla pseudo espressività del dialetto.

La letteratura americana in Italia

Lo scritto di Francesco Binni di cui ci siamo valse a proposito della Barnes, e che si intitola *John Barth e il romanzo di società*, appare nel numero 12 di « Studi americani » testé uscito, con una nutrita serie di altri studi. Lo stesso editore della rivista (le Edizioni di Storia e Letteratura) nella collana di volumi che la affianca e che Agostino Lombardo dirige con molto acume e competenza, pubblica una raccolta completa dei saggi americani di Carlo Izzo, in due volumi, col titolo *Civiltà americana*. Abbiamo così una riprova significativa della vitalità dell'americanistica italiana, riconosciuta del resto negli Stati Uniti, ove non sono mancati e non mancano i consensi. « Studi americani » contiene anche questa volta materiale di prim'ordine, compresi alcuni preziosi inediti, che vanno da uno *sketch* incompiuto di Washington Irving, presentato da Rosa Maria Colombo, a lettere di Longfellow e Howells introdotte in un denso saggio di Barbara Melchiori, a una serie di pagine di Dreiser tratte dal dattiloscritto di *A Traveler at Forty*.

Tra i contributi di « Studi americani », che per forza di cose variano in quanto a metodologia ma si mantengono tutti a un considerevole livello di impegno e di ricerca, vale la pena di indicare, oltre al saggio del Binni, quello di Elena Mortara su Henry Roth, che ripropone il tema inesauribile della narrativa ebraica del Novecento colta in uno dei momenti più delicati ma anche più indicativi, e che hanno preparato la strada alla grande fiori-

tura degli ultimi anni. La messa a punto di Guido Fink su Salinger giunge a proposito, quando lo scrittore americano sembra avviato a una crisi senza via d'uscita, e sulla quale, come fa Fink, non si possono che aprire interrogativi; a sua volta, Giuseppe Gadda Conti indaga su William Dean Howells e sul suo romanzo più noto in termini di ricca documentazione e di un'analisi che esce finalmente dalla pletora di luoghi comuni che hanno annegato le prospettive di fondo legate all'opera critica e narrativa del teorico del realismo in America. Il saggio di Sergio Perosa sul jamesiano *Sense of the Past* si colloca indubbiamente tra le prove più approfondite e motivate sull'argomento in senso assoluto. Perosa segue parallelamente, come dice il titolo del saggio, il tema e la tecnica del romanzo, offrendo una indagine strutturale ad alto livello ma superandola dall'interno, in quanto egli perviene a una enucleazione tematica con risvolti ideologici ben precisi. Degli scritti della De Majo sulla fortuna di Emerson in Italia e della Giuliani sul vocabolario delle lettere della Dickinson tra il 1853 e il 1864 va detto che contengono ricchezza di materiali diligentemente collazionati e catalogati, e pronti per l'uso di chi vorrà trarre conseguenze già qui pertinentemente adombrate.

È la prima volta, se non erriamo, che si parla in Italia di Kurt Vonnegut, i cui romanzi per così dire fantascientifici sono studiati da Carlo Pagetti. Si tratta di un buon inizio, visto che a nostro parere il Vonnegut che davvero conta sta altrove, particolarmente in *Mother Night*, un romanzo sul quale ritorneremo in occasione della sua pubblicazione in Italia, che è abbastanza prossima. Barth e Vonnegut presentano punti di contatto, e già avemmo occasioni di farvi cenno quando parlammo in questa sede del volume dello Scholes, *The Fabulators*. È degno di nota che la giovane americanistica italiana li affronti con strumenti adeguati e maturi.

In quanto a Carlo Izzo, critico sottile quanto amabile e traduttore principe, i due volumi di *Civiltà americana* raccolgono qualcosa di più di alcuni decenni di attenta ricerca. Essi sono la testimonianza di un viaggio spirituale, di un

itinerario interiore in cui Izzo dialoga con gli autori che esamina ma anche con se stesso, con quell'assenza di sussiego e di boria professionale che è sua peculiare caratteristica. Vorremmo segnalare, nel primo volume, le prove esemplari su Hawthorne e su James. Nel primo, la nozione di metafisico espressa già nel titolo viene studiata in una prospettiva di ampio respiro che riporta opportunamente indietro sino al Seicento inglese ed è vista nel suo fertile contrasto con la irruzione temperata del reale; nel secondo, Izzo esplora con grande finezza « il tentativo estremo di salvare la sintassi dal naufragio » per giungere a vedere molto puntualmente in James un'operazione estrema dopo la quale sarà possibile soltanto « la sintassi frantumata » di Joyce, e per insistere giustamente sull'impegno problematico, sul senso tragico che sta dietro alla complessa architettura jamesiana.

Quando Izzo, parlando di James, stabilisce un collegamento di civiltà che, nostro malgrado, volenti o nolenti ci coinvolge, come egli stesso dichiara, egli tocca una nota tipica del suo lavoro di critico, in cui alla ricerca si affianca il senso di responsabilità e una non celata confessione intellettuale. Il secondo volume di *Civiltà americana* lo conferma e lo arricchisce, per cui viene naturale incontrarvi l'inserzione di un breve epistolario, caratteristicamente in movimento, tra il critico ed Ezra Pound. Gli incontri con gli scrittori o con la gente comune si inseriscono a pari diritto con quelli che si fanno con i libri, e sempre si giustificano sul piano di una curiosità né pettegola né occasionale. La realtà americana — ne siamo convinti — deve essere investita anche sotto questo profilo per non ossificarsi e divenire reperto anatomico osservato attraverso lo schermo del vetrino e l'ausilio del freddo strumento. Così Izzo si inserisce nel filone dei pellegrini europei che hanno visto l'America con schiettezza, senza compiacimenti ma anche grazie a una partecipazione che ha permesso di sciogliere il gelo accumulato quando l'osservatore mantiene la sua professionale e ipocrita distanza.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

L'armonia del mondo di Leo Spitzer

Lo Spitzer di gran lunga più famoso, e il solo discretamente noto alle persone di media cultura interessate a procurarsi un aggiornamento sia pure modesto sui fatti della letteratura, è (per dirlo con terminologia vossleriana, cara al grande filologo viennese) lo studioso di *Sprachstile*, non quello di *Stilsprachen*: quello, cioè, dei saggi nei quali, come egli stesso ebbe a dichiarare, protagonisti sono i singoli scrittori « la cui personalità letteraria viene studiata nelle parole scritte, nello stile particolare di ciascuno », anziché l'altro, non meno geniale ma alquanto esoterico, dei saggi che hanno invece a protagonisti le parole « come sono state usate da scrittori di diversi periodi ». Questa distinzione rispecchia due differenti ordini di ricerca, impostati su punti di vista in certo senso opposti (in quanto orientati verso l'uno o l'altro dei due elementi costitutivi del rapporto individuo-società operante nella storia linguistica), che però, come autorevolmente insegna Benvenuto Terracini (nel suo recente volume *Analisi stilistica*, su cui si veda « L'approdo letterario » n. 37 pp. 118-119), « devono essere sempre concepiti in posizione dialettica ». Ora, se è vero che ignorando uno dei suoi termini qualunque dialettica risulta incomprendibile in quanto tale, si può ragionevolmente asserire che senza informazione adeguata sullo Spitzer delle *Stilsprachen* non s'intende compiutamente quello degli *Sprachstile*, né si riesce ad afferrare la dinamica funzionale della mente che anima l'insieme dei suoi lavori. È questa una buona ragione di più per raccomandare vivamente, anche a coloro che di Spitzer già conoscano le scelte pubblicate anni or sono da Laterza e da Einaudi, la lettura dell'*Armonia del mondo* (*Storia semantica di un'idea*, Bologna 1967), pregevole traduzione di un libro uscito postumo a Baltimora nel 1963, che ripropone con cospicue aggiunte la materia di due studi spitzeriani apparsi in prima redazione sulla rivista statunitense « Traditio » negli anni 1944 e 1945. Grazie a tale lodevolissima

iniziativa della Società editrice « Il Mulino » sarà d'ora in poi anche nell'opinione comune italiana meno gravemente unilaterale l'apprezzamento di un *corpus* critico che è fra i più multiformi e complessi che ci siano.

