

L'APPRODO LETTERARIO

42

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 42 (nuova serie) / Anno XIV / Aprile / Giugno 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. 42 (nuova serie) - Anno XIV - Aprile-Giugno 1968

CARLO BO	<i>Jabier e Sbarbaro</i>	pag.	3
RICCARDO BACCHELLI	<i>Poesie di vario genere</i>	»	21
SILVIO RAMAT	<i>Indicazione per gli Xenia</i>	»	28
EUGENIO MONTALE	<i>Altri Xenia</i>	»	33
MARIO LUZI	<i>L'azione poetica di Rebora</i>	»	40
GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Traduzioni da l'Odissea</i>	»	52
ENRICO FALQUI	<i>Moravia tra i "classici",</i>	»	67
ALBERTO MORAVIA	<i>Cinque sogni (un inedito da "Gli indifferenti,,)</i>	»	77
SERGIO SOLMI	<i>Nota su Edwin Muir</i>	»	84
EDWIN MUIR	<i>Sette poesie</i>	»	87
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Variazioni sul bianco, racconto</i>	»	93

LE IDEE CONTEMPORANEE

Che cosa è stato l'Ermetismo	»	99
------------------------------	---	----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	121
ALDO BORLENGHI	» : <i>Narrativa</i>	»	124
LANFRANCO CARETTI	» : <i>Critica e Filologia</i>	»	126
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	129
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	132
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	134
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	137
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	139
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	»	144
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	146
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	147
CARLA LONZI	» »	»	150
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	151
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	154
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	158

Illustrazioni: MORLOTTI - PIRANESI - PICABIA - DALI - DE CHIRICO

JAHIER E SBARBARO

di

Carlo Bo

Parafrasiamo — per cominciare — un famoso attacco di Sbarbaro (« Firenze vuol dire... ») in questi termini: Jahier e Sbarbaro vogliono dire... Ebbene anzitutto vogliono proprio dire Firenze, la Firenze della *Voce* e poi la letteratura del « frammento » o, meglio ancora, quella letteratura che nasceva da una profonda e giustificata avversione per la letteratura con la maiuscola. Pur rispettando le diverse caratteristiche, le diverse storie c'è però una lunga linea di contatti che mette vicino i due scrittori e ne fa un particolare capitolo della nostra letteratura del primo Novecento.

Che cos'era intanto la letteratura per la *Voce* di Preziosi? Nel migliore dei casi doveva essere una soluzione diretta della realtà, doveva funzionare come un'eco dei fatti di cronaca o delle questioni più ardue che riguardavano la politica, la vita sociale, la storia, ecc. La letteratura era la vittima di una posizione di contrasto con cui Preziosi e i suoi amici tentavano di contrapporsi alla pura dilettezzazione dannunziana. Nell'Italia che prendeva coscienza dei suoi problemi e per la prima volta intendeva darsi una fisionomia moderna, europea, profondamente critica, la letteratura doveva occupare soltanto posizioni di retrovia e fare un lavoro di accompagnamento e di collegamento: nulla di più. Eppure, nonostante queste restrizioni, accadde che proprio in quei limiti nascesse un nuovo modo di fare poesia che sarebbe stato detto in seguito « vociano », nascessero degli scrittori come

Jahier e Sbarbaro che alla fine avrebbero contraddetto i presupposti prez-zoliniani e avrebbero puntato tutto il loro capitale sulla purezza, sull'essen-zialità della poesia. Da questo punto di vista sarebbe, dunque, più facile, più giusto dire che per una semplice occasione questi due scrittori si sono trovati immessi in quelle fila, anche se per Jahier la sua formazione morale, i suoi interessi lo spostavano su un terreno che era precisamente quello definito e circoscritto da Prezzolini. Ma anche Jahier, partito per fare una letteratura di cose, si sarebbe trovato ben presto costretto a fare una lette-ratura-letteratura, dove i valori espressivi avrebbero avuto il sopravvento.

Ma procediamo con ordine, vediamo anzitutto come sono arrivati a Firenze Jahier e Sbarbaro. Jahier per una metà era fiorentino, e fiorentina era stata la sua educazione, la sua prima stagione. Per Sbarbaro Firenze resterà fino all'ultimo, fino al tempo del lungo ritiro di Spotorno una specie di luogo incantato, dove l'arte, la letteratura e la vita avevano in un tempo immemorabile trovato uno straordinario terreno d'intesa. « Firenze vuol dire... », che cosa voleva dire? Chi conosce la cronaca degli anni che hanno preceduto la prima guerra e non ignora la leggenda di quegli anni, così come tante volte è stata illustrata da testimoni, sa o immagina che cosa potesse significare una città più cosmopolita che italiana; un centro di in-contro, dove l'amico Natta, sedendosi alle Giubbe Rosse, poteva stare accanto ad André Gide. Sbarbaro veniva da Genova, dove se pure esisteva una pallida immagine di « bohème » artistica e letteraria, la vita manteneva un ordine, seguiva una legge, rifiutando quelle forme di liberazione e di riscatto che erano date a Firenze e avrebbero esaltato il giovane Sbarbaro al mo-mento di scendere le scale della Buca de' Lapi. Tutti questi riferimenti este-riori non avrebbero senso né valore se non ci aiutassero subito a fissare la parte che potremmo chiamare rimbalдина, demoniaca o soltanto disperata del poeta Sbarbaro. Firenze ha rappresentato — anche da lontano, anche quando la navigazione quotidiana di Sbarbaro restava circoscritta fra via Montaldo e vico Crema, cioè nel quadro di un mare tutto provinciale — per Sbarbaro la sua grande « saison en enfer » fino ad assumere il peso e le proporzioni di una vera ribellione che, bene o male, avrebbe alimentato fino all'ultimo la sua silenziosa opposizione alla società costituita, il suo

rifiuto delle condizioni normali dell'esistenza borghese. Si pensi alla delusione provata dopo la guerra con la visita a Soffici. In quel momento Sbarbaro non denunciava soltanto quello che, a suo giudizio, era un tradimento, ma doveva ammettere che la grande stagione era finita o meglio che d'ora in poi la liberazione e lo sfrenamento avrebbero dovuto avvenire sotto coperta, ritornare dalla parte del sogno.

Tutta diversa è stata la Firenze di Jahier e la diversità la possiamo cogliere nella contrapposizione stessa delle due vite. Sbarbaro è rimasto un « irregolare ». Cominciò con gli studi, fatti particolarmente come privatista e che non approdaron mai a una laurea. Impiegato, ebbe cura di non protrarre a lungo l'esperienza infernale delle promozioni e delle obbedienze e finì per diventare professore supplente di scuole private. Insegnava greco e chi scrive ebbe la ventura di incontrarlo sotto quelle vesti che peraltro erano ottime vesti di un eccellente maestro dotato di rare qualità didattiche. Ma anche il professorato durò poco. Sbarbaro intorno al trenta — quando, cioè, entrava nei quarant'anni — scelse l'altra professione del ricercatore di licheni. Ma non anticipiamo; il tempo dei licheni, oltre tutto, va inserito nel libro della sua poesia, in quanto la poesia dei licheni era l'ultimo approdo del navigante che aveva imparato a non sopportare e a rifiutare gli uomini.

Torniamo a Jahier che ha condotto la sua liberazione in tutt'altro senso, senza uscire mai dalla legge e dai termini fissi di una civiltà costituita. Questo ci basta già per vedere da una parte un ribelle nascosto sotto la tonaca di un curioso monaco, diviso fra il fascino del peccato e la desolazione, e dall'altra uno spirito che credeva nell'opportunità, nella necessità delle riforme. È vero che la storia dei primi anni è stata diversa per i due scrittori e la miseria o un'estrema povertà decise Jahier verso l'accettazione di quelle norme di vita che la società gli imponeva. Jahier non ebbe — ammesso che la sua natura glielo avesse concesso — nessun momento di smarrimento, il suo spirito era troppo critico perché potesse cedere a insinuazioni sentimentali travolgenti come si registrano nella primissima produzione letteraria di Sbarbaro. Jahier, dunque, studiò, arrivò alla laurea (appartiene alla larga schiera degli scrittori italiani di allora che andavano a laurearsi in legge a Urbino) e fu un impiegato statale esemplare. Proprio perché le sue tendenze

lo spingevano a correggere la natura e quindi a modificare le leggi della società, egli sapeva con grande agilità distinguere fra l'osservanza dei suoi doveri e l'interpretazione critica ed ironica di questa esistenza rispettosamente sopportata nella luce di un fermo cielo borghese. Le *Resultanze* sono da questo punto di vista un libro chiave, soprattutto se le leggiamo confrontandole all'appendice e alle correzioni apportate negli ultimi anni. Il libro è, sì, una beffa ma per un riformatore il sistema della « beffa » non conclude, anzi costituisce una pausa, una vacanza. Si ironizza certa posizione esteriore ma non si va oltre. Lo stesso rapporto sussiste fra i due scrittori durante la grande avventura della guerra. Per Sbarbaro la guerra è stata davvero una piacevole avventura, anche se per il momento non dobbiamo controllare l'esattezza dei termini e delle confidenze delle sue « cartoline in franchigia ». Comunque, la guerra non ha inciso sulla sua storia futura né — tanto meno — sulla sua letteratura. Per chi crede in una letteratura di oggetti, non conta la sede di questi oggetti, tutt'al più conta la qualità delle reazioni dell'osservatore, il grado di tensione dell'osservatore. Per Jahier la guerra è stata un'avventura capitale, qualcosa che egli seppe e volle spiegare nel quadro della sua filosofia. Il grande lettore di Proudhon che è stato Jahier finiva per avere la parte più bella nell'interpretazione della vita di trincea o delle retrovie, vinceva, faceva premio sul poeta, e chi ha letto *Con me e con gli Alpini* sa di quanta poesia autentica sia ricco quel libro. Il confronto può essere portato avanti ancora. Dopo la guerra, il fascismo. Tutt'e due sono stati antifascisti, sia pure per diverse ragioni: per Sbarbaro era una questione di costituzione. La società non aveva nessun potere di interferenza su di lui, figuriamoci quando si fosse trattato di una società come quella dei vent'anni fascisti così rigida, così camuffata. Sbarbaro non arrivava neppure a considerare la possibilità del regime, negato com'era a prendere atto dell'opportunità di qualsiasi forma di struttura sociale. Quel tanto che c'era in lui di « maudit » (ma era un maledetto che faceva delle piccole osterie di Sottoripa la sua chiesa e dei segreti della raffinatissima cucina genovese e dei nostri vini i suoi unici allucinogeni) opponeva un rifiuto di principio a qualsiasi catalogazione e differenziazione di ordine sociale. Il suo unico modo di riconoscimento embrionale era fatto di un lungo e timido