Il sottotitolo aggiunto all'*Armonia del mondo* nell'edizione italiana (l'intitolazione originale è *Classical and Christian Ideas of World Harmony*) allude didatticamente all'etichetta di « semantica storica » apposta globalmente dall'autore alle sue ricerche di *Stilsprachen*, precisando che « secondo l'alternativa offerta allo studioso di semantica » essa si applica tanto a ricerche semasiologiche, cioè condotte « partendo da una determinata parola (e seguendo man mano il significato da essa assunto in forza di certe stilizzazioni culturali) », quanto a ricerche onomasiologiche, cioè condotte « partendo da un concetto dato in una determinata civiltà (e mostrando la varietà del materiale lessicale attratto entro questo concetto) ». Sostanzialmente nella seconda accezione è svolta nel libro di cui si discorre la storia semantica dell'armonia del mondo, il cui filo conduttore fa capo alla parola tedesca *Stimmung* che « presa a sé è intraducibile » perché « manca nelle principali lingue europee un termine che esprima la unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda (un paesaggio, la natura, un suo simile) e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un'unità armoniosa ». La gamma di significati, singolarmente estesa, di *Stimmung* trascorre invece « dalla fugacità di uno stato emotivo a una comprensione obiettiva del mondo ». Ma ciò che soprattutto interessa il romanista Spitzer è « il fatto sorprendente che, nonostante l'uso oggi più ristretto e la vastità del suo ambito semantico, il termine tedesco rivela debiti evidenti nei confronti della complessa tradizione classica e cristiana, che sta alla base delle principali lingue europee ». Per i valori significativi suddetti, che sono i suoi più propri e genuini (di contro a quello corrente di « mutevole umore del momento »), *Stimmung*

risulta infatti essere « un evidente prestito-traduzione (*Bedeutungslehnwort*) di parole latine quali *temperamentum* (*temperatura*) e *consonantia* (*concordia*), che indicano uno 'stato d'animo armonioso': è un tessuto semantico, il suo, formato dall'idea della « mescolanza ben temperata » e da quella della « armoniosa consonanza » che s'intrecciano « nell'armonia globale dell'universo ». La concezione del mondo come armonia musicale intelligibile attraverso i numeri, di origine pitagorica, ebbe grande fortuna nel mondo antico, greco e romano: la si trova, ad esempio, nel *Timeo*, nel *Gorgia* e nella *Repubblica* di Platone e nel *Somnium Scipionis* ciceroniano che fu il testo più illustre da cui la conobbero i cristiani. In guise diverse ma ugualmente valide sant'Ambrogio e sant'Agostino procurarono di annettere quella concezione, non del tutto estranea alle Scritture, alla nuova religione. Nelle pagine senza dubbio più suggestive del volume lo Spitzer illustra il carattere essenzialmente *polifonico* della armonia cosmica quale si configura nel primo e quello *monodico* che essa assume nel secondo. Ambrogio senti vivamente il lato « corale » di quella armonia: fondando l'innologia cristiana egli ebbe « l'idea feconda di far 'eseguire', per così dire, l'armonia universale, *hic et nunc*, dalla sua comunità milanese », a lui « va il merito immortale di avere affidato alla musica cristiana il compito d'impersonare l'armonia universale dei greci » facendo dell'inno « la rispondenza, vocale ed intellettuale, alla grazia divina ». Agostino, invece, diede maggiore importanza alla monodia, giacché in lui tutto tende al monoteismo, perseguito ed attinto nell'interiorità del singolo. Più che all'aspetto comunitario della liturgia egli si volse a quello individuale dell'esperienza religiosa: « a differenza di Ambrogio, che vede nell'universo dei cori, Agostino riduce l'anima umana ad una compatta unità, per poi estrarne la coscienza del Dio monoteistico ». Queste due modalità d'intendere, di sentire e di vivere cristianamente la concezione classica dell'armonia del mondo, attraverso il Medioevo giungono all'età moderna poiché, dice molto bene lo Spitzer, « dovunque i cristiani vivranno nella cella della meditazione

(Pascal, Kierkegaard, Rilke) risuonerà la 'chiara arpa dai diversi toni' di Agostino (per citare Tennyson); al contrario, dovunque si spalanca il 'grande teatro del mondo', nell'arte barocca o romantica (Calderón, Hofmannsthal, Wagner, la opera in genere) ritroveremo i cori e la sinestesia di Ambrogio ». Tutta questa grandiosa vicenda spirituale, per la quale « l'anima umana dovè prendere coscienza della pienezza (classica) del mondo, prima che questo potesse configurarsi come unificato, in una unità arricchita, non depauperata », è implicita nella storia della parola *Stimmung*, nella sua pregnanza semantica alimentata dalle due componenti latine sopra citate.

Lungo la traiettoria ideale sin qui con tratti essenzialissimi disegnata lo Spitzer ha sviluppato un'argomentazione storico-culturale straordinariamente ricca di spunti originali. Fra i più interessanti sono quelli relativi all'interpretazione della rima nella poesia medievale quale « fenomeno acustico ed emotivo che risponde all'armonia del mondo », e quelli sull'ermeneutica medievale considerata lo strumento idoneo a « far concordare fra loro i vari passi degli scritti sacri » e ad « affermare il consenso della Bibbia con i documenti del mondo pagano », in funzione della concezione teocentrica dell'armonia del mondo nella quale anche la cultura classica può e deve trovare una sua integrazione. Infiniti altri, che in breve spazio sarebbe impossibile sia pure sommariamente indicare, trattano con fulminea efficacia temi filosofici, letterari, linguistici, musicologici non meno importanti: con stupefacente versatilità, tuttavia sempre dominata da una rigorosa aderenza allo argomento del suo studio, lo Spitzer mette in opera una *Massenstrategie* di dottrina davvero imponente, che di pagina in pagina non finisce di suscitare l'ammirazione del lettore anche per la impeccabile coerenza con cui gli innumerevoli dati culturali si dispongono in un quadro storico di una chiarezza ed una concretezza davvero esemplari.

GIORGIO CHIARINI

STORIA E CULTURA

La «Biblioteca di storia contemporanea» de «Il Saggiatore»

Una volta tanto sembra ragionevole e giustificato aderire anche in sede di valutazione critica ad un convincimento espresso dagli interessati in occasione di una nuova o rinnovata impresa editoriale. Ci riferiamo, in concreto, a quella «intensa e fortunata esistenza», che durava ormai da circa nove anni, vantata a favore della collana «La Cultura» delle edizioni de «Il Saggiatore» allorché, sul finire del 1965, ne veniva annunciata «una più complessa articolazione» che, «ferma restando l'unità di impostazione e la severità delle scelte», si sarebbe estrinsecata nell'avvio di un gruppo di sezioni interne specialisticamente individuate nelle seguenti: storia antica, storia medievale e moderna, storia contemporanea, arte e letteratura, filosofia, psicologia e scienze umane, urbanistica, economia e scienze.

«Intensa e fortunata» è risultata, da allora, anche la vita della «sezione» della quale qui ci si occupa in particolare, quella di «Storia contemporanea», giunta proprio in questi giorni al suo 15° titolo con la comparsa della versione italiana del «Mao Tse Tung» opera del noto sinologo Stuart Schram. Una attività tanto consistente e continua merita, al di là del giudizio sui singoli saggi, una non distratta attenzione proprio come tale, per quanto possa ritenersi pacifico che un motivo così estrinseco, seppure indicativo, non costituirebbe sufficiente titolo di richiamo in sé e per sé. Il fatto è, se non andiamo errati, che si tratta della prima ed unica collana italiana programmaticamente riservata a testi — memorie, saggi, ricerche, documenti — di storia del nostro secolo (con l'unica eccezione de *La campagna navale di Lissa* dell'ammiraglio a riposo Angelo Jachino). Un accostamento, formalmente improprio ma del tutto ragionevole, potrebbe forse tentarsi con la serie di «libri dalla sopracoperta nera» che compaiono via via nella ben più anziana e celebre «Biblioteca di cultura storica Einaudi». Non

con altre. Ma anche in tal caso il parallelo regge soltanto entro limiti ben precisi. Perché, per l'appunto, i «libri neri» sono parte di un'altra collana, perché l'impostazione dei testi prescelti dall'Editore torinese è, di regola, ben più generale, perché, infine, è la storia d'Italia che sta al centro dell'impresa einaudiana. Esattamente il contrario, anche rispetto a quest'ultimo criterio, può dirsi per la «Biblioteca di storia contemporanea» de «Il Saggiatore». In effetti, l'impegno a guardar fuori dei confini, a sprovvincializzarsi — come impropriamente pur si diceva tempo fa — appare quanto mai evidente e coscientemente predeterminato, se è vero che, fino ad ora, la storia italiana vi è rappresentata dal ricordato lavoro dello Jachino e, se proprio si vuole, dal minuzioso ed attentissimo saggio di Leo Valiani, *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria*. E se è vero, per converso, che ben cinque volumi (Philipp W. Fabry, *Il patto Hitler-Stalin*, Wladimir S. Woytinsky, *Dalla rivoluzione russa all'economia rooseveltiana*, René Dumont, *Problemi agrari del comunismo*, Margarete Buber Neumann, *Da Potsdam a Mosca*, Louis Fischer, *Vita di Lenin*) riguardano in tutto o in parte l'Unione Sovietica, quattro (oltre ai due della Buber Neumann e di Fabry, Guenter Levy, *In nazisti e la chiesa*, Thilo Vogelsang, *L'esercito tedesco e il partito nazionalsocialista*) in tutto o in parte la Germania, due (il Mao dello Schram e Harold R. Isaacs, *La tragedia della rivoluzione cinese 1925-'27*) la Cina, e gli altri rispettivamente la Jugoslavia (Ivo J. Lederer, *La Jugoslavia dalla Conferenza della pace al Trattato*), l'India (Michael Brecher, *Vita di Nehru*), la Francia (Paul-Marie de La Gorce, *Le armi e il potere*), la Spagna (Gabriel Jackson, *La Repubblica spagnola e la guerra civile*), l'Impero austro-ungarico (il libro di Leo Valiani di cui si è detto). Una iniziativa intelligente anche se non molto valorizzata, dunque. Alla quale ci sentiremmo di muovere alcuni rilievi avviando il discorso proprio da questa originale impostazione editoriale del rapporto storia nazionale-storia di altri paesi. È infatti nostra debole opinione che il

primo termine di quel rapporto figuri in misura troppo tangenziale e « sacrificata » nella « Biblioteca », se si conviene che, desiderandosi e riproponendosi le varie collane de « La Cultura » un « dialogo con i contemporanei », una maggiore e più coraggiosa confidenza con la nostra realtà nazionale ed il suo divenire ne stabilirebbe più solide promesse e gli recherebbe primari motivi di stimolo e di intreccio. Ciò non significa togliere niente a quanto si è già detto sulla opportunità di « guardar fuori », sia chiaro. E, d'altronde, il tono medio dei volumi è di livello più che buono sia dal punto di vista strettamente tecnico sia da quello dell'impegno intellettuale mentre di tutto rilievo deve essere giudicata la duttilità, anche in senso temporale, della selezione tematica. Dovendo proprio indicare qualche eccezione penseremmo ai lavori del Voytinsky e della Buber Neumann, che pure si leggono con piacere e con attrazione crescenti: per l'andamento ed i riferimenti in larga misura memorialistici e la carenza di rigore storiografico connaturata a questo « genere » letterario. È anche probabile comunque, va detto esplicitamente, che scelte di quel tipo consentano di intendere, almeno con una certa approssimazione, quelli che sembrano i connotati culturali della « Biblioteca di storia contemporanea » avviata, come le numerose consorelle, sotto l'insegna di intendimenti non solo da apprezzare ma da accettare senza

riserve: « dialogo con i contemporanei », « necessità e possibilità di una cultura democratica che non escluda nessuno dal proprio dominio ».

Ma il bilancio complessivo del lavoro sin qui svolto porta in evidenza un atteggiamento culturale abbastanza individuale e qualificante quanto contraddittorio con quegli intendimenti. Siamo insomma in presenza di una impostazione che si colloca fra il radicaleggiante ed il socialista e trova il motivo di raccordo sostanziale in una specifica e ben riconoscibile declinazione della avversione al comunismo caratteristica di questo filone così rappresentativo della intellettualità europea fra il 1930 ed il 1950 (un discorso del genere non vale per il libro del Dumont, per quanto vivacemente e duramente critico esso possa essere per l'agricoltura sovietica). Ora non è che ciò appaia particolarmente scandaloso. Tutt'altro. Si vuole invece dire che se è fuori discussione l'opportunità e la desiderabilità di una « linea generale » in ogni collana, altrettanto opportuno e desiderabile è, in generale e nel caso sotto esame, una sua esplicitazione limpida e criticamente prospettata. Il che permetterebbe, al di là della consistenza e del valore delle singole opere inserite, analisi, discussioni e « dialoghi » altamente proficui e pertinenti.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Notizie da New York

Anche a New York il periodo natalizio è il periodo delle mostre collettive, degli accrochages più o meno ad alto livello, più o meno commerciali a seconda del prestigio e dell'orientamento culturale della galleria. In questo momento l'accrochage più importante è quello della Galleria Knoedler che, sotto il titolo « Space and Dream », raggruppa un buon numero di opere da museo. Scaglionati tra il '15 e il '40 circa si possono

vedere alcuni dei primi rilievi in legno colorato di Arp coi titoli di poesia automatica, alcune sculture surrealiste di Giacometti, Ernst e Tanguy nel momento più prototipico delle loro scoperte, un Mondrian eccezionale pre-neoplastico ma già completamente astratto, alcuni Mirò di cui uno dedicato al Circo Fratellini, alcuni Klee famosi tra i quali un « Passaggio classico » che è un omaggio alla tecnica puntinista di Seurat, un inedito quadro metafisico di De Chirico con una

pittura di paesaggio italiano inserita nelle sue attrezzature di oggetti. Le piccole sculture di Lipchitz, Laurens, Archipenko, Moore presentano aspetti dell'attività plastica che non sembrano all'altezza delle contemporanee ricerche pittoriche, ad eccezione di Gabo direi, con una composizione dove sono avvicinati rapidamente una pietra, del metallo e della plastica. La pittura continua con un molto apprezzato dagli americani Moholy-Nagy, naturalmente Kandinsky del periodo Bauhaus, un Bram van Velde già nello spirito informale prima della guerra, un Matta a cui vengono riconosciuti anticipo e influenza sulla scuola della action painting di New York, ma che risulta tanto più culturalistico, due De Kooning giovani a cui solo la firma può dare importanza. A chiusura l'Uccello di Brancusi una forma di bronzo lucidissima affusolata verso l'alto, che porta immediatamente la scultura fuori dalle casistiche di categoria in cui molta parte del cubismo l'aveva intrattenuta. 25 anni di arte moderna, seguita non solo attraverso i nomi di artisti che tutti sappiamo, ma attraverso momenti particolarmente significativi della loro attività.

Al Whitney Museum, ossia al Museo di arte americana contemporanea inaugurato l'anno scorso (e molte polemiche ha suscitato la costruzione di Marcel Breuer con la facciata a volumi aggettanti, finestre sguince, una presenza massiccia del cemento armato, degli spessori, delle cornici sebbene sia particolarmente efficiente da un punto di vista museografico per la possibilità di disporre variamente grandi spazi luminosi adatti alla scultura) una mostra annuale di pittura americana. Questo è il museo che bisogna vedere per capire realmente cosa significa quando si dice che la pittura americana è cominciata in questo dopoguerra. Prima di allora veramente non esiste un livello paragonabile a quello europeo, non intendo nelle sue punte ma nemmeno nel suo aspetto medio. Qualche sprazzo di robusto provincialismo, qualche informazione fruttata per ingenuità e entusiasmo, ma soprattutto la carenza di adeguati processi mentali di identificazione di sé come americani.

Tuttavia si sente che questo assillo è sempre presente, abortito nel bozzettismo, nel quadro di

genere, non importa, ma attivo. Alcuni nomi di artisti, pur nella loro area regionale, sono significativi da questo punto di vista e è divertente vedere oggi, nei negozi hippies, il poster con la famosa coppia di Grant Wood che nel suo pacifismo agricolo e puritano viene già presa a termine di confronto e di rimprovero per le smanie « great society » di oggi. L'identificazione avveniva allora su un piano ingenuo, romantico, moralistico, ma è evidente la tendenza a voler rivendicare la singolarità di convinzioni e di dati di costume, e nella rappresentazione della vita cittadina già molti ingredienti di quella che sarà la pop-art col cartellone e l'oggetto industriale. Ma bisogna dire che è proprio il sogno moderno della cultura europea che dà il via al processo di identificazione americano nelle sue varie fasi che alternativamente ancora operano all'interno del suo pensiero: il contingente del Bauhaus particolarmente a fuoco in questo momento, l'esperienza dadaista che ha agito con i neo-dada e la pop-art, il surrealismo con le teorie freudiane e i processi automatici che sono alla base della pittura d'azione, Mondrian e il neo-plasticismo, Picasso, Kandinsky, Mirò, Lèger, ecc. È dal mosaico di questi atteggiamenti, dal costruttivismo all'anarchismo, che comincia quella scoperta dell'America da parte dell'Europa che è anche un modo, il primo, con cui l'America scopre se stessa. Naturalmente l'action, la pop-art, la minimal art sono ormai movimenti che i critici definiscono tipicamente americani, e a ragione. Però sono sempre modi categoriali suggeriti da intelligenze che si possono anche definire tipicamente europee. Viene da pensare cosa potrebbe essere l'arte americana se si sganciasse da quei modi categoriali, se ripensasse nuovamente quel processo di identificazione da cui ha preso l'avvio. Poiché sembra che molta parte della vita americana, delle molle che agiscono nel suo interno restino per così dire estromesse dagli schemi mentali attraverso cui l'arte opera. Insomma, e senza voler fare niente più che un accenno, il concetto di arte e il suo significato, le modalità del produrre e il rapporto dell'artista con la sua opera, il posto e la funzione nella società sono ancora europei. Qualcuno potrebbe obiettare che in fin dei conti

L'America è solo l'avanguardia dell'Europa, avanguardia tecnica e industriale, non un'altra civiltà, ma appunto questo mi sembra contestabile: l'America è il frutto di un esperimento umano che ha determinate caratteristiche, ma che non si esaurisce nelle caratteristiche, determina una serie di fenomeni sul piano concretamente esistenziale, oltre che sociale, che non sono riducibili sociologicamente.