« ricanement », anzi spesso si serviva degli abiti della commedia borghese per andare diritto alle cose e mettere a nudo la miserabilità delle nostre rappresentazioni. La figura del ricco commerciante che mette la mano sulle spalle della sua amica ha un valore simbolico per chi vuole capire la vera fisionomia di Sbarbaro. Nella condanna di qualsiasi tipo di proprietà egli rivendicava l'estrema libertà dei suoi sentimenti. La politica non poteva quindi aver nessun peso, se non quello di rappresentare un altro vizio, un aggravante nel processo più vasto portato all'intera sistemazione del genere umano. Per Jahier il fascismo è stato qualcosa di molto più grave. Se per Sbarbaro l'offesa toccava esclusivamente il campo del gusto, per Jahier l'affronto era fatto al sentimento di giustizia, uno dei termini vitali della sua vicenda che aveva ereditato dal padre e aveva avuto modo di irrobustire negli anni delle prime meditazioni e poi della collaborazione alla *Voce* e infine nel tempo di guerra. Sbarbaro aveva un'evasione assoluta nel mondo dei licheni, anche perché la sua attività letteraria non era mai venuta meno al carattere originario di *Liquidazione*. Jahier si trovò invece a dover rimasticare per anni, sotto i panni dell'ispettore delle Ferrovie dello Stato, i suoi motivi di profondo, organico e insuperabile dissenso. Furono così due scrittori che poterono conoscere abbondantemente la condizione degli esiliati in patria. Chi ha passato quelle acque ricorda benissimo che posto occupassero e come quel posto che per comodità dicevamo « vociano » apparisse lontanissimo. La prima guerra aprì un vero e proprio abisso fra due epoche e questa è una cosa che non si è più ripetuta al momento della seconda guerra. Per quanto riguarda la letteratura, gli anni Venti hanno veramente rappresentato un altissimo argine divisorio. Il fascismo, nella sua pretesa di annullare qualsiasi motivo conturbante che potesse venire dalla presenza di quegli anni, era per lo meno riuscito a confondere le acque e sradicare certe opere dal loro terreno naturale. E così quando intorno al trenta-trentacinque si ricominciò a scoprire quei libri, non fu possibile evitare una certa confusione, con la conseguenza inevitabile di sbagliare gli accenti delle nostre letture e di dare un peso particolare a cose che storicamente non ne avevano avuto e viceversa. D'altra parte si trattava di scrittori che non erano più presenti o che anche quando lo erano — pensiamo allo Sbarbaro di *Liquida-*

zione — i loro interventi erano così timorosi, riservati, che c'era sempre il pericolo di considerare le loro pagine come frutti astratti, come meteoriti. Ma Sbarbaro continuò a lavorare, mettendo da parte dei *Trucioli* che gli avrebbero dovuto servire per una nuova edizione vallecchiana del libro. La censura — come qualcuno ricorderà — dette allora prova di singolare intelligenza: non che nei *Trucioli* ci fosse qualcosa di pericoloso per la stabilità del regime fascista ma c'era però un così pieno rifiuto di ogni tipo di vita organizzata che anche il fascismo finiva per sopportare una condanna spietata, senza appello. E Jahier? Di Jahier più nulla, il suo silenzio era cominciato subito dopo la pace e continuava, sarebbe continuato in effetti anche dopo la Liberazione. Eppure quando negli anni quaranta si ristampò *Con me e con gli Alpini*, era stato naturale ristabilire un contatto e mettere in evidenza la carica morale di quelle pagine. C'erano tutte le condizioni perché Jahier riprendesse il suo discorso interrotto tanto tempo prima. Certo, il caso è singolare e nessuno finora ha saputo trovare una risposta alla domanda: perché non c'è più stato nulla di nuovo o quel poco di nuovo altro non era che ritorno e correzione del passato? Penso che qui ci soccorra con qualche frutto il dato della sua appartenenza, che non era soltanto cronologica, alla stagione della *Voce* e all'altro dato del carattere eminentemente autobiografico della sua opera. Non deve il critico dimenticare che l'opera vera di Jahier si chiama *Ragazzo* né — tanto meno — deve saltare quella che è la meccanica stessa della sua poesia. Al fondo c'è sempre un elemento estremamente attivo che viene fornito dalla storia dei suoi sentimenti. Jahier ha molte volte parlato del rapporto vita-letteratura e ha anche ricordato che ci sono delle opere inesprese che sono state assorte da una vita vissuta. Nel suo caso, contro questa parte violenta di partecipazione sono rimasti dei nuclei e precisamente quei nuclei che non sono stati annullati e riassorbiti dal corso normale della esistenza: la morte del padre, la commedia della vita organizzata, la scoperta dell'anima semplice del soldato. Ma così come il fondo era prepotente, anche questi nuclei hanno avuto una funzione risolutiva, per cui non c'è stata più nessuna offerta di discorso, quasi che gli anni — e furono moltissimi — fra il 1920 e il 1965 siano stati degli anni muti. Letteratura autobiografica in fondo e rifiuto del racconto disteso. In origine c'era o avrebbe benissimo

potuto esserci un Jahier narratore, ma Jahier è nato con la *Voce*, nel clima della *Voce*, i suoi veri maestri sono stati — oltre i libri sacri — Péguy e Claudel; di qui il suo scantonamento e il suo aperto rifiuto di qualsiasi forma di letteratura distesa, compiaciuta, di una letteratura che non fosse prima di tutto fatica, lotta contro il primo stimolo della voce. Da questo punto di vista la sua esperienza combacia di nuovo con quella di Sbarbaro. Se prendiamo la loro opera e cerchiamo di fissare i termini di tensione della loro scrittura, vediamo subito che lo scambio fra poesia e prosa è durato molto più a lungo di quanto non sembri. Non conta se, per esempio, Sbarbaro abbia fatto la sua scelta abbastanza presto in favore della prosa: la tentazione poetica ha resistito fino all'ultimo e certi suoi ritorni hanno proprio questo valore di conferma. A noi preme per il momento mettere in luce da che cosa è nato il rifiuto del racconto, l'opposizione a quel tanto di romanzo che pure respirava nel clima della partenza. Che ci sia stato non ci sono dubbi, gran parte delle loro prose non sono che contraffazioni o rapporti indiretti e mascherati. Caso mai, è da dire che c'è soltanto e sempre un personaggio unico. Non importa ora sotto che vesti. Di solito in Sbarbaro assume la parte della vittima e in Jahier quella del colpevole. Comunque si tratta di un mondo che non può essere né deve essere raccontato, ma soltanto esclamato o subito trasformato: oggetto di disperazione per Sbarbaro, oggetto di meditazione per Jahier. Cambia lo sguardo o meglio la natura dello sguardo: in Sbarbaro c'è la volontà di lasciare le cose come stanno, sotto la luce spietata della osservazione scientifica. Anche se a lungo andare quel tanto che si salva dal naufragio si trasforma in oggetto di consolazione o arma con cui difendersi dal restante mondo circostante. Il grande dilettante di sensazioni rare, il fanciullo goloso secondo l'immagine di Montale, non ha mai rinunciato a questa specie di aristocrazia nell'umiltà. Più si sentiva schiacciato, annullato, avvilito, più Sbarbaro finiva per sentirsi un privilegiato. Sbarbaro alla fine riusciva a trasformare in simboli di esaltazione quelli che in origine avevano costituito materia di risentimento e di opposizione. La sua famosa refrattarietà viveva fra due poli opposti, attrazione e negazione, ma non dimentichiamo che quel tanto che c'era nella sua natura di ligure diffidente era il frutto di un abbandono bruciato nei primi anni della sua vita letteraria.

Ecco perché il raccontare diventava superfluo, inutile, e stava in contraddizione con il criterio di scelta assoluta che da quel momento ha diretto la sua vita.

L'erborista nasce dall'abbandono della poesia a gola piena e le parole dovevano per forza assumere l'aspetto di esemplari, come esemplari rari erano in fondo i suoi sentimenti. La strada di Sbarbaro va appunto da questa partecipazione totale, di cui ingenuamente ritroviamo dei documenti in *Resine*, in *Pianissimo*, a un'altra partecipazione, ma taciuta, inespressa, su cui però non sarebbe stato disposto a indietreggiare di un millimetro. Non ci ingannino i titoli, i nomi con cui accompagnava le sue operazioni poetiche, Sbarbaro era profondamente geloso ed orgoglioso delle sue scoperte. Una volta rifiutata la mappa della vita comune, provvide a costruirsi una per uso esclusivo suo e per la quale in fondo non era neppure prevista la presenza di passaggio del lettore. Al contrario di Jahier che si rivolgeva al lettore, lo prendeva per il petto, volendolo fermare e comunicargli quasi fisicamente le sue intenzioni e i suoi propositi. Qui l'influenza di Péguy non solo è evidente, ma direi che supera quella di Claudel. Jahier non si è mai ritirato dall'idea di comunione con gli altri uomini, e se per Sbarbaro la nozione stessa di religione è sottoposta a un grande sforzo di distorsione (si passa dagli uomini alle cose), per Jahier la religione ha avuto un posto preminente. La sua linea è chiarissima: Poudhon, Péguy, Claudel. Sempre tra la realtà e il gusto della profezia, fra il mondo così come si presenta e il mondo così come lo vorrebbe modificare e correggere. Ma mentre per Sbarbaro l'opera o meglio l'idea di opera si riduceva a quella di erbario, di campionario per il proprio piacere solitario, per Jahier l'opera era dimostrazione ed insegnamento. D'altra parte anche per lui il raccontare si bloccava sulle singole pronunce. Da questo punto di vista il dato dell'ostacolo e quindi della fatica aveva una funzione capitale. Anche se per Sbarbaro il punto d'arrivo era l'essenziale, il nudo, l'osso delle cose, e per Jahier il termine ultimo doveva rappresentare il massimo dell'intensità che, una volta raggiunto, si sarebbe trasformata in emozione, in collegamento. Pensate per un momento alla storia di Gino Bianchi che nonostante tutto obbedisce a un andamento di racconto. Ebbene Jahier l'ha talmente contratta a

forza d'ironia, l'ha talmente spersonalizzata da farne un curioso esempio di antiromanzo, ma dove lo scatto era costantemente fornito dal gusto della retorica rovesciata. Ciò che un narratore tradizionale avrebbe potuto rovesciare in rappresentazione e commento, Jahier lo bruciava a forza di ironia, a forza di voler convincere il lettore che ogni racconto possibile si esaurisce nel mettere a posto le tessere di questo mosaico di vita finta, di vita programmata. Ma il libro aveva un significato riposto, di gran lunga più importante per il suo autore: dimostrare che la vera vita non stava nella misera e vergognosa contraffazione borghese, nell'esaurimento del protocollo e del rituale borghese, ma altrove, in una valutazione di ordine morale assai più alta e determinante. C'era dunque anche per questi due vociani l'« altrove » rimbaldino, e il dato era ancora una volta fornito dalla contrapposizione d'obbligo fra vita e letteratura.