Alla mostra annuale al Museo Whitney si potevano vedere Newman, Clifford Still, Noland, Morris Louis, Stella, Kelly, Frankenthaler, Twombly per quanto riguarda il settore diciamo astratto; e Raushenberg, Johns, Dine, Rosenquist, Wesselman per quanto riguarda la pop-art. Una mostra con caratteri di selezione abbastanza larghi, a volte eccessivi per un museo, ad es. certi rigurgiti di provincialismo americano sempre latente e che la cultura più avanzata ha le sue difficoltà a frenare, quest'anno sono particolarmente pesanti. Lo vedremo alla biennale di Venezia che ha selezionato quest'anno due vecchi artisti fuori del bene e del male e di cui credo si avrà abbastanza imbarazzo a fare i nomi quest'estate.

La stella della stagione 1967-68 a New York è senza dubbio una mostra che, aperta già da ottobre, continua a registrare il massimo dei visitatori: la mostra di scultura di Picasso al Museo d'arte moderna. Questo è un po' l'anno della scultura: il Guggenheim Museum ha inaugurato in ottobre una grande esposizione internazionale di scultura: Nell'atrio centrale da cui si parte la struttura a chiocciola di F. L. Wright, un grande Calder e due giovani, Morris e Judd, con strutture primarie: ovviamente una consacrazione ufficiale per questi ultimi ormai citati come maestri in una società che non ha voglia di aspettare l'artista ottuagenario per decretargli la sua ammirazione e che, come dice Oldenburg, in genere cambia oggetto di attenzione ciascun mese. Il panorama di scultura era molto ufficiale (con un certo soprannumero di giapponesi): nomi celebrati da Picasso a Giacometti, da Arp a David Smith fino agli italiani Marini, Manzù, Consagra, Cascella, Colla, Fontana. Sempre in ottobre la città stessa di New York è stata la sede di una grande mostra all'aperto: davanti a edifici importanti e

nelle piazze sculture che, come oggetti di Galleria, potevano essere definite enormi, come elementi di urbanistica cercavano con difficoltà di non passare del tutto inosservate. Scrive Barbara Rose su «Vogue», rivista che appoggia e divulga in modo intelligente e insistente nomi e motivi ideologici degli artisti americani di avanguardia, oltre a corredarli di magnifici servizi fotografici, che finalmente la scultura americana ha ripreso il contatto con gli spazi urbani e la città, non è più una scultura per privati, un arredamento di stanze o giardini di ville lussuose, ma aspira alla sua funzione principale: il monumento. D'altra parte è la prima a riconoscere che, in questo caso, l'esperimento è fallito, non solo perché le idee più nuove e interessanti sono state scartate (quella di una scultura di fumo per es.), ma per il disturbo di una architettura completamente eclettica e caotica e per la congestione del traffico newyorkese. A me non sembra che siano questi i motivi determinanti e resto sospettosa proprio all'idea di una scultura monumentale.

Con molta pubblicità e attrezzature di gru e calcoli elettronici, è stata installata la grande scultura in ferro-corten di Picasso in una piazza di Chicago. A Chicago la chiamano il cagnolino bassotto, con molta evidente difficoltà a orientarsi nella lettura di una immagine che chiaramente è un volto femminile. Un esperimento riuscito, almeno in un certo ordine di idee, in lamiera ritagliata a grandi sagome collegate da tubi e saldate l'una all'altra in modo da lasciare grandi spazi liberi all'intorno. Sebbene sia alta come tre o quattro piani la scultura di Picasso non ingombra la piazza, ha leggerezza e da ogni punto si vedono larghi sguardi dell'architettura circostante. Insomma è un elemento, libero, di fantasia che poggia sulla piazza con tutta l'aridità che spetta allo scenario di grattacieli e di strade intorno.

Per tornare alla mostra di Picasso, un elemento di particolare interesse è dato dal fatto che quasi tutte le opere sono di proprietà dell'artista, quindi la maggior parte sconosciute. Esse testimoniano di un'operosità insospettata e febbrile pur in un artista la cui fecondità è ben nota. Rivelano una ossessione creativa, un bisogno autentico di dar

forma e figura umana ai materiali più diversi e alle tecniche più insolite. Qualcosa che non è il lavorare giocoso e artigianale di Calder, ma una coscienza profondamente drammatica nel seguire gli stimoli più diversi della creazione come unico modo di sentirsi vivo e significativo. Una mostra che mette a nudo una condizione di artista che può anche turbare per l'inquietudine che rivela di sopravvivere a qualunque costo eludendo nell'attivismo l'angoscia dei limiti connessi a un destino creativo, ma che rimane comunque esemplificativa più di altre di una tensione intellettuale dell'artista europeo della prima metà del secolo.

E per concludere con un'iniziativa curiosa che sta ottenendo un certo successo tra il pubblico, la Galleria IBM sta esponendo un gruppo di macchine progettate da Leonardo, in legno e ferro colorato, in dimensioni ridotte a circa 1 m. ciascuna, richiamando nell'aspetto e nella fattura gli oggetti che la pop-art ha prodotto in questi anni. Il pubblico può manovrare lui stesso le macchine come delle sculture meccaniche da azionare con le proprie mani. Una mostra che è un omaggio, ma in termini molto disinvolti. Se però viene il desiderio di saperne di più, sull'origine di queste macchinette che sembrano un'idea così americana, e chiede alla segretaria della mostra chi le ha progettate, dove sono state eseguite e quando (perché il catalogo non lo dice), si ha l'illuminante sorpresa di sapere che vengono dall'Italia, opera di un gruppo di architetti milanesi. Adesso? Oh no, queste macchinette sono del '39. Riferisco l'episodio perché si può considerarlo un istruttivo esempio dei rapporti tra il '900 europeo, la pop e l'attuale minimal art americane. Lichtenstein del resto, con la mostra di sculture di Leo Castelli, ha chiaramente definito l'area storica del «modernismo» come una sua dichiarata area di interesse.

Mentre l'artista europeo intrattiene con la società rapporti molto turbati e di diffidenza reciproca, l'artista americano è venuto sempre più conquistando un posto di primo piano nella considerazione del Paese. A parte il fatto che a New

York l'ambiente intellettuale è molto forte e, come si dice, potente; a parte il fatto che l'artista, ormai, quando viene riconosciuto socialmente come tale, si presenta abbastanza in alto nella gerarchia mondana, come un cantante lirico, un direttore d'orchestra, un attore famoso ma con un certo alone underground che quelli non hanno, tutta l'organizzazione dei musei, dei collezionisti, dei critici e dei mercanti d'arte, ha un carattere assolutamente ufficiale, di garanzia sia sul piano delle ricerche che su quello dell'investimento di capitale. Come si sa, lo Stato stesso ha posto le basi della fiducia quando ha stabilito che una percentuale della somma che il cittadino gli deve sotto forma di tasse, può essere devoluta a forme di incremento culturale e educazionale: tra queste forme sta in primo piano l'acquisto di opere d'arte anche contemporanea.

Tutto questo ha un riflesso sulla psicologia dell'artista e sul rapporto col suo lavoro mentre con la pop-art egli si è reso conto cosa significa avere un pubblico vasto e in grado di trovare facilmente un aggancio. Adesso la pop-art fa parte delle lezioni acquisite, non crea più choc, la gente vi si rispecchia con soddisfazione. Infatti mentre una deformazione di Picasso cubista può apparire ancora carica di intellettualismo arbitrario, i progetti di sculture di Oldenburg — in dimensioni enormi: una banana, un gelato, un tergicristallo identico a quello delle automobili con l'acqua che vi scorre sopra, un hamburger ecc. — ciascuna pensata per un luogo preciso, New York, Londra, Stoccolma, oppure i lucidissimi oggetti anni '30 di Lichtenstein, come pezzi di art-déco dell'epoca, una ringhiera per es., o le fotografie di Warhol ripetute in grandi tabelle la testa di Jacqueline Kennedy, la testa di Elisabeth Taylor, la sedia elettrica, l'incidente stradale, l'episodio razzista, ghirigori di luce e insieme figurazioni segnaletiche, come le opere di altri pop, si presentano a un livello di problematica che interessa molto l'uomo americano, poiché verte sulle forme e i significati di una società in cui si sente caratterizzato. Egli pensa quest'arte rivolta a se stesso; senza andare magari molto a fondo ne avverte lo humour, il lato critico, ma

soprattutto lo tranquillizza che l'artista sia lì, dalla sua parte e non altrove. In questo senso vede giusto: con la pop l'artista americano ha cominciato veramente a lavorare per lo Stato. E non in una accezione gretta, ma in quanto riconosce la società, ne studia la fisionomia, la vuole migliorare. Non va cercando soluzioni fuori dal sistema. Questo ragionamento vale anche, io credo, per l'ala astratta della scena americana: Noland, Stella e i minimalisti. Anche qui senti l'artista sicuro del suo ruolo, questa volta non perché propone un chiarimento e una qualificazione dei dati della percezione quali si manifestano con i mass-media, ma perché propone quei dati in sé, come strutture primarie, ma con analogia esperienza feticistica. Ottenendo, come afferma Clement Greenberg, di rendere visibile qualcosa che nessun altro medium rende visibile. Così l'astrattismo americano ha in questo momento una dilatazione — si pensi alla mostra di

Frank Stella da Castelli, con gli arabeschi di colore a grandi bande di strisce curvilinee — che in parte risponde a un consenso nuovo che l'artista dà alla società. In cambio questa gli fornisce la giustificazione implicita in ogni bene di consumo. L'arte americana tra Giulio II e Solimano il Magnifico.

Fuori da queste alternative, citerò solo due mostre interessanti: alla Pace Gallery quella di Withman, con ambienti completamente al buio definiti solo da una linea di luce rossa lungo le pareti portata da un raggio laser al centro della stanza, e alla Dwan Gallery quella di Carl André le cui due opere erano formate dalla giustapposizione, sul pavimento, di piastrelle tutte uguali, 30 x 30, poniamo, o di acciaio o di ferro. Un lavoro che lascia a nudo i problemi di ordine mentale e operativo piuttosto che quelli dell'integrazione o della celebrazione del vivere.

CARLA LONZI

TEATRO

Tango

Tango di Slawomir Mrozek è l'opera che in questi ultimi anni ha più avuto successo all'Est come all'Ovest. È stata definita « un Amleto del teatro buffo » una ripresa, nella prospettiva di un teatro dell'assurdo, dei motivi aspri, ironici, amari e grotteschi di un genere che, dall'*Ubu roi* di Alfred Jarry, passa attraverso la riproposta simbolica di Witkacy del *Pollo d'acqua* per giungere al discorso tremendamente profetico di Beckett.

Nel mondo nato dopo la distruzione, più tardi ancora di *Ah! les beaux jours*, forse nel deserto delle cose e dei sentimenti, l'umanità nuova prende a ricordare una memoria che non ha mai avuto, a costruire ricordi cui deve credere per darsi una dimensione concreta. Se fosse solo questo, Mrozek avrebbe certamente appreso la lezione di un teatro moderno, portato avanti il

limite dell'assurdo di un universo reinventato, ma non avrebbe costruito l'Amleto degli anni sessanta, il personaggio certamente più sconcertante della società socialista.

Suggerzioni a parte, sollecitazioni o rimandi non spiegano in ogni caso la stretta forza dialettica di un testo che si sorregge per l'analisi impietosa che suggerisce, e fermenta, per ciò che rappresenta, nel nostro mondo contemporaneo, una voce così cruda e attenta come questa di Mrozek.

Scriva Jan Kott (che ha curato la messinscena di altre opere di Mrozek) « *Ubu roi* » si svolge in Polonia, quindi in nessun posto. « *Tango* » si svolge in Polonia, quindi dappertutto ». Osservazione esatta cui deve però aggiungersi il riferimento alla proposta critica della cultura polacca di oggi, il rimando alle esperienze di punta, a Witkacy, riproposto nei più vivi teatri d'avanguardia o

allo stesso Polanski, autore cinematografico operante in Inghilterra con un gusto per l'allusione grottesca, sempre carica di significati presenti (cfr.: *Cul-de-sac*). È insomma questo *Tango* la più spietata requisitoria contro la distruzione dell'uomo operata in nome dei grandi principi e della restaurazione dell'etica, una maniera per riproporre all'attenzione i gravi termini di una dialettica il cui meccanismo è sempre in grado, nonostante tutto, di corrompere il mondo.

Il richiamo all'Amleto ha valore di un simbolo. Là dove l'incertezza, il dubbio (la ragione e il sogno) avevano necessità di rappresentare la nascita di una nuova coscienza, aprivano l'alternativa all'età del ferro, se non altro come indicazione premonitrice, qui la chiarezza di Arturo è la lama gelata che raffrena la storia, è il bisogno di restaurazione dei valori d'ordine che la rivoluzione ha distrutto, che nasce dalla stessa rivoluzione. Il valore drammatico della furia rappresentativa di Mrozek è proprio in questo suo denunciare una fase apparentemente evolutiva, un nesso dialettico dell'ideologia cd. rivoluzionaria che dopo aver demistificato gli antichi tabù, sembra decisa a rimettere logica anche ai valori dispersi e ridotti ad una pura astrazione.

«La tradizione mi lascia indifferente, ragazzo mio — dice il padre ad Arturo. — La tua rivolta è ridicola. Lo vedi tu stesso che noi non attribuiamo alcuna importanza a questi monumenti del passato, a queste stratificazioni della nostra cultura familiare». Ma in questo modo è facile riscontrare come, circondati da tradizioni, ridotti ad essere puri oggetti, attuata la reificazione dei santi sentimenti tradizionali, tutto possa apparire «disordine, entropia, anarchia». Il difficile è resistere anche *contro* l'apparente buon senso, resistere contro i tentativi di ridimensionare le cose nuove sulla memoria dei vecchi ricordi, ripristinando i valori della ragione di ieri. Arturo, in questo, non è Amleto; la sua lucida follia *tende* all'ordine, alla pulizia, al ripristino delle antiche forme, al gioco dell'apparenza. Sente che è necessario risarcire in qualche modo gli antichi oggetti dando loro nuovi significati, che è impossibile non riproporre un nuovo sistema di valori. «Ne

deriva di conseguenza che si deve... in primo luogo restituire un significato pratico a questi concetti e secondariamente creare delle norme di comportamento». Resta semmai amletico il suo arrestarsi in questa follia, la disperazione che, dopo l'uscita nel mondo, gli farà crollare addosso tutte le speranze, la ricerca affannosa di una fede. «Io non ho paura, è solo la fede che mi manca! Tutto, se volete, anche la mia propria vita, ma un ritorno non c'è, non c'è, con queste vecchie forme non potremo ricreare la realtà». La tenezza di un attimo di smarrimento non lo ferma; riprese le redini della dialettica, teorizza l'ordine e la ribellione, oltrepassando il principio stesso della contraddizione, e in una furia mistica tende all'assolutismo: «Io non sono né sintesi, né analisi, ma azione, volontà, energia. Sono la forza!».

Arturo morirà assassinato, proprio da colui che aveva definito «il suo braccio secolare, il prolungamento della sua volontà». Il sogno di Arturo è finito; ma sono finiti anche i giochi, le smemoratezze, gli svaghi degli altri. «Niente paura, dirà il nuovo capo, se farete quello che dico io, vedrete che non avrete a pentirvene. Io sono un buon ragazzo. Posso anche stare allo scherzo e mi piace essere allegro. Solo bisogna rigar dritti»; e la conclusione viene, agghiacciante, con un lento *Tango* ballato dal nuovo capo con il vecchio zio Eugenio, in un silenzio gravido di stupore e di incertezza, mentre le note della *Cumparsita* risuonano per tutto il proscenio.

La regia di Luigi Squarzina ha mirato al grottesco, ha montato una scena piena di mobili vecchi, di oggetti inutili, di tende e di piume, ha ricostruito un universo millenovecento, giocando sulla strana follia dei suoi personaggi. Non ha dato una versione originale del testo ma ha operato in direzione di un approfondimento di tutti gli elementi letterali dell'opera. Non ha reso esplicita la metafora e in ciò è il pregio e il difetto della sua regia. Che per un verso ha lasciato più libero lo spettatore di trarne moralità e conclusioni, dall'altro lo ha condizionato dandogli una versione *boulevardière*, operettistica, nella

quale la tremenda distorsione dei *non-senses* ha rischiato più volte di disperdersi.

In questa chiave esagitata e caricaturale gli attori hanno trovato una giusta dimensione, hanno sorpreso felicemente Paola Pitagora e Eros Pagni; ha rivelato doti istrioniche, più che acutezza interpretativa, Giancarlo Zanetti mentre gli altri (Malaspina, Milli, Carli) hanno sottolineato i caratteri proposti.