Per Sbarbaro Rimbaud è stato il maestro, ma, a differenza degli altri discepoli di quel tempo e dopo, Sbarbaro ha fatto una scelta non fra i due termini, bensì soffocando o cercando di soffocare quasi subito i due movimenti. Per quanto riguardava la vita, il suo motto è stato — senza dirlo — spegnerla il più possibile, staccarla da quelle sedi più battute, ridurla all'osso, farne un segreto da custodire, da difendere e da conoscere giorno per giorno. Altrettanto sia detto per la letteratura: abortita quella pubblica, accettata soltanto nella sua misura minima quella privatissima che peraltro andava mortificata il più possibile. Letteratura di scampoli, di pochi spiccioli, ma autentica nella stessa misura in cui aveva rinunciato a servirsi di commenti e di orpelli. Il dispetto che dovevano fargli gli amici di un tempo, passati nel campo dell'ordine, è un indice della fedeltà con cui ha sempre lavorato in un senso solo che era poi quello del ridurre la letteratura al silenzio. Jahier è stato involontariamente aiutato in questo senso dagli avvenimenti, il suo silenzio ha coinciso con quello di un certo mondo. Sbarbaro avrebbe dovuto continuare fino all'ultimo nei suoi balbettii, nelle sue bolle di sapone, diviso fra il bisogno di dire e la certezza dell'inutilità. Anche l'opera d'arte era votata alla morte, tanto valeva affrettarne la soluzione restando vigili, attenti, non raggiungibili da qualsiasi movimento di tenerezza o di compiacenza. Curioso come in fondo in fondo la sua esperienza sembri rispondere di più al metro

di un Jules Renard che non a quello del suo Rimbaud. E si badi che il nome di Renard è valido, è accettabile anche per Jahier. Non so se lo avessero letto e, se sì, con quali conseguenze, certo che i risultati concordano su molti punti verso l'aridità e la rinuncia. Non che mancassero altre possibili soluzioni. Per esempio, quando Sbarbaro dice: « anche noi un giorno scriveremo, batteva la mezzanotte... » oppure « pubblicheremo da Bietti », compie indirettamente un atto di ammissione che la sua scelta non era sostenibile, senza pregiudizio di quelli che pure restano gli stimoli comuni e indispensabili della vita. Si può fare della letteratura un terreno di esperimenti abortiti, del discorso un erbario? Certo, Sbarbaro ha proprio inteso fare questo, ma nel momento di dare un pregio di natura aristocratica al suo lavoro ne sentiva i limiti e la condanna, soprattutto sentiva che la sua era una morale fondata essenzialmente sul « non ». Non vivere, almeno nel senso di non perdersi in avventure inutili; non scrivere, nel senso di non accettare la letteratura come una condizione. Così quando ironicamente diceva di voler affidare il futuro della sua fama al suo lavoro di lichenista, ribadiva il concetto astratto della sua letteratura: una letteratura fatta per un uomo, misura, sì, delle proprie forze, ma anche riserva gelosa del proprio divertimento.

Non ci aiuta molto, per contro, l'arte poetica di Jahier, che è piuttosto una temporanea professione di fede, fatta nei modi e secondo le leggi della letteratura risentita di allora. In questo senso si vede meglio come e l'uno e l'altro si siano serviti dell'estetica vociana del frammento. Una volta ammesso il principio del rifiuto totale, non restavano che delle scappatoie laterali, non restava che cercare di salvarsi sul « momento », sull'oggetto, sulla frantumazione della realtà. La cosa per Sbarbaro è assai più giustificabile che non per Jahier, per chi riconosceva come maestri dei profeti moderni. È vero che Jahier non ha rinunciato alla suggestione profetica e ha sperato di condensare nell'ambito delle piccole invocazioni, dei gridi, la sua volontà di modificare le cose. Come hanno adoperato in modi diversi l'imperativo della memoria. Quel ricordare che per Sbarbaro era sinonimo di bellezza da conservare, da portare fuori dalla tempesta, per Jahier diventa raccomandazione, è anzi un monito per evitare l'evasione nella bellezza, nella soddisfazione

dei sensi. Il ricordo per il primo era la difesa contro il mondo, per il secondo la speranza del mondo.

Resterebbe da vedere come i due scrittori siano passati dall'autobiografismo alle loro invenzioni più tipiche, ebbene Sbarbaro, se non ci inganniamo, ha seguito una strada che potremmo chiamare di esaltazione dall'interno. Ne abbiamo una conferma non soltanto dalle elencazioni di ciò che a suo giudizio andava salvato e di ciò che conveniva respingere, ma anche dai ritratti che costituiscono una vera e propria galleria simbolica. Pierangelo Baratonò, Natta, soprattutto Campana. Nel mettere in piedi queste figure, Sbarbaro non nascondeva il dato originario della sua polemica antiborghese e del resto quando farà l'ultimo viaggio a Poggio a Caiano e vi troverà un Soffici tanto mutato dai tempi eroici e per lui indimenticabili dell'anteguerra, un Soffici che si era lasciato dietro le spalle senza rimpianti l'esperienza di *Lacerba*, non farà che ribadire i termini della sua fedeltà a quella che, sforzando il senso della definizione, potremmo chiamare la sua ideologia, la sua antideologia. Per rinnegare la tradizione borghese e per annullare qualsiasi residuo di spirito soddisfatto e placato, Sbarbaro non aveva altra scelta che quella di mettere sui nuovi altari i suoi santi, quegli amici che a nessun patto sarebbe stato possibile riformare, riportare nell'ordine. Ma ciò che lega ogni volta il suo discorso è, con la disperazione, il senso di riscatto nella notte, nelle piccole osterie, nei luoghi di piacere. Al fondo dell'avvilimento secondo la norma filisteica, egli vedeva la salvezza, la protezione, il dato che l'avrebbe salvato dalle insidie dell'età. Anche Jahier aveva sentito in modo prepotente tale necessità di restare fedele agli ideali della giovinezza, eppure per lui l'angolo della salvezza non era certo dato dalla vita spenta, dalla degradazione accettata e inseguita come una premiazione. Curioso questo sovvertimento di disposizioni che apparentemente hanno la loro conclusione nella fedeltà. Curioso perché — come si è detto — in Sbarbaro non c'era nessun segno, per lo meno riconoscibile, di fede, di riferimento cristiano. Mentre c'era in Jahier. È forse opportuno restare per un attimo su questa nuova coincidenza fra le due figure. Sbarbaro non obbedisce a nessun credo ma ha connaturato e in maniera insopprimibile il senso del peccato. Il peccato per lui esiste, anche se ha una struttura perfettamente areligiosa. Un peccato senza possi-

bilità di riferimento a qualsiasi forma di teologia. Dio — se per Sbarbaro aveva qualche « chances » di esistere — bisognava nascondere nel miracolo del licheno che improvvisamente colpiva i suoi occhi, nelle lunghe peregrinazioni nei paesi della Liguria interna, oppure lo si poteva riconoscere magari in un verso, nell'ordine di quell'ideale antologia che aveva messo insieme scartando, buttando via, salvando di un intero libro una pagina, mezza pagina, una frase. Sbarbaro lettore è esattamente l'immagine dell'uomo, intento a mettere insieme l'essenziale, soltanto ciò che non fosse possibile buttare via, e a scartare tutto quanto per gli altri lettori rappresenta accompagnamento, musica di consolazione, divertimento. La sua discesa all'inferno si era con gli anni trasformata in caccia al « pochissimo », al « nulla », dove accanto al grosso margine inutile dell'illustrazione umana, politica, sociale resistesse una traccia minima di sensazione. Chi volesse un'immagine, potrebbe pensare a Sbarbaro nel corso della sua navigazione terrena, come a uno che non facesse altro che buttare fuori bordo tutte le cose che a suo avviso erano zavorra. In questo modo, la sua scarsissima letteratura ha finito per vincere la partita sulla vita, sull'immensa ottava della Creazione. Sempre l'occhio di Sbarbaro che è passato dagli incantesimi e dalle ebbrezze della prima stagione allo stupore puro, alla registrazione poetica della maturità, e si sa che alla maturità ci è arrivato ben presto. Ammainare le vele, procedere pianissimo, non parlare quasi, non gridare mai al miracolo, alla fine si ha la sensazione che gli bastasse non uscire neppur più dal porto: la commedia era finita ben presto per lui, il bilancio stabilito in partenza. Una volta riconosciuta l'ineluttabilità dell'andare a picco, Sbarbaro decise di seguire il suo destino senza maledizioni, senz'altra arma che quella della sua piccola lente familiare. Ma dove gli altri non sapevano vedere nulla, Sbarbaro finì per inventare un nuovo mondo, della cui autenticità nessuno può dubitare mentre deve per forza registrare la sua estraneità, la sua inservibilità dal punto di vista umano.

Ad ogni modo in lui c'è stata una sostituzione che non si nota nell'evoluzione di Jahier. Quanto Sbarbaro dubitava della sua forza di voce, tanto Jahier era sicuro della sua, perfino dell'impostazione. Cecchi vide con acutezza questo suo fatale trascorrere verso un rituale, questo passaggio istantaneo alla ieratizzazione delle invocazioni. «Ricordare il peso dello zaino»:

perfino in una raccomandazione tanto semplice del tempo di guerra si intravede un'amplificazione di ordine morale. La vita, sotto la luce del combattimento, nel fango delle trincee, nel contrasto fra la cultura delle città e la verità dei poveri montanari, prendeva tutt'altro significato e il poeta non aveva paura di presentarsi come un sacerdote. È pur vero che neanche per Jahier era possibile parlare di fede: sin dai primi anni della sua formazione ci teneva a presentarsi come un transfuga dalla patria religiosa paterna, ma ciò nonostante l'abbiamo visto approdare a una forma religiosa dove l'uomo aveva l'assoluto predominio. Beninteso, un uomo diverso da quello offerto dalla società che aveva per l'appunto prodotto la guerra, ma sempre un uomo da correggere, da migliorare, da fare sull'esempio rifiutato dall'uomo comune, dall'eterno Gino Bianchi, di chi aveva barattato la coscienza con il calcolo degli interessi. Si capisce meglio come arrivati a una constatazione del genere, la letteratura, soprattutto la poesia dovessero tacere. Se Jahier avesse proseguito in quel senso, sarebbe caduto nella retorica e di questo bisogna essergliene grati. La sua vera forza comincia con il silenzio. Né conviene spiegare il silenzio con la dittatura: se avesse avuto da dire altro, Jahier l'avrebbe fatto. Non lo avrebbe scritto in pubblico ma certamente l'avrebbe segnato per il tempo del ritorno, che come si sa è stato sempre un tempo di silenzio. Con questo non si pensa minimamente di sostenere che egli non abbia sentito dentro la carne le umiliazioni, lo sdegno, che non abbia misurato gli errori degli altri: no, ha fatto tutto questo, ma da uomo, non più da scrittore. È strano, come le cose del mondo, che in un primo tempo lo hanno provocato nutrito e spinto alla poesia, lo abbiano poi spento e ridotto al silenzio. Ma è poi così strano? Se ricordate ciò che si è detto da principio, si tratta di una fine perfettamente logica. Ciò che è avvenuto in Jahier non è che la naturale soluzione della letteratura vociana, che è stata, anche quando si spostava ai limiti della purezza e dell'essenziale, una letteratura di cose, di problemi, di fatti. Poco importa se tali fatti fossero privati o pubblici, anche perché nel caso specifico di Jahier c'è stata una fusione naturale fra privato e pubblico, fra vita ed esistenza. Non va dimenticato che alla radice c'era sempre in quegli scrittori una spinta di denuncia, c'era un tantino di volontà di scandalo. Non era stato dimenticato, anche quando non lo si diceva, il punto di stacco,

l'origine francese di tutta quella letteratura che presentava in maniera esatta la sua volontà antiborghese. È una vena che si trova presente in tutti gli uomini che sono stati o soltanto passati sulle pagine della *Voce*, perfino in quegli che pure erano dei campioni del più puro e saldo spirito borghese (si pensi al Bacchelli). Naturalmente ognuno avrebbe poi lavorato questo veleno o antiveneno secondo i suoi bisogni: un Papini ci avrebbe ritrovato la strada della fede, un Soffici quella dell'ordine, Jahier ci avrebbe sentito una delle grandi esigenze del suo spirito, quella della riforma morale. Quando finirà la guerra, gli uomini della *Ronda* comprenderanno molto bene ciò che non bisognava ereditare da quella famiglia e l'oggettività classicheggiante diventerà l'unico modo di sfuggire a quell'impegno lontano che le cose avevano poi mandato per aria o del tutto trasformato. Che cosa avrebbe potuto cantare Jahier dopo il venti? Il ritorno alla vita dell'impiegato? Ma un libro come le *Resultanze* non è ripetibile, una beffa che nasceva da un dolore una volta portata sulle scene era finita, anche perché essa aveva voluto essere una protesta. Anche la guerra era finita, ma degli ammonimenti rinchiusi in *Con me e con gli Alpini* non c'era più uno che servisse. Il tempo della pace aveva facilmente dissolto l'urgenza morale del tempo dei sacrifici. D'altra parte Jahier era troppo buon testimone, per non vedere che ormai i conti erano fatti in un'altra maniera e c'era fretta perché la nebbia nascondesse tutto o il più possibile di quel tempo. Le cose che gli avevano messo la penna in mano, ora gliela toglievano. Sarebbe stata possibile un'altra soluzione? No, o almeno lo sarebbe stata se Jahier fosse stato uno scrittore di professione, se dal racconto fatto abortire egli si fosse rassegnato al racconto sostenuto a tutti i costi. Non va dimenticato che la letteratura di Jahier, come del resto quella di Sbarbaro, era una letteratura di sforzo, di contrasto, in senso altissimo polemica. Nessuno dei due avrebbe accettato la condizione dello scrittore restando ai margini della pagina. Al contrario scrivere per loro significava soffrire, piangere contro se stessi. Tutto fuor che divertire, compiacere, assecondare. Né Jahier né Sbarbaro hanno mai ammesso di potersi ridurre a una funzione tanto diminuita: abbiamo già citata la frase di diletto di Sbarbaro, del « pubblicheremo da Bietti. Anche noi... », sapendo benissimo che quel tempo non sarebbe mai potuto venire. Senza contare che il racconto o il