Io, Bertolt Brecht

« *Prima di essere occasione di una identificazione, lo spettacolo è fondamentalmente l'occasione di un riconoscimento di sé culturale e ideologico* » scrive Louis Althusser nelle sue « Note per un teatro materialista » trattando di uno spettacolo di Giorgio Strehler *El nost Milan* da lui ritenuto di « straordinaria importanza ». Ed è esatta osservazione, dato che questo « riconoscimento » presuppone una identità essenziale, quella che rende possibile l'unione attori-spettatori, la partecipazione collettiva alla stessa tensione ideologica.

Non sembra che nello spettacolo antologico *Io, Bertolt Brecht* Strehler abbia raggiunto questa possibilità conclusiva di un riconoscimento che risolve, per tutte, la questione dell'identificazione, senza corrompere il principio epico di una drammaturgia estraniata — attore non personaggio. Il discorso, piuttosto, non risolve i problemi pratici di una estetica « a distanza » ma cerca di involgere, in primo luogo, lo spettatore in una sorta di complicità con il versificatore (il brillante, il simpatico) e non con il poeta, questo aspro ideologo bruciante e preciso nel corrodere e colpire una realtà in atto, per denunciarla e modificarla dall'interno. È affiorata, in tutto lo spettacolo, proprio la volontà di piacere, rendendo epidermici quegli strati emotivi di un discorso, puntando sulla melodia dei *songs* più conosciuti, corrompendo lo stesso significato, procedendo alla astrazione di una struttura da un'altra struttura, e fissando tali moduli in una dimensione priva di prospettiva critica. Strehler dicatore e attore e Milva concertista sono lontani dal rigore iconico e recitativo imposto dallo stesso Strehler

regista, esatto interprete del teatro brechtiano. Non entrano qui raffronti con personalità diverse — Gisela May, ad esempio — o con composizioni antologiche di analogo respiro. Entrano piuttosto raffronti critici con sistemi espressivi diversi, con la ricerca lucida e tersa già perseguita da Strehler ne *L'anima buona di Se-Zuan*, con la rarefazione del tempo e dello spazio nello *Schweyk nella seconda guerra mondiale*.

Basterebbe riflettere all'adesione sempre meno qualificante di un pubblico acritico entusiastico dai gesti cortesi, dal fluire dei suoni, dalla gradevolezza di un « poeta sgradevole ». La ragione è proprio in questo spostamento di interesse, perseguito da Strehler, in questo voler indulgere a presentare un poeta inserito nella cronaca contemporanea, spegnendone la violenza e l'orrore, la ricerca di una denuncia che ancora qualche anno fa faceva scrivere al teologo Karl Thieme « Bertolt Brecht, poeta del diavolo ». Certo ogni parola di Brecht, ogni suo canto, ha una significazione ambigua, ama, odia, costruisce, distrugge, si rivolta, si adatta. « Nella città d'asfalto mi sento a casa mia / munito dall'inizio di ogni sacramento / di morte: di giornali, di tabacco e d'acquavite son pigro e diffidente ma contento ». Ma in questo suo itinerario sta la forza della sua polemica, il violento tarlo delle istituzioni, l'apparente adattamento alle regole del gioco. « Mangiai in mezzo alle battaglie. / A dormire mi coricai fra gli assassini. / Feci all'amore con indifferenza / E guardai la natura spazientito ».

Arduo ripercorrere il mondo di Brecht con brevi indicazioni; la complessità dei suoi temi, le operazioni compiute, i miti rivisitati, i suoi stessi atti di incoerenza, soffrono a venir riproposti in una silloge che non sia anche ricerca critica e individuazione di uno — tra i tanti — dei complessi fermenti del poeta. « *La saggezza brechtiana* — scrive Bernard Dort — *se per saggezza non si intende né la rassegnazione né la passività dell'uomo davanti al mondo e al destino, è saggezza attiva. In essa e per essa il Vecchio e il Nuovo si riconciliano, si modificano e si rigenerano* ». Il concetto ideologico spezza la sua univocità, frantuma il dogma e si propone come dialettica verso le cose, modificate

e modificabili, in un continuo cammino. E la ragione sottintende una presa di posizione, che è materia di rappresentazione, scelta rigorosa dei mezzi espressivi, non ammiccamento del pubblico ma presa di distacco tra il dire e il detto, tra la frase scritta e la frase recitata.

Se da un suo *Versuche* si estrae una formula scenica: — « *Ma soprattutto, vi prego non chiudetemi il palcoscenico fino in alto. Lo spettatore, tra un quadro e l'altro, appoggiato alla spalliera della sua poltrona, se vuole, potrà notare i laboriosi accorgimenti che con arte noi prendiamo per lui... Però non mostrarglieli troppo, qualcosa sì. Perché sappia sempre che noi non siamo lì per fare incantamenti. Ma che lavoriamo, amici* » — non è bene che ciò si faccia recitando, visualizzando, anzi, il concetto e giocandolo con voce impostata. Si rischia di strappare l'applauso, non la riflessione.

E quando Milva canta dallo *Schweyk* « E quale dono venne alla donna del soldato? » e « La canzone della Moldava », troppe mossette vanitose, troppa grazia, disperdono il fermo e tenace discorso di Brecht, ineluttabile come la ragione contro le pieghe della rassegnazione.

Uno spettacolo divulgativo, dunque, disperso e non rigoroso, nel più benevolo dei casi, e non l'occasione di un *riconoscimento culturale* che da Strehler ci si attendeva.

Lutero

Lutero di John Osborne precede di due anni *Inadmissible evidence* (Prova inammissibile) e si situa nella tradizione del *chronicle play* rifacendosi ai modelli del teatro elisabettiano, a quegli eroi che sulle scene del Globe Theatre, del Blackfriars, del Red Bull affermavano i loro diritti sulla « morale teorica ». *Lutero* acquista così una dimensione precisa, si ricollega ad un genere che precedendo l'epica, ha fornito allo stesso Brecht i modelli per una scansione didascalica dell'opera. Il personaggio è tutto; il testo è la commedia delle sue angosce, la tragedia dei suoi principi, la violenza della sua ineluttabile irrevocabilità. Il personaggio è l'asse della scelta ideologica, tutto è visto in funzione della sua ragione, della sua

stretta logica, della disperata ricerca intesa a concludere un momento, ad anticipare secoli di guerre e di ribellioni.

Martin Lutero entra nell'ordine nel 1507; alterna crisi nervose a stati inquieti, dovuti anche a disturbi viscerali che Osborne sottolinea, come parte integrante del carattere. È ruvido, impaziente; maltratta il genitore decisamente contrario al suo sacerdozio; discute e si ribella contro i messi di Roma che vendono indulgenze. Urla contro questo mercato e contro le ideologie che lo sostengono, convincendosi che l'uomo si salva indipendentemente dai suoi meriti per la sola Fede.

Osborne scandisce lucidamente gli avvenimenti, alterna i momenti di furia del giovane teologo con i lunghi ragionamenti teorici, con i conseguenti teoremi con i quali allarga l'area del consenso. La Chiesa di Roma si preoccupa per i possibili sviluppi. Tenta di conciliare i suoi impeti con la prudenza politica. Nella Germania, dopo la morte di Massimiliano, Federico è il protetto di Leone X, e il protettore, a sua volta, di Lutero. La posizione è difficile. L'affissione da parte di Lutero delle Tesi a Wittenberg nelle quali sono ribadite le posizioni contro le indulgenze non può essere tollerata. Colpito dalla Bolla papale, Lutero vi si oppone bruciandola, e rendendo pubbliche le tesi contenute nel trattato « Sulla libertà cristiana ».

Il dramma storico è sempre coerentemente visto a ridosso del personaggio; la cronaca si alterna ai giudizi, le connessioni sembrano precise, anche se tutto quel che è mostrato si sussegue rapidamente, non dà tempo alla riflessione. La ribellione alla Chiesa di Roma si estende, diviene moto popolare cui finiscono con l'affluire altri moventi; si rianimano le rivolte dei poveri contro i ricchi, dei contadini contro i principi. Lutero si pone dalla parte dei principi, è spietato nei giudizi, approva i massacri contadini, definisce « diavoli incarnati » i rivoltosi. Molte speranze restano deluse. Il suo rispetto verso l'autorità e la forza sembra conseguire dall'atteggiamento verso il genitore, lo teme, gli si ribella ma sostanzialmente gli ubbidisce. Ogni tanto risuona nel dramma l'eco

delle sue continue paure: « Ho perduto il mio corpo di bambino » oppure « Sono un bambino, ho paura aiutami Signore ». Ha bisogno di giustificare la sua ribellione contro il padre con le parole del Vangelo: « Sono venuto a mettere il figlio contro il padre »: tutta la sua vita non è che una obbedienza a ciò che gli par giusto obbedire: il germanesimo, più importante della stessa cattolicità, il severo distinguo tra potere civile e Fede, più importante delle rivolte sociali.

Il dramma di Osborne ricorda nella sua struttura per più versi, il *Galileo* di Brecht: nel taglio, nel modo stesso di condurre l'azione, nel far riaffiorare — nelle pieghe dei più alti ragionamenti — l'uomo quotidiano, con l'ira e con il dolore dei suoi disturbi di salute. Anche nel finale l'ombra di Brecht appanna il disegno tracciato da Osborne: Martino sposato con Caterina Von Bora ha un figlio e su di lui riversa le sue speranze e le sue delusioni. Pur tuttavia il *Lutero* ha un suo rilievo coerente, anche in relazione all'opera di Osborne. In fondo come il Jimmy di *Ricorda con rabbia*, anche Lutero è un insieme di isteria e di nevrosi, i suoi scatti, i suoi pensieri i suoi pronunciamenti, appartengono ad un modo istintivo di prendere

coscienza di sé e di impiegare, in una direzione stabilita, i propri impulsi, le proprie conoscenze, le proprie ragioni. Laddove Jimmy falliva, Lutero, solo apparentemente, riesce: il suo fallimento è l'anello iniziale di una presunzione di sé sconfitta che non sa ancorarsi. La sua spietata condanna della rivolta contadina del 1523 è una riprova del suo fallire di fronte alla storia. Beppe Menegatti nel mettere in scena il testo di Osborne ha voluto sottolineare questa particolare « responsabilità » nelle stragi e nei massacri, cui Lutero volle sottrarsi; ha voluto, dilatando il simbolo, troppo insistere nel bagno di sangue che la Germania ha continuato ad imporre al mondo, insistendo nella propria presunzione. Lo spettacolo ha certamente scompensi: nel primo tempo ha un andamento più rigoroso; gli avvenimenti si susseguono con una prospettiva certa, sono sempre in relazione al personaggio dominati da una scarsa essenzialità. Le scene, i costumi e le musiche (rispettivamente di Falleni e Bussotti) hanno un loro sapore ferrigno, che ben si addicono allo stile « elisabettiano » duro e crudele.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Saldi di stagione

Ogni anno, fra il gennaio e il febbraio — alle soglie di una quaresima cinematografica che durerà sino all'autunno — compaiono di solito sui nostri schermi films giudicati di incerto gradimento per il loro carattere problematico. Così, anche quest'anno soltanto oggi le platee dei pubblici locali hanno potuto documentarsi circa « Trans Europ Express » (recentemente colpito dalla censura) di Robbe Grillet, « La cinese » di Godard e « Marat-Sade » di Brook.

Robbe Grillet come regista, lo conosciamo al suo meglio — e libero dalla collaborazione con Resnais — in un film di scarso successo,

« L'Immortelle »: dove l'ambiente esotico, per tradizione caro alla letteratura francese, favoriva inaspettatamente il realizzarsi di quella oggettività folgorata che è una caratteristica del nouveau roman. Il sole orientale isolando astoricamente le mura e le case fatiscanti dell'antica Bisanzio, le fissava in una eternità ricordata che coinvolgeva anche volti, parole, natura. Lo spettatore ne era così conquistato da dimenticare persino il fantomatico gioco dell'ambigua protagonista — spia, vittima ricattata, messaggio indecifrabile — nonché le parvenze di intrigo poliziesco giacenti alla radice della narrazione.

Molto tempo è passato e Robbe Grillet riprende oggi — per scherzo o sul serio, non si sa — il

motivo del giallo, questa volta deliberatamente. Ma frattanto le cose sono andate avanti, le ricerche sperimentali di ieri son divenute ovvie convenzioni, tanto da deludere chi si aspettava da lui qualcosa di più sapido e pungente dell'ormai frequentato artificio del film dentro il film (gemello del romanzo) e via dicendo. Perché tale è infatti la struttura di « Trans Europ Express ».

Si sa che al lettore — e allo spettatore — si chiede adesso di faticare collaborando sulla pagina, sulla scena, sullo schermo, nella decifrazione di un testo presunto difficile. Per la verità, non è questo il caso dello spettatore di « Trans Europ Express », il quale capisce subito che il signore seduto in uno scompartimento di prima classe è Robbe Grillet in persona, nell'atto di elaborare, con l'aiuto della segretaria, il progetto di un film che attori viaggianti sullo stesso treno, via via docilmente realizzano. Il suo intervento visibile, tuttavia, si fa sempre più rado coll'incalzare del racconto. Ormai il suo protagonista, un trafficante di droga alle sue prime armi, sadico a tempo perduto, è in piena azione autonoma: un'azione che si rivela alquanto macchinosa, irta di trabocchetti tesi dai capi della banda all'esordiente per saggiarne l'efficienza. Sono, del resto, trappole un po' scombiniate e puerili, in cui l'intenzione sarcastica del regista non morde abbastanza e si perdona volentieri in grazia delle strade e del porto di Anversa, ottimamente interpretati. Infine tutto filerebbe liscio se il trafficante non cedesse al suo vizietto di legare le donne alla spalliera del letto prima di farci all'amore e non lo imponesse a una graziosa prostituta che fa il doppio gioco fra la droga e la polizia. Di qui l'opportunità di farla fuori per strangolamento e l'inopportunità di una sua visita al night dove si esibisce, in nudo integrale, una splendida ragazza, decorata di una vistosa catena allusiva, più ornamentale che conturbante. Dopo di che, irruzione della polizia, spari, fuggi fuggi: e ritroviamo regista e attori, innocenti e soddisfatti, sbarcati dal treno internazionale che li ha ricondotti a Parigi. Dove ci auguriamo che Robbe Grillet dedichi al lavoro letterario, disimpegnato o no, il tempo sufficiente a scrivere un libro e a trascurare l'hobby di regista, non sempre felice

(ma il recentissimo « L'homme qui ment » sembra darci torto).

Più stimolante, più francamente originale « La cinese »: che ha tutta la freschezza di un lavoro in progresso, sfornato da un'autentica officina sperimentale. Il giovane e fin troppo fecondo Godard ha scelto anche lui il metodo del film giocato a carte scoperte, con la macchina in vista, e parte dalla proposta di una dichiarata inchiesta giornalistica, a mezza strada fra il documento cinematografico e una lieve suggestione narrativa. Il « servizio » si svolge attraverso successive interviste rivelatrici degli atteggiamenti e dei pensieri di un gruppo di giovani « cinesi », quattro o cinque in tutto, decisi a provocare il crollo di una società che rifiutano. Veronique, ragazza-bene, studentessa a Nanterre dove l'università sorge in mezzo alle bidonvilles, approfitta dell'assenza dei suoi per introdurre in casa i compagni di fede e organizzarvi dibattiti sulla tecnica rivoluzionaria. Sono, oltre Veronique, Guillaume attore protestatario, innamorato di lei, il chimico Henry, più riflessivo e pratico, la sua amichetta Yvonne, servetta venuta dalla campagna e all'occasione passeggiatrice, il russo Serge, nichilista après la lettre: nonché altri adepti conferenzieri. Anima della cospirazione, pronta alle risoluzioni estreme, Veronique viene designata per il primo gesto terroristico, l'uccisione di un delegato sovietico, mentre Henry, dissenziente, si stacca dal gruppo e Serge sceglie il suicidio: quanto a Yvonne, adorabile tonta, essa oscilla tra un fanatismo proletario e il disbrigo delle faccende domestiche. Il gesto viene compiuto in doppia copia, per errore Veronique uccide l'uno dopo l'altro due uomini: un azzardo in cui Godard dimostra la sua strafottenza narrativa giacché il duplice omicidio rimane indisturbato e senza conseguenze. Segue un lungo dialogo, in treno, fra la infiammata ragazza, ideologa dalle fragili basi, e il rinunciatario Jeanson che cerca di riportarla a una logica più concreta. Quel che importa al regista è rendere con intensità icastica il comportamento discontinuo e ferocemente candido di una generazione in crisi.