Ennio Morlotti: *Nudo*

romanzo erano la sconfessione dell'estetica del frammento. Direte che Jahier era tornato dalla guerra cambiato, ma tale cambiamento che pure c'è stato non aveva alcun legame con l'opera dello scrittore. La sua letteratura viveva di ritratti poetici — il ragazzo, l'alpino, l'impiegato — ma tutto era sempre portato dentro, tutto in Jahier veniva immediatamente interiorizzato e — qui sta il dato paradossale — statuizzato, bloccato nel marmo, ritualizzato per rispettare la suggestione del Cecchi. Dicendo che non si potevano mescolare le ragioni della vita con quelle della letteratura, dicevano una cosa che era soprattutto vera per loro e, del resto, avevano cercato con grande scrupolo di staccare dalla loro galleria privata non la parte del documento ma soltanto di mettere davanti ai nostri occhi una luce, un riflesso, un accento. Il frammento esige una continua puntualizzazione del discorso e il discorso è naturalmente interrotto, fulminato, perché in tal modo si intende raccomandare al lettore di procedere soltanto per ragioni essenziali. Questo ci spiega come alla fine siano stati allo stesso modo presi nella rete delle sistemazioni sintattiche. Sbarbaro arrivò perfino a leggere in chiave ironica il discorso paludato della grande tradizione. Ciò significava che i nuovi tempi non avrebbero mai trovato un'udienza concreta dentro di loro e che fatalmente le loro pagine sarebbero rimaste legate a quelle date, ancorate a un tipo di letteratura ben definito. Non il racconto, ma in fondo neppure la poesia, se per poesia pensiamo alla faticosa ripresa di discorso che fu di Ungaretti e di Montale. Dannarsi o salvarsi, lasciarsi andare o tentare un rinnovamento erano nel frattempo diventati problemi senza senso per i nuovi, e indirettamente dimostrarono di prendere atto dell'avvenuta trasformazione sia Sbarbaro sia Jahier accettando il dato della liquidazione o quello del silenzio. La letteratura o era un giuoco o un'arma spuntata: che cosa restava da fare? Certo dei due chi ha maggiormente avvertito il mutamento di rotta è stato Jahier, quello che si sarebbe detto più forte, meglio provvisto di ragioni per resistere. Ma se si guarda più a fondo, ci si accorge che è stata proprio la maggior ricchezza di Jahier a portarlo al silenzio. Intanto era mutato il clima intellettuale in Europa, il suo profeta, Péguy, era scomparso nella polvere della battaglia e d'altra parte erano finiti anche i termini delle lotte che lo avevano portato ad essere il maestro della gioventù. I problemi erano diversi, le ideologie non ricono-

scevano più alcun diritto alla morale dei solitari: perfino alle raccomandazioni dei profeti. C'erano nuove religioni o pseudo-religioni che trovavano sempre maggiori consensi, insomma chi vinceva era la nuova realtà. Ora la cosa per Sbarbaro aveva un'importanza relativa; non per nulla egli aveva pensato a cancellare dalla tavola dei valori tutti questi problemi. Che la realtà mutasse non significava nulla, ciò che contava era il suo «io», il suo dramma o la sua tragedia d'uomo solo, di refrattario, di respinto ai margini. Sbarbaro non aveva né lezioni da prendere né da dare; la sua scuola era diversa, non aveva pareti, non aveva maestri all'infuori della sua sensibilità. E nessun padrone gli avrebbe mai impedito di andare a caccia di farfalle sotto l'arco di Tito. Il dilettante, il fedele del disinteresse assoluto, del gratuito ignorava la storia. Per questo non c'erano preoccupazioni di nessun genere: il licheno restava non solo il grande rifugio ma il simbolo dell'arte che si fa con se stessa. Dell'arte che nasce sotto l'ostacolo, nella polvere, e che soltanto la grazia dell'incontro fortuito e dell'occhio disponibile può illuminare.

Il meccanismo di Jahier era del tutto diverso, obbedendo ad altre leggi. Si misuri il diverso modo di valutare le ragioni, i dolori, le pene del mondo. Per Sbarbaro c'è, sì, l'ironia ma c'è anche un velo di compassione, c'è un residuo per quanto minimo di compiacenza crepuscolare, mentre in Jahier il dolore viene presentato alla luce di un diritto, di una rivendicazione, è nel segno della colpa che ha inizio il suo discorso. È vero che tutt'e due rifiutano la commedia del mondo, ma nel farlo Jahier ci mette un po' di risentimento che non troviamo nello Sbarbaro. Fatalmente rispondono a due diverse psicologie e a due diverse rettoriche, e in effetti se per Sbarbaro l'unica salvezza va intravvista nella cosa perfetta, nell'oggetto di poesia che segue il suo destino — incompatibile con il nostro —, per Jahier la salvezza sta in noi, è un fatto nostro di cui ci sarà chiesto ragione. La sua timida configurazione pubblica degli anni del secondo dopoguerra ribadisce questa sua onesta convinzione. Per un tempo Jahier deve essersi illuso che si potesse, grazie alla politica, riprendere il vecchio discorso, ma pur nell'illusione aveva compreso che la cosa doveva essere risolta nell'ambito primario dell'azione. Tutt'e due erano convinti che la partita della nostra esistenza si sarebbe risolta quaggiù (Sbarbaro lo disse subito al suo grande amico Barile che di

queste cose aveva tutt'altra visione), ma mentre Sbarbaro diventava un segreto archivista dei piaceri consentiti dalla sua condizione, Jahier aveva una concezione attiva, per cui anche la poesia avrebbe dovuto diventare strumento di progresso e di miglioramento.

Generalmente quando si parla di questi due scrittori si preferisce gettare la sonda su fondali molto diversi e, per esempio, insistere sulle risorse delle nuove strutture sintattiche e linguistiche e nessuno metterà in dubbio l'importanza di questi esperimenti (gran parte di certa avanguardia è resa inutile da Jahier), ma per noi il problema era più complesso e d'altronde anche questo capitolo andava riportato nell'ambito di una più vasta interpretazione che andasse alle radici degli uomini. Non è lecito astrarre, separare queste due opere dal loro tempo, non valutare il carattere autobiografico, la scelta del frammento; non è ammissibile, se non si vuole perdere l'essenziale della loro posizione che era di contrasto, di fatica, di sfiducia nei poteri della letteratura per un eccessivo amore della vera letteratura. Anzi è proprio tenendo insieme questi fili che si coglie meglio il valore del loro lavoro, la qualità dell'impegno, l'assoluto disinteresse delle loro operazioni.

Che cosa ci colpisce ancora, a distanza di tanti anni? Anzitutto la loro figura di isolati, di condannati al respiro breve, sull'orlo del silenzio, e poi un'opera di cui pur attraverso i tagli imposti dal gusto mutato, da quel tanto di provvisorio che restituiscono, rappresenta un momento di passaggio nella storia della nostra poesia. Difficilmente si potrebbe fare la storia di quegli anni dimenticando le loro tessere: il mosaico fra futurismo e rondismo resterebbe incompiuto.

Con Sbarbaro quella che è stata la accezione ligure della nostra poesia ha avuto un sostegno di prim'ordine: è grazie a lui che la lezione di un Boine non si è perduta. Con Jahier fu introdotta una nozione morale autentica che è rimasta unica in quel senso e che costituisce una novità nel panorama della nostra vita intellettuale. Infine il libro stesso della nostra poesia, in un momento di profonde trasformazioni, gli deve dei contributi essenziali e nell'ordine della riuscita formale e in quello delle più riposte impostazioni psicologiche. La morte è venuta quando le loro opere avevano già vinto l'inevitabile periodo di limbo, vogliamo dire che sin d'ora sembra consen-

tito vedere dove e per che cosa vada innestata la lettura, una lettura che per forza di cose sarà ben diversa da quella che facemmo: tanti anni fa, fra il clandestino e il religioso. Che siano stati incontri importanti tutte e due le volte, ce lo conferma la memoria, il ricordo di avere ricominciato a leggere in un altro modo, avvertendo la forza della fatica, la necessità dell'ostacolo, l'inevitabilità del confronto diretto. Tutto sommato, era ancora una letteratura per uomini, nonostante le riduzioni, le contrazioni, le grandi negazioni. E questo perché i due scrittori avevano affrontato la strada da protagonisti, nel senso più puro e pulito del termine. Non protagonisti alla maniera dei D'Annunzio o di certi vicini vociani, ma protagonisti come interpreti coscienti del giuoco della vita. E siamo ancora una volta al punto di partenza, al marchio vociano di questa letteratura, che è una letteratura di frontiera, nata sulla scia della vita e subito si è bloccata sulla pronuncia da dare. Il che cosa dire era per loro contemporaneo del come dirlo; di qui quel tanto di passionale, di drammatico che risentiamo ancora nelle loro pagine. Dire infine che hanno cercato di fare tutto (quel tanto o quel poco) che era possibile fare allora, non è un modo elegante per evitare le responsabilità di un giudizio, è piuttosto lo specchio di una situazione letteraria che è stata assolta nell'ambito della coscienza assoluta fino all'ultimo e non oltre, senza cioè intaccare mai la zona del gratuito e del vano. Che per le nostre leggi e per una grossa parte della nostra tradizione, resta un merito di non poco conto, anzi da tenere come esempio.

POESIE DI VARIO GENERE

di

Riccardo Bacchelli

I.

PIÙ CHE MAI

*Splende il giorno sul finire,
Perchè bello più che mai?
Me ne vado, — sembra dire,
Quasi languido rancore
Che volesse esser compianto
Di durar sol dodici ore, —
Me ne vado, te n'andrai...
Forse chiede esser rimpianto;
Forse volle consolarci,
E riuscì ad indolenzirci
Di struggente nostalgia
Fuggitivamente inerte.
Oramai, mentre s'avvia
A dar l'ultimo suo lume
E già in notte si converte,
Langue e fulge nel languire,
Nel fulgore si consuma:
Splende il giorno nel morire,
Perchè bello quanto mai?*

2.

VERTIGINE DELL'EPICUREO

*La vita è una dimora di piaceri,
 D'allegrezze e d'indugi compiacenti,
 Di voluttuose esperienze adducenti
 A un vivaio di freschi desideri:
 Una bocca di vuoto e di spaventi,
 Sempre prevista e mai, di sensi neri
 Contrista la gaiezza dei pensieri,
 Gli studi delicati e intelligenti.
 In una sua invisibile presenza
 È affiorata voragine attrattiva
 In cui s'è stessa inghiotte ogni parvenza.
 Dove ed in che non sa l'animo scisso,
 In tale una vertigin repulsiva
 Esprime, e in s'è medesimo, l'abisso.*

3.

NON S'È AVUTA ESTATE

*Non s'è avuta estate, ed è una sorta
 D'angustiato sconforto,
 Magari un tantin sciocco, e di rancore
 D'esser stati frodati dei gran giorni,
 Dei giorni caldi e luminosi,
 Da un'estate grigia:
 Non recuperabili.
 Estate non s'è avuta, e viene dubbio
 Che un'altra non ci sia più da sperarla,
 Di quelle coi bei giorni, i giorni grandi,
 Chi sa mai quando.*

4.

FANTASIA BIANCA

*Aria a scirocco e due gocce di pioggia
 In un soffio di tempo han dileguata
 La neve che ammantava di una bianca
 Infinità di terrestre riposo
 Le case e strade e la città e campagna.
 La sorpresa improvvisa è così viva
 Che mi fa lievemente immaginare
 Dileguata così come la neve,
 Tempo un volger di tempo inapprezzabile,
 La parvenza vitale del colore,
 Il palpitar vibrante della luce:
 In una cecità d'inerzia bianca
 La presenza del mondo era svanita,
 Come nel prender sonno la coscienza
 Dilegua, e come il polso nel morire.*

5.

ALLA FOCE

*Sperai notturno o disperai a giorno?
 L'umanità sognavo che alla foce
 Del tempo pervenuta, a Dio levava
 Potente di silenzio ultima voce,
 E diceva non chiese essa di nascere
 Ed ora domandava di morire
 Sulla foce del tempo.
 Ma sapeva poi quello che diceva
 E se chiedesse luce o se le tenebre?
 Arcana a notte e più arcana di giorno
 La domanda in mistero si traduce
 Più segreto che al sogno, alla ragione:*

*Andavano a salvezza o in perdizione
Sulla foce del tempo?
Vanamente perpetuo chiamar morte
È il proprio dei dannati:
Forse già chieder quiete fuor del tempo
Era accidia di pena senza tempo;
Confuse, la domanda e la risposta
Cadono nel silenzio senza pace:
La notte non intende e il giorno tace.*

6.

SEGRETE PAROLE

*Ti ricordi? domandi, e ti ricordi?
Rispondo; e ben potremmo ogni ricordo
Smarrire e cognizione d'ogni cosa,
Non dei vissuti e non passati istanti
Supremi dell'amor, vertiginosi:
Eppure...
Sorgenti dal più fondo, lampi ciechi,
Fuochi neri irrompenti di lontano,
Imminente delirio in cui fuggiasca
Consumiamo inconsunta eternità
D'amore:
Le parole di spasimo e delizia
Noi le più forti, l'ultime,
Forsennate parole di passione,
Non le ricuperiamo a mente calma:
Perchè?
Amor non lo consente, che rinnova
Non ripete, e le vuole
A noi anche segrete, indelicate,
Immemori, carnali, germinali,
Silenti:*

*Fin quando non riardan, consumando
In fuoco inconsumabil sè e noi,
Le conservò ineffabili, immuni
Di coscienza e memoria, fuor di tempo
Da sembrare obliate, inesistite:
Intanto,
Le trova e riconosce,
Le rinnova, le dice.*

7.

TRE EPIGRAMMI

A UN IGNORANTE PRESUNTUOSO

*Che tu non sappia niente
È poco male:
Il guaio capitale
È che sai tutto.*

SAPIENZA STERILE

*Tanto tu sai, che ignori solamente
Quanto meglio sarebbe,
Piuttosto che sapere a modo tuo,
Non saper niente.*

CONTRO L'IMPAZIENZA

*Se tu grande ti senti, hai da sapere
Che sarai giudicato nella storia
Sulle misure del tempo, che tanto
Quanto più grandi ha da prenderle, è lento*

*Non che di dieci, di cento e cent'anni.
Se l'impazienza vuol sollecitare
Il giudizio del giorno ed il consenso
Effimero, c'è modo solo in senso
Inferiore, scadente, deteriore.*

8.

IL CLIMA E L'UOMO

*Don Francisco Pizarro, campeggiando
In selve infeste dei climi i più afosi,
A insegna di vigore e di comando
Nemmen di notte sfila la corazza.
Nei climi più benigni della Terra,
Ci scamiciamo impazienti e affannosi,
Per poco d'afa che ci faccia guerra,
Noi, smanando, sdilinquita razza.
Si vuol che non abbiam d'andar noi più
Alla conquista di nessun Perù
Di questo mondo: fiabe! a sgominare
L'animo nostro bastan le zanzare.*

9.

TRAPIANTI E INNESTI

*Se in un niente da un niente, in tutto un'ansia
Perenne, inizia e termina la vita,
Dovrebbe optar d'uscirne, a fil di logica,
L'uomo al più presto: a un filo, ma di vita,
Ad ogni fil di vita egli s'attacca,
E ormai, senza ribrezzo, a un cuor d'accatto,
Fresco stirpato da un morto di fresco
Per farne il magistral, cinico innesto.*

*Tanta, e tale, chirurgica maestria,
 Sostituendo organi fuori uso,
 Avvenga che trapianti in un vivente
 Il membro genitale di un defunto:
 Perplesso sul più bello
 Si chiederà quell'uomo: Ma, chi fotte? —
 Trapiantato cervello
 Non chiederà: Chi pensa? — poi che botte
 Vacante non può dar di che non ha.
 In encefalo dal che non si schifi
 D'un innesto insoffribile, impensabile,
 Tutto potrà capir, salvo pensiero.
 O non è buono ad altro che ad un mero
 Funzionar fisiologico brutale,
 O appena si ravvisi in cranio altrui,
 Indurito soppianti o rammollito,
 Organo cerebrale,
 Se ne rigetterà di primo acchito.*

Queste nuove poesie di Bacchelli, che egli ha inteso fossero intitolate «Poesie di vario genere», sono state lette sull'Approdo radiofonico tranne l'ultima che ne conclude la serie. Riportandole qui, e rileggendole, torniamo a dire quello che abbiamo già detto presentandole ai nostri ascoltatori: e cioè che troviamo il loro titolo in bellissima armonia con le poesie ed il loro autore: vale a dire col diverso e costante se stesso che in tali composizioni Bacchelli rappresenta perché così come noi, e molti dei radioascoltatori e degli spettatori della TV siamo abituati ad ascoltarlo e vederlo personalmente, e a conoscerlo nelle sue opere, cioè come una ben costruita figura che abbraccia molto mondo e gli dà forza e coerenza di forma chiaramente intelligibile, avviene che in queste poesie lo scopriamo mentre i suoi pensieri e giudizi ed umori, aggiunta una ricchezza di sentimenti che qua e là traspare vivissima, si stanno impetuosamente svolgendo dal suo esistere. Proprio a guisa — diremmo — di fiamma che va su con le sue vampe e anfratti d'ombra; ma va su, appunto, con tanta naturalezza e violenza, che vien subito fatto di chiamarla, come è difatti, poesia: fiamma interna dell'uomo, da poterla persin dire domestica, come quella d'un gran focolare.

C. B.

INDICAZIONE PER GLI *XENIA*

di

Silvio Ramat

Dal '56, l'anno della pubblicazione della *Bufera*, Montale si era fatto vivo raramente col nome che più dura e più onora; i pochi testi nuovi resi noti si riducevano a *Botta e risposta* e a *Ventaglio per S. F.*, riuniti con altri inediti più antichi, nel '62, in *Satura*, un'edizione non venale (come quella scheiwilleriana di *Accordi & Pastelli*) che accreditava l'impressione di definitività, a dispetto del titolo, per le *Conclusioni provvisorie* della *Bufera*. Da quest'angolazione, anche una poesia come *Botta e risposta* (1961), rafforzava l'ipotesi di una cessazione della creatività montaliana, in quanto riepilogo autobiografico — sebbene metaforicamente concepito e condotto —, e dunque ancora segno di una volontà conclusiva. Però proprio in *Botta e risposta* (nella seconda parte) è lecito oggi riscontrare un punto di mediazione con i ventotto *Xenia* che fin qui si conoscono: esso risiede nell'uso sempre più franco di un linguaggio contesto di termini usuali — quasi vili —; allora, nella poesia del '61, risaltava chiaro l'attrito fra quella lingua quotidiana progressivamente accolta, e la sua trascrizione su continui registri allegorici; oggi, con gli *Xenia*, che occupano — per quel che sappiamo — lo spazio d'anni fra il 1964 e il '67, si vorrebbe sostenere che il passo è interamente compiuto, saltato il fosso che separava linguaggio letterario da linguaggio comune. Non pare, no, che ci si trovi di fronte all'inizio di un quarto libro (nell'accezione di « libro » più strutturalmente legittima e necessitata), ma piuttosto all'avvio della vicenda di un « parlato » montaliano, di cui si rammentavano precedenti, ma poco significativi, anche nella *Bufera*, l'opera della quale gli *Xenia* s'istituiscono tenace propaggine, prosecuzione di alcune delle linee portanti.

Quel « parlato » appare quantitativamente infittirsi via via, perfino a un confronto fra i quattordici *Xenia* dell'opuscolo sanseverinate e gli altrettanti che qui si ripubblicano (scritti sempre d'autunno, 1966 e '67). Mentre la collocazione sulla linea della *Bufera* pertiene sia

a quelli che a questi, in pari misura. Quale linea, dunque, si prosegue? Meglio, si verifica adesso la fusione, l'integrazione reciproca, fra due moventi essenziali della lirica montaliana: quello della donna-angela-messaggera con quello dei morti. La spola di prima, che la messaggera compiva fra cielo (od oltrecielo) e terra, è oggi mutata: tutto si svolge nella statica della memoria personale del poeta: ivi la trascendenza di altri tempi tende a risolversi in immanenza totale, come ci suggerisce la lettura di questo ambiguo *xenion* della prima mandata: « Pietà di sé, infinita pena e angoscia / di chi adora il *quaggiù* e spera e dispera / di un altro... (Chi osa dire un altro mondo?) // ... // 'Strana pietà...' (Azucena, atto secondo). ». Ma questa soluzione immanentistica non è né una fede laica né un sistema organico: nasce semmai da una specie di superstizioso timore per quanto concerne l'aldilà, timore che chi ne abbia avuto contezza non possa più riprendere quel luogo mentale in terra, di cui il sopravvissuto ha bisogno. Nelle *Occasioni*, e poi particolarmente nella *Bufera*, c'era una superstizione legata alla presunta magia di certi oggetti e si manifestava nella pronuncia di un nome capace di provocare uno scompenso, un ribaltamento del piano abituale della situazione; ora, negli *Xenia*, essa viene attestata specialmente da un senso di tabù, che vieta di profferire alcune parole-chiave, foriere di quello sviluppo verticale, ossia trascendente, che Montale intende negare, fin che sia possibile, alla condizione del suo rapporto con l'ombra che ama (« L'on-niveggente, lui... perché tu, giudiziosa, / dio non lo nominavi neppure con la minuscola. »). Per questo, e a partire dalla premessa « La morte non ti riguardava » (non spavalderia nei suoi confronti, ma il pánico del pensiero di trovarcisi a contatto), gli aspetti dell'oltrevita appaiono sovente immersi in una tintura terribile, orrida: l'alluvione che tutto disidentifica con la sua « atroce morsura » assume il carattere emblematico di questo spessore oscuro che divide la sussistenza dell'essere dalla sua sparizione.

Ma, s'è detto, questa zona memoriale in cui il poeta si rivela attualmente impegnato non sopporta una definizione schematica o categorica: il dramma che giace nel suo profondo — quello di una solitudine priva di sbocchi evidenti — cerca un alleggerimento in direzione di una sceneggiatura narrativa e confidenziale, del dialogato o « parlato » di cui si è già fatto cenno: insomma c'è il tentativo di ridurre uno stato di cose in proporzioni aneddotiche e particolari, « minori » secondo un'inclinazione che era stata propria di parecchi *flashes* della *Bufera*. Senonché si ripiomba ineluttabilmente in un'angoscia più ampia, come risulta da questi due momenti, piuttosto complementari fra loro che non antitetici: « Il vinattiere ti versava un poco / d'Inferno. E tu, atterrita: Devo berlo? Non basta / esserci stati dentro a lento fuoco? »; « — E il Paradiso? Esiste un paradiso? // — Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuol più nessuno. ». (Qualcuno, nella *Bufera*, aveva chiesto a Montale: « Sai dov'è Dio? »).

È vero, sì, che questo ritmo dialogico, e discorsivo comunque (si ricordi lo scambio serrato di battute col prete nel quint'ultimo dei testi dell'opuscolo sanseverinate), ci allontana dai congegni solennemente allegorici di altre circostanze montaliane; pure, nel caso degli *Xenia*, si assiste al profilarsi di un duplice binario di realtà, nessuna delle quali è lecito invalidare a vantaggio dell'esclusività dell'altra: c'è però da notare che manca adesso — cioè è scomparso — l'anello di congiunzione fra quei due livelli che una volta si potevano denominare normalmente dell'apparenza e del reale, senza tema di commettere un errore critico. Ma la donna adesso — confondendosi i piani dell'apportatrice di notizie oltreumane e della defunta che vibra di una vitalità solo memoriale —, la donna rinuncia per forza alla sua anteriore facoltà, di mediatrice fra reale e apparente.

Montale stesso qui ci autorizza a riconoscere la duplicità suddetta, allorché scrive « ... le trappole, gli scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede ». E queste parole possono valere come preambolo alla ripresa del motivo dinamico di gran parte della *Bufera*, quello degli occhi. Là era soprattutto una battaglia di sguardi, che molto spesso si orientava nel senso di un abbacinamento (dantesco) per il poeta; negli *Xenia* invece, data la generale staticità della situazione, quell'elemento energetico fluttua con minor continuità e la sua vera sostanza appare smaterializzata, rispetto alla fisicità erompente di una volta (dagli « occhi d'acciaio » di *Nuove stanze*, nelle *Occasioni*, all'« onda luminosa » diffusa « dalle mandorle tenere degli occhi » di *Se t'hanno assomigliato*, nella *Bufera*); oggi Montale dice: « Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio / non già perché con quattr'occhi forse si vede di più. / Con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, / erano le tue ». Gli undici decimi di vista della messaggera di ieri, capaci di fissare Dio, un Dio nominabile (e nominato), si riflettono capovolti adesso in questa miopia, che deve anche affrontare l'« Inferno », il « ciglio del crepaccio » e (ben più del dubitabile « Paradiso ») deve conoscere le « fauci di Mongibello » e le « dentiere di ghiaccio », da cui esce arricchita di « incredibili agnizioni »: è la lotta contro lo smemoramento, che corrisponde a quella degli oggetti alluvionati, « ciecamente » tesi a mantenere « la loro identità ».

Questi occhi rammentati oggi servono dunque non a salire (« I falchi / sempre troppo lontani dal tuo sguardo / raramente li hai visti d'avvicino »), ma a discendere. Verso l'epilogo degli *Ossi*, Montale si era augurato una discesa « senza viltà »; qualcosa adesso risponde a un tale auspicio (« ... il mio coraggio fu il primo / dei tuoi prestiti e forse non l'hai saputo »). Ma coraggio ricevuto per far fronte a che specie di fatti? Agli « eventi / di una realtà incredibile e mai creduta », che si connette a una confessione come questa: « — Non sono mai stato certo di essere al mondo », ispirata con evidenza al riferito concetto di realtà diversa da « quella che si vede ». Eppure, questa e quella coincidono in un quadro di fondo magma-

3

tico e calamitante senza scampo, tranne quello offerto dalla tenacia cosciente delle pupille amate, le uniche « vere » a cui il poeta possa affidarsi, ora che per lui è tramontata definitivamente qualsiasi residua eventualità d'inserirsi in quel rapporto trascendente-immanente, specifica invenzione della *Bufera*, da cui però Montale non è mai giunto a ripromettersi la salvezza per sé. Da questo fondo riaffiorano misere memorie di oggetti, solo minimamente emblematici, come « il cornetto di latta arrugginito », ormai scaricato delle facoltà di talismano che avrebbe mostrato in altre stagioni. Così affiorano anche, per scomparire in un amen, i personaggi sempre più fittizi del dottor Cap e di Celia la filippina, *flatus vocis* che valicano la futilità solo nell'istante in cui si para perfino dinanzi al loro disinteresse una sezione della « realtà incredibile », sotto l'aspetto della notizia della morte di colei che la morte non « riguardava ». Poi ripiombano in quel magma materico, come nel « Canalazzo » l'« infilascarpe » o le « mille cianfrusaglie » nella marea di « nafta e sterco ».

Ma gli *Xenia* si estendono, quanto ad ampiezza di spunti autobiografici, più in là dello spazio tenuto dall'unione fra il poeta e il « Caro piccolo insetto / che chiamavano mosca... »: la « realtà incredibile e mai creduta » include per Montale altri episodi, ai quali negli *Xenia* si allude, con una precisazione demitizzata alla generale allegoria di *Botta e risposta* (« Uscito appena dall'adolescenza, / per metà della vita fui gettato / nelle stalle d'Augla... », vi si leggeva). Infatti corrono per questi nuovi versi accenni al « randello / delle camicie nere », alla « torba » (orbace?), e alle « cancrene universali che trasformano / gli uomini in lupi ». Tutto ciò rientra peraltro nella zona della superstizione recente, nell'ambito del valore ineliminabile (Dio morte guerra...), del tabù. Se la sola persona che aveva diritto di farlo non rammentava dio « neppure con la minuscola », le altre meno ancora potevano presumere tanto: « Le monache e le vedove, mortifere / maleodoranti prefiche / non osavi guardarle. Lui stesso che ha mille occhi, / li distoglie da loro, n'eri certa » (e si torni, a questo proposito, su *Le processioni del '49*, nella *Bufera*, al disgusto che ne gronda). Mentre il quart'ultimo degli *Xenia* di San Severino suona così: « Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio) / non vale a spenger lo scoppio delle tue risate. / Erano come l'anticipo di un tuo privato / Giudizio Universale, mai accaduto purtroppo » (qui poi, nei più recenti: « Per nulla impressionata io ti vedevo piangere / dal ridere... »): quel Giudizio regolato da intenzioni umane non è accaduto, tutto svolgendosi sotto il segno dell'acosmismo rilevato da Macri; uno più acre vi si è sostituito con violenza, a trascinare la memoria in giù, verso la vischiosità intransitabile dei fondi che si sono descritti dianzi. E in direzione di un'area semantica « infernale » slittano con le risa, vini e cibi, sempre più prossimi al funesto *pâté* di cui si parlava nel *Sogno del prigioniero*: sia la « 'specialità' / di riso e rane », sia il « contorno di aragostine ». Questa fasciatura coriaceo-scoriosa è un elemento che paralizza le volontà motorie del poeta (del resto, nello *xenion*

o

dell'alluvione, egli asserisce: « Anch'io sono incrostato fino al collo... »); e chi più è peso, meno resta a galla. L'aspetto infernale (anche in senso letterario, ovvero dantesco) della raccolta, l'aspetto disumanante, risiede nella prosecuzione dell'irrisolto dilemma conclusivo del *Sogno del prigioniero*: il dubbio se Montale sarà « farcitore o farcito » all'imminente « festino ». Così assume un intenso sapore di desiderio ciò che la moglie prediligeva: « Ti piaceva la vita fatta a pezzi, / quella che rompe dal suo insopportabile / ordito »; poiché adesso, invece, la legge che lo governa è quella del misurato « lento fuoco » della pena (strettamente derivato dal « salmì di cielo e terra a lento fuoco » de *Il gallo cedrone*). Quale ricordo arriva infine a salvarsi, in un siffatto crogiuolo che fonde ogni memoria? Neanche un'immagine, nessuna figura esplicita dell'essere (« Coloro che hanno presunto / di saperne non erano essi stessi esistenti, / né noi per loro »); ma quella che propriamente si definisce una « impressione »: « ... resta / che qualcosa è accaduto, forse un niente / che è tutto ». Questo stringersi nel paradosso di una coincidenza degli opposti (il niente-tutto) è l'estrema e gelosa *forma* interiore che cerca di resistere all'assedio snaturante dell'informe cromatismo infernale diffuso qua e là; mentre la completa assenza di una mano demiurgica sullo spirito degli *Xenia* ci vieta di prospettare un'ipotetica via di uscita dall'asprezza ch'è loro costante (causa la memoria inerte che, sola, li ha spinti in essere), come neppure ci consente una effettiva sintesi della loro sostanza, che vada oltre il raggruppamento per affinità di temi o timbri (alleggerimento tecnico nel dialogato aneddotico, tabù, discesa agl'inferi, interiorizzazione dell'acume visivo ecc.).

ALTRI XENIA

di

Eugenio Montale

Per una ristampa che nell'affettuosa intenzione avrebbe dovuto riunire tutti gli « Xenia » montaliani, ma dalla quale il poeta ci ha pregato poi di omettere la prima serie di essi, quella che vide la luce nell'opuscolo uscito in edizione di 50 copie fuori commercio presso la tipografia C. Bellabarba di Sanseverino Marche, riuniamo qui per i nostri lettori la serie seconda, e cioè i 14 Xenia già pubblicati nei nn. 2 e 5 di « Strumenti critici ». Abbiamo affidato a Silvio Ramat di accompagnarli con una sua « Indicazione per gli Xenia » che qui li precede.

I.

*La morte non ti riguardava.
Anche i tuoi cani erano morti, anche
il medico dei pazzi detto lo zio demente,
anche tua madre e la sua « specialità »
di riso e rane, trionfo meneghino;
e anche tuo padre che da una minieffigie
mi sorveglia dal muro sera e mattina.
Malgrado ciò la morte non ti riguardava.*

*Ai funerali dovevo andare io,
nascosto in un tassì, restandone lontano
per evitare lacrime e fastidi. E neppure
t'importava la vita e le sue fiere
di vanità e ingordige e tanto meno le*

*cancrene universali che trasformano
gli uomini in lupi.*

*Una tabula rasa; se non fosse
che un punto c'era, per me incomprensibile,
e questo punto ti riguardava.*

23 ott. 67.

2.

*Spesso ti ricordavi (io poco) del signor Cap.
— L'ho visto nel torpedone, a Ischia, appena due volte.
È un avvocato di Klagenfurt, quello che manda gli auguri.
Doveva venirci a trovare.*

*E infine è venuto, gli dico tutto, resta imbambolato,
pare che sia una catastrofe anche per lui. Tace a lungo,
farfuglia, s'alza rigido e s'inchina. Conferma
che manderà gli auguri.*

*È strano che a comprenderti
siano riuscite solo persone inverosimili.
Il dottor Cap! Basta il nome. E Celia? Che n'è accaduto?*

22 ott. 67.

3.

*L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,
il cornetto di latta arrugginito ch'era
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare
tra i similori e gli stucchi un tale orrore.
Dev'essere al Danieli che ho scordato
di riporlo in valigia o nel sacchetto.
Hedia la cameriera lo buttò certo
nel Canalazzo. E come avrei potuto
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?
C'era un prestigio (il nostro) da salvare
e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.*

12 dic. 66.

4.

*Con astuzia,
uscendo dalle fauci di Mongibello
o da dentiere di ghiaccio
rivelavi incredibili agnizioni.*

*Se ne avvide Mangano, il buon cerusico,
quando, disoccultato, fu il randello
delle camicie nere e ne sorrise.*

*Così eri: anche sul ciglio del crepaccio
dolcezza e orrore in una sola musica.*

23 nov. 67.

5.

*Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.*

Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.

*Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.*

*Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.*

*Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.*

20 nov. 67

6.

*Il vinattiere ti versava un poco
d'Inferno. E tu, atterrita: Devo berlo? Non basta
esserci stati dentro a lento fuoco?*

20 sett. 67.

7.

— *Non sono mai stato certo di essere al mondo.*
— *Bella scoperta, m'hai risposto, e io?*
— *Oh il mondo tu l'hai mordicchiato, se anche
in dosi omeopatiche. Ma io...*

27/28 nov. 66.

8.

— *E il Paradiso? Esiste un paradiso?*
— *Credo di sí, signora, ma i vini dolci
non li vuol piú nessuno.*

5 ott. 67.

9.

*Le monache e le vedove, mortifere
maleodoranti prefiche
non osavi guardarle. Lui stesso che ha mille occhi,
li distoglie da loro, n'eri certa.*
*L'onniveggente, lui... perché tu, giudiziosa,
dio non lo nominavi neppure con la minuscola.*

21 ott. 67.

10.

*Dopo le lunghe ricerche
ti trovai in un bar dell' Avenida
da Libertade; non sapevi un'acca*

*di portoghese o meglio una parola
sola: Madeira. E venne il bicchierino
con un contorno di aragostine.*

*La sera fui paragonato ai massimi
lusitani dai nomi impronunciabili
e al Carducci in aggiunta.
Per nulla impressionata io ti vedevo piangere
dal ridere nascosta in una folla
forse annoiata ma compunta.*

15 ott. 67.

II.

*Riemersa da un'infinità di tempo
Celia la filippina ha telefonato
per aver tue notizie. Credo stia bene, dico,
forse meglio di prima. — Come, crede?
Non c'è più? — Forse più di prima, ma...
Celia, cerchi d'intendere...*

*Di là dal filo,
da Manila o da altra
parola dell'atlante una balbuzie
impediva anche lei. E riagganciò di scatto.*

4 ott. 67.

II.

*I falchi
sempre troppo lontani dal tuo sguardo
raramente li hai visti d'avvicino.
Uno a Etrétat che sorvegliava i goffi
voli dei suoi bambini.
Due altri in Grecia, sulla via di Delfi,
una zuffa di piume soffici, due becchi giovani
arditi e inoffensivi.*

*Ti piaceva la vita fatta a pezzi,
quella che rompe dal suo insopportabile
ordito.*

8 ott. 67.

13.

*Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo
di tuo padre bambino: ha più di un secolo.
In mancanza del mio, così confuso,
cerco di ricostruire, ma invano, il tuo pedigree.
Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti
non sono negli almanacchi. Coloro che hanno presunto
di saperne non erano essi stessi esistenti,
né noi per loro. E allora? Eppure resta
che qualcosa è accaduto, forse un niente
che è tutto.*

20 ott. 67.

14.

*L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili,
delle carte, dei quadri che stipavano
un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto.
Forse hanno ciecamente lottato i marocchini
rossi, le sterminate dediche di Du Bos,
il timbro a ceralacca con la barba di Ezra,
il Valéry di Alain, l'originale
dei Canti Orfici — e poi qualche pennello
da barba, mille cianfrusaglie e tutte
le musiche di tuo fratello Silvio.*

*Dieci, dodici giorni sotto un'atroce morsa
di nafta e sterco. Certo hanno lottato
tanto prima di perdere la loro identità.
Anch'io sono incrostato fino al collo se il mio
stato civile fu dubbio fin dall'inizio.
Non torba m'ha assediato, ma gli eventi
di una realtà incredibile e mai creduta.
Di fronte ad essi il mio coraggio fu il primo
dei tuoi prestiti e forse non l'hai saputo.*

27 nov. 66.

L'AZIONE POETICA DI REBORA

di

Mario Luzi

La risoluzione della inquietudine morale di Clemente Rebora sappiamo tutti dove sta. Essa è posta fuori di ogni problematica interpretazione, in un punto perentorio e preciso che può essere per noi accessibile o inaccessibile, ma è comunque esterno al margine di ambiguità in cui si svolge il discorso letterario. Sappiamo anche che quel punto non è un imprevisto ma è anzi il termine estremo e necessario della coerenza dell'opera, non difforme dal significato e dalla pratica della poesia, dal momento che Rebora l'aveva concepita appunto come un'operazione intellettuale e morale definitiva e l'aveva deliberatamente strappata alla sua presunzione di autosufficienza, di verità in sé. Questo punto terminale che sta fuori della poesia, per quanto inerente alla più vera e fondamentale ragione della sua stessa poesia, un po' si impone, un po' intimidisce i cultori odierni della letteratura, quasi, come uno che avendo fatto troppo sul serio, Rebora ne sia sconfinato. Di fatto, con tutto il rispetto che lo circonda, egli appare isolato in una solitudine abbastanza impervia; e non direi che gli anni che corrono siano propizi a un ravvicinamento, se è vero, come mi pare, che ci troviamo nel pieno di una fase di formalismo, sia pure un formalismo «sui generis», piuttosto paradossale, perché manca della ideologia della forma che ebbe il formalismo tradizionale e vive dell'unica curiosità di vedere come è fatta la forma. Non che la poesia di Rebora non sia in grado di offrire materia interessante a quella

curiosità, a quell'analisi; ma essa soffrirebbe una insostenibile costrizione se si dovesse dimenticare che la sua forma è forma di qualcosa che, meno che mai, giace nei segni che la compongono, per quanto chiari possano recarne gli indizi. In altre parole a un'epoca che ostenta di credere che il significato della letteratura sia la letteratura stessa, che la poesia sia un'incidenza del linguaggio dovuta a una singolare combinazione di segni, Rebora può dire molto, ma probabilmente non tutto quello che è.

Tra espresso e inespresso, la partita rimane sempre aperta in Rebora a causa di un eccesso di tensione che le parole possono subire ma non imprigionare; e d'altra parte questa tensione eccessiva rientra nel circolo della poesia come un vento che piega le parole, dà loro un'inclinazione che l'analisi non può calcolare. Solo più tardi, quando con la pace e la certezza avranno raggiunto uno stato di quiete, che è poi una dimessa ma a volte spasmodica verticalità, possiamo intuire quale fosse il senso di quella inclinazione. Come si vede, la poesia di Rebora richiede, per essere intesa nel fondo della sua voce, l'intervento di più considerazioni di quante l'abitudine strutturale, prevalente oggi, è portata a fare; e di ordine diverso; dell'ordine, per intenderci, che una volta si sarebbe detto della partecipazione. Probabilmente questo vale per ogni tipo di poesia non insistente sulla propria speciosità di arte, e invece fortemente implicata nella natura e nella storia dell'uomo che l'ha prodotta; tanto più vale per Rebora che ha giocato tutta la posta su una severa e impetuosa volontà di liberazione umana. Peccato dunque che troppi vizi e pregiudizi di questo tempo congiurino non dico a negare la grande importanza di Rebora, ma a tenerlo lontano in una specie di romitaggio che certo i caratteri difficoltosi del suo sforzo senza concessioni non contribuiscono a rompere. Peccato, perché nella poesia di Rebora, e soprattutto nel suo testo fondamentale che sono i *Frammenti lirici*, è significata, insieme col suo preciso destino individuale, tutta la condizione tormentata del poeta moderno; e con questa parola voglio intendere del poeta che ha avuto coscienza critica e oggettiva della modernità. Rebora, beninteso, dibatteva in sé una questione totale, ma la dibatteva dall'interno di una esasperata consapevolezza storica del tempo, che per i suoi definiti caratteri e fenomeni si usava e si usa chiamare moderno anche sulla scorta di Baudelaire e di Rim-

baud. La percezione acuta del moderno esige naturalmente quel sentimento della continuità che abitualmente si dice senso della tradizione nello stesso modo che la percezione profonda del tempo richiede il senso dell'intemporale, o come dice Leopardi nell'*Infinito*, dell'eterno. Rebora li aveva, e per lui la modernità, che in quegli anni del futurismo si presentava come una volontaria extrapolazione di contenuti e di forme, non fu un problema di registrazione e di adeguamento estrinseco, ma un termine del dramma perenne della conoscenza e della salute. In altre parole, Rebora si guarda bene dal fondare il suo lavoro di poeta su una preliminare postulazione di contenuti e di forme moderne come facevano i futuristi; attacca invece la sostanza della crisi storica dal lato della coscienza che vi si sente drammaticamente implicata. In un libro recentemente apparso anche in Italia, Stephen Spender fa una schematica distinzione tra modernità e contemporaneità: pochi esempi sarebbero adatti a illustrarne il senso quanto il rapporto che si può stabilire tra Rebora e i futuristi, l'uno moderno, se dovessimo far nostra quella terminologia, perché ha sofferto in tutta la sua profondità il dramma consapevole della lacerazione, gli altri contemporanei perché badavano ad assimilare le occasioni e i modi tipici del tempo cercandone la clamorosa e vistosa traduzione formale. Né in Rebora, né negli altri grandi poeti del primo Novecento italiano esiste allo stato di presupposto l'innovazione linguistica cara alle estetiche programmate. Esiste invece una postulazione di moralità assoluta del linguaggio, nel senso che esso trova autorità e giustificazione solo nel suo fedele aderire al lavoro della coscienza che lotta per la chiarezza e conquista se non altro una scabra lucidità. L'innovazione linguistica, che con Rebora e Sbarbaro di fatto inaugura una stagione della poesia italiana, è un effetto di questa tenace presa morale sulla parola ed è dunque un esempio durevole di innovazione dall'interno che può essere degnamente e perfino con vantaggio contrapposto alle poetiche di manifesto che hanno deciso le sorti della poesia in altri Paesi.

Ma è venuto il momento di dare un contenuto il più possibile preciso a questa nozione di modernità che soggettivamente il poeta e oggettivamente noi suoi lettori possiamo riconoscere. A un uomo di cultura critica come Rebora non sfugge nessuno dei motivi della crisi contemporanea: da una

parte l'ambizione razionale non afferrava la dinamica della metamorfosi del mondo, né d'altronde la tentazione irrazionalistica poteva soddisfare la realtà, insopprimibile anch'essa, di quella che Rebora chiama l'idea. Di fronte alla potenza del divenire, sublime nella sua totalità per quanto volgare possa esserne l'aspetto bruto immediato quando lo si osserva nella storicità, l'animo di Rebora esita tra la resistenza e l'abbandono. « Cerco e non trovo e m'avvio / nell'incessante suo moto: / a secondarlo par uso o ventura / ma dentro fa paura. / Perde, chi scruta, / l'irrevocabil presente; / né i melliflui abbandoni / né l'oblioso incanto / dell'ora il ferreo battito concede ». Il pensiero isola, estranea dunque dalla reale dinamica della vita. « Nel pensiero ti uccido » aggiunge addirittura più tardi; l'azione in se stessa stordisce, addormenta, ma non risolve l'alternativa: « e nell'atto mi annego » afferma un verso successivo della stessa poesia. Questo contrasto fondamentale che fa gemere in Rebora le « épaves » delle filosofie contemporanee dell'idealismo e del pragmatismo, prolifera in altri tra natura e storia, o, che è lo stesso, tra natura e scienza, e, tipicamente lombardo e pariniano, tra campagna e città, tra purezza e utilità. Di fronte a ciascuno di questi corni di ciascuno di questi dilemmi, Rebora è dibattuto tra attrazione e ripulsa. Dal fondo delle sue ascendenze mazziniane, egli sa che se la crisi dell'umanesimo non ha potuto rinnovare la sintesi, mentre nessuno di questi termini è in sé accettabile e disponibile per la nostra gioia, tutti, uno per uno, sono forniti di un certo grado di santità. Perfino l'immagine degradante della città industriale e capitalista ha il suo rovescio positivo nel movimento creativo del mondo: « E mentre ognun dietro sua fame intride / per l'ingombro cammin la schiavitù, / è fior che beve l'aria e la profuma, / è lente al sol che intensamente aduna: / e mentre il volgo in desiderio occhiuto / spregia rapace negando l'idea, / per infiniti sensi d'aiuto / foggia maggior destino / che dà salvezza donde più s'uccide ». Alla base di questa contraddizione generale e capillare, è il sentimento profondo che non si può procedere per semplici e parziali rifiuti. L'acrimonia del poeta moderno verso il mondo che si sviluppa per linee esterne alla sua appropriazione, in Rebora, neppure nel primo Rebora, non trova vera cittadinanza, nonostante la crudezza dei quadri o degli scorci relativi. Di fatto, l'intelletto positivo e illuminista di Rebora intuisce che il semplice

stato di opposizione, così familiare al poeta post-baudelairiano, è uno stato sterile. Se la natura crea indipendentemente dall'idea, se la realtà cresce su se stessa al di fuori della personalità soggettiva di chi la osserva e vorrebbe carpirne la legge segreta, questo è, sì, un dramma del pensiero contemporaneo, un fallimento delle sue filosofie, ma non un dramma frustrante, al contrario un dramma esaltante. Innegabilmente Rebora prova il fascino di questa dismisura che testimonia la potenza vitale del mondo; non meno dei futuristi è abbagliato dal suo enorme potere di autogenesi; nello stesso tempo l'imparità morale e intellettuale dell'uomo contemporaneo che non può aderirvi senza perdersi, né isolarsi senza escludere e soffocare la vita, è sentita come una prigione ma non come una condanna irremovibile. Rebora urta contro le sbarre di quella prigione alla ricerca di un posto per sé in questo dinamico universo: e deve essere un posto reale, non quello del contemplatore di contraddizioni, e neppure quello del poeta che risolve nell'apertura dialettica della sua forma l'antinomia storica del mondo; ma il posto che corrisponda a una possibilità di esistenza concreta nella concretezza tutt'altro che illusoria del tutto. Se il pensiero moderno non ha artigli e si ritorce su se stesso oppure è capace solo di abdicazioni e di fughe dalla ragione verso l'azione, l'antinomia, ripeto, è storica e non immanente. Manca la sintesi, la reciprocità e l'amalgama. Bisogna trovarli, o di concretezza sarà inutile parlare.

Naturalmente questo diagramma rimarrebbe il canovaccio di una poesia intellettuale o velleitaria se nel frattempo non si configurasse in elementi più irrefutabili e cioè in un effettivo contrasto tra il tempo interiore che matura e preme dentro il poeta, e il tempo esterno che pulsa per conto proprio, creandosi così una straziata dissonanza. Messa la questione in questi termini che sono i più convenienti, voi capite che non c'è spazio per una poesia contemplante e si spiega invece l'agonismo che mobilita tutta la poesia di Rebora. Questo spirito esigente che diffida dell'azione proposta dal pragmatismo e dalla mistica dell'agire, converte a suo modo la sua poesia in un'azione interna di superamento dei limiti e dei contrasti. Gli obiettivi sono la consonanza e l'armonia. « Pur vorrei mutar da radice / la mia linfa nel vivido tutto / e con alterno vigore felice / suggerire il sole e prodigare il frutto : / vorrei palesasse il mio cuore / nel suo ritmo l'umano destino, / e che voi

diveniste — veggente / passione del mondo, / bella gagliarda bontà — / l'aria di chi respira / mentre rinchiuso in sua fatica va ». Non si invocano entità inesistenti: veggente passione, bella gagliarda bontà non sono illazioni, ma realtà non assimilate, non operanti a causa del dissidio interno del poeta, figlio della crisi del suo tempo. Qui entra in gioco una prima esigenza e nozione di carità, per cui essere in armonia è operare, e operare è dare. Naturalmente anche la poesia partecipa di quest'opera e di quest'offerta, ma sarebbe assurdo domandarsi se questi fini sono interni alla poesia stessa e si esauriscono in essa, dal momento che anche la poesia di Rebora vive di questi opposti impulsi vitali come testimone, non depositaria, della santità del mondo e come testimone dell'impotenza soggettiva dell'individuo. Certo il mondo non è stato creato per finire in un libro, ma questo libro esiste anche lui ed è forte di tutte le contraddizioni del mondo. « Tu sei cagnara e malizia e tristezza / ma sei la fanfara / che ritma il cammino, / ma sei la letizia / che incuora il vicino, / ma sei la certezza / del grande destino, / o poesia di sterco e di fiori, / terror della vita, / presenza di Dio... ». Ben lungi dal definirsi come un'essenza, la poesia è coinvolta nella dinamica e registra senza fermarlo il moto, il combattimento per la reintegrazione dell'uomo nel tutto. Questa che ha già il nome desiderato di consonanza e armonia, riconoscendosi sempre più nel concreto umano, svolgendosi sempre più addentro nell'umano da vivere in rapporto con gli uomini, elimina ogni sospetto di solitaria ricerca di compiutezza, di « opus » individuale da perfezionare, quando assume il nome, che in Rebora è anch'esso difficile e tuttavia più le compete, di amore. « Ma qui c'è amore e vorrebbe / altro amore infiammare ». Il poeta avverte che questo è il vero nome della forza di cui dispone e che pure non è usata e tanto meno corrisposta. Consumato fino in fondo ai suoi termini intellettivi, il dramma rivela la natura prima della sua energia. Amore difficile perché ancora il poeta non ha compiuto il sacrificio necessario, e cioè non si è liberato dell'orgoglio della pur irrisa ragione e del giudizio sprezzante verso « le ingorde brame » dell'« inconscia folla angusta » e di coloro che vorrebbero imprigionare « il prorompente divenir » nelle « immobili idee agghindate ». Ancora non ha dimesso la pur irrisa pronuncia: « io, io, io » come tenderà di fare in seguito nei *Canti anonimi*. È un amore insomma che

manca ancora di immedesimazione oggettiva piena e trasale nelle pause della lotta a distendersi e a diffondersi nella incontaminata prospettiva del cosmo. Tuttavia, una poesia come *Il consolatore*, ci offre, contrastata, quell'immedesimazione già in atto. « E qui senza riparo né scampo, / senza inganno né fuga / io vivo con voglia nel tempo; / e del sangue di tutti è il mio polso. / Come canto in melodia, / come nota in armonia, / nell'amor della gente mi paleso: / e vil mi sembra, quando con tormento / la voce si smarrisce appena mia. / Come vena profonda alle radici / come pioggia feconda, / rinascere tento negli altri felici: / e torvo asseto quando la rinuncia / chiuso mi rende dove aperto fui. / Come mamma nella fame / tutto ai bimbi dona il pane, / così m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro ». Non c'è molta distanza tra il chirurgo ferito di Eliot e questo consolatore sofferente che ha vertiginosamente e di colpo rovesciato la traiettoria della ricerca di verità perseguita dall'intellettuale e dal poeta: dare prima di possedere, offrire quello che non si ha o si crede di non avere. Quel « rotolo » è tuttavia un verbo ancora di movimento. E noi sappiamo già dove si fermerà quella frana provvidenziale. È lo sgretolamento dell'io superstite tra slanci e tormenti che precede l'« aut-aut », la scelta tremenda. Di là dalla scelta, questa vigorosa, intricata, nocchiuta selva dei *Frammenti lirici*, potrà apparire un doloroso « introibo » oppure fatica sprecata, dissipazione di parole e di forza. Sarebbe da parte nostra un arbitrio violare con un ponte, una corda, una congiunzione qualsiasi l'abisso silenzioso della grazia. Ma volesse o non volesse il cristiano riconoscere un carattere meritorio a questo enorme lavoro e dispendio, i *Frammenti* restano la più alta investitura spirituale che la poesia del Novecento potesse chiedere e augurare.

Del caos contemporaneo dunque Rebora non si limita a darci la rappresentazione mimetica come fanno in definitiva, sotto segni contrari, la poesia crepuscolare e quella futurista. La nozione di caos si sviluppa in Rebora restando integra la responsabilità, acuendosi il desiderio di un ordine. La sua poesia, come abbiamo detto, è un'azione interna, un duro combattimento in favore di quest'ordine irraggiungibile.

Ne porta infatti tutti i segni: la incompostezza, la discontinuità, la discrepanza, lo stridore linguistico, la sfasatura ritmica e in genere l'impronta di una continua colluttazione con la materia. Non sembra ci sia tempo per una scelta, ma solo per un'affollata aggregazione di lacerti stilistici rotti e aspri, che tuttavia provengono di preferenza dai luoghi tormentati della tradizione dove l'attrito tra la volontà e il reale avverso e ostico sprizza faville. Tra Dante e Parini, dove non c'è scelta, c'è però una accorta cooptazione di modi. La critica ha del resto ben analizzato gli ingredienti di questo impasto che in definitiva è poi uno stile, ed è lo stile di Rebora. Per troppo tempo tuttavia queste analisi sono state fatte secondo il pregiudizio d'assolutezza e di perfetta trascendenza e autonomia del linguaggio poetico. L'universo linguistico del poeta, con tutti i suoi valori impliciti, si riteneva cioè per principio governato da leggi interne che solo indirettamente richiamavano l'empiria della personalità dell'autore. Tra personalità creatrice e personalità empirica, lo stacco pareva necessità: o se il rapporto era inevitabile, interveniva il postulato della trasfigurazione. Sono tutti criteri che la convergenza degli studi estetici e delle poetiche in atto nella prima e anche e più paradigmaticamente nella seconda metà di questo secolo hanno avuto la forza di imporre. Tralascio come troppo personali le osservazioni sull'apriorismo che a me pare ne sia derivato, e a cui la nostra generazione ha