Questo per sommi capi, l'assunto portato innanzi con rapide giustapposizioni d'immagini, episodi,

sequenze parlate, legati dall'intervento saltuario della macchina da presa e del ciacchista. Compiono di tanto in tanto manifesti di propaganda cinese, fotografie di eroi rivoluzionari, proclami stampati, inserti di fumetti, in un collage tutt'altro che frastornante: proposta di una nuova struttura filmica a cui non si può negare attenzione. Il colore è usato con un'audacia sprezzante non priva di gusto e non ignara di certe risoluzioni della pop art che in « Bonnie and Clyde » richiamano le copertine della « Domenica del Corriere » e qui, talvolta, le ingenuità delle images d'Epinal. Memorabili le persiane rosso cinabro che scandiscono in carrellate insistite i tempi del film; gli interni borghesi, divenuti palestra ideologica decorata di scritte, di cartelloni, di lavagne didattiche, fra pile di rossi volumetti, le Massime di Mao. L'impressione complessiva è di una scommessa riuscita per un nuovo modo di raccontare, brutale e sarcastico, ma non vacuo e fraudolento. Un esempio, insomma, di come si possa inventare una lingua senza offendere chi non l'ha ancora imparata.

Passato dalla pagina al teatro e, come non bastasse, dal tedesco originale all'inglese, nella interpretazione di un fatto figurato in terra di Francia, « La persecuzione e l'assassinio di J. P. Marat » di Peter Weiss conserva nel film « Marat-Sade » di Brook una forza testuale e d'azione non comune. Essa, infatti non si perde o si altera, com'era da temersi, nelle dimensioni ridotte dello schermo: merito del regista e degli eccellenti attori dello Shakespeare-Theatre che l'hanno servita e che giureremmo se non superiori, certo non inferiori a quelli che, in Italia e all'estero, l'hanno realizzata per le scene.

Va da sé che il film non poteva che seguire un andamento teatrale, essere insomma teatro filmato: cosa che non ne diminuisce il valore e dimostra, se ce ne fosse bisogno, che un buon testo letterario può diventare buon teatro e anche buon cinema quando chi ci mette le mani sia un lettore intelligente. Impostando a questo modo il suo lavoro, Brook non ha avuto paura delle lunghe tirate né della uniformità della scena, non è ricorso a comodi espedienti dello schermo per rompere l'unità di tempo e di spazio. Ha soltanto accen-

tuato il carattere di balletto tragico-grottesco dell'opera e si è permesso, unica infrazione, tra la prima e la seconda parte, uno squisito cameo di ombre cinesi, quella di Charlotte Corday e del suo innamorato, non più pazzi ma restituiti alla loro gentile leggenda.

Il testo, nella agevole traduzione italiana, è noto: il marchese de Sade, reduce dalla Bastiglia e sistemato, a scanso di guai, nel manicomio di Charenton, organizza col permesso del direttore, uno spettacolo agito dagli infermi in cui col pretesto di rievocare un episodio della rivoluzione, polemizza con Marat opponendo il suo nero pessimismo autodistruttivo alla fede dell'uomo che aspetta il pugnale di Charlotte dettando un proclama alla Nazione. L'intento di Weiss era di valersi di un momento storico (il soffocamento dell'89 a opera della reazione napoleonica che confina fra i pazzi i « grandi principi ») per aprire un discorso che si estende fino ai nostri giorni: Brook lo seconda figurativamente richiamandosi a testi pittorici che vanno dalle diavolerie di Bosch alle grinte dell'espressionismo nordico. Ogni volto, ogni gesto, esplorato dalla camera con una intensità che il teatro non possiede, descrive la solitudine del maniaco che a poco a poco cede allo sfrenarsi di una eccitazione collettiva, ogni demente attende il momento della liberazione, il ripetersi della presa della Bastiglia e delle stragi di settembre. L'illusione prevale alla realtà, quando Charlotte batte alla porta immaginaria di Marat il suo letargo diventa sogno eroico: così la squallida sala dove gli infermi agitati sono sottoposti alle cure idroterapiche dell'epoca, si trasforma nell'aula della Costituente e dell'Assemblea Nazionale, a dimostrare che le parole bastano a creare lo scenario. S'incrociano le canzoni popolari di vent'anni innanzi, l'ex prete Roux esplode in accuse roventi ai traditori, le sinistre tricoteuses, in vesti di clowns, giubilano e l'attore-Marat, l'unico pazzo non truccato, ha il viso pensoso della vittima consapevole. L'esperimento del direttore Coulmier è riuscito, gli ospiti di Charenton non sono più malati ma rivoluzionari in azione che fra poco, contro le sue previsioni, si scateneranno in una

mischia selvaggia che coinvolgerà lui, le dame spettatrici, le monache e i guardiani allibiti. Trionfa il marchese, maligno nemico della libertà dell'uomo.

Non occorre aggiungere che Peter Weiss non ha scritto il suo dramma senza il precedente dell'esempio di Brecht, filiazione legittima come legittima e giustificata è l'iniziativa filmica di Brook. Difficilmente infatti la scena potrà giun-

gere a rendere quel che lo schermo ottiene coi suoi scatti, i suoi passaggi veloci, le sue possibilità d'inquadrare le immagini e fissarne il significato profondo. Se « Marat-Sade » è, come si diceva incominciando, teatro filmato, tanto meglio per il teatro che forse in questa forma troverà una delle strade per liberarsi dalle vecchie convenzioni.

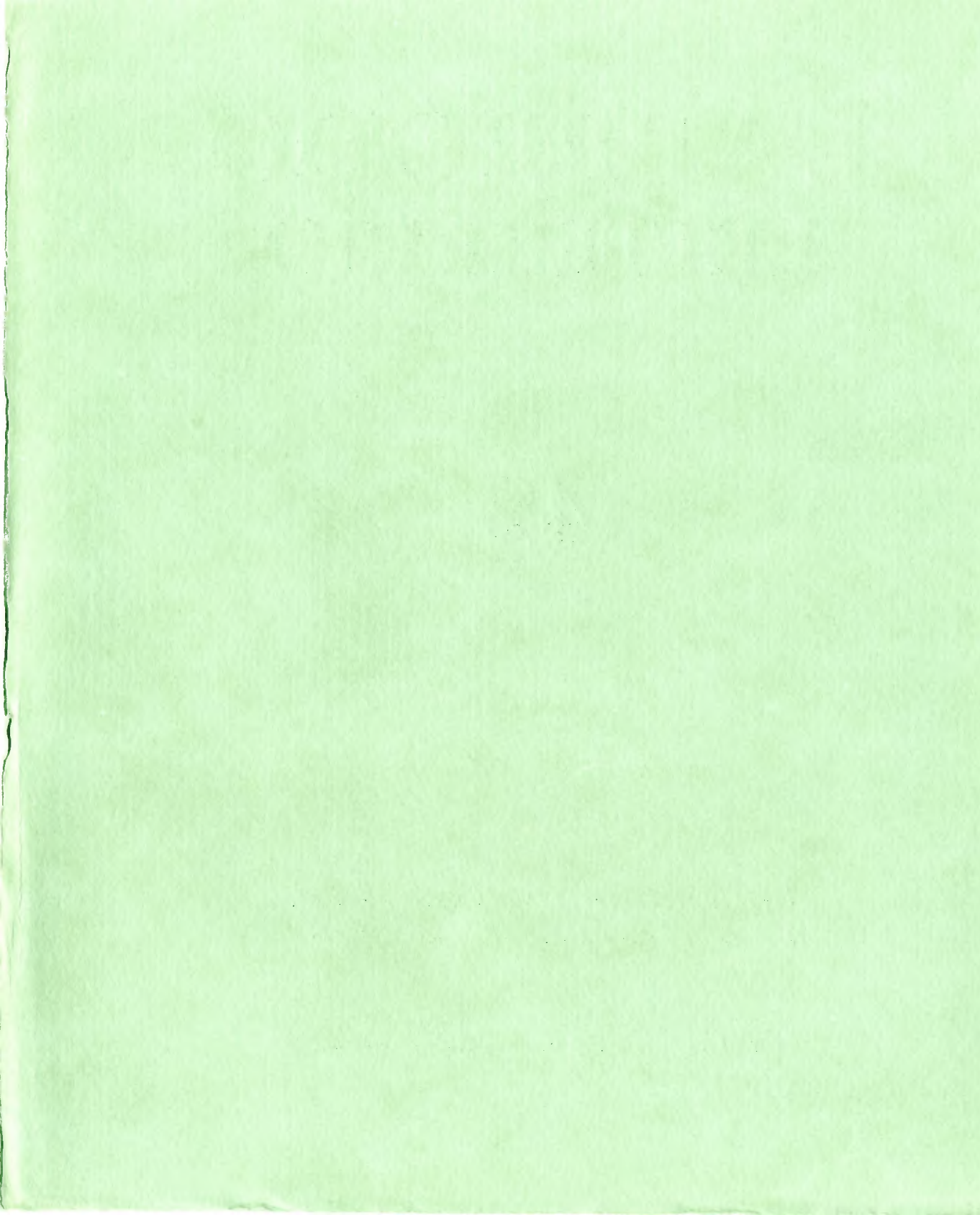
ANNA BANTI



© 1965 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenal, 41 - 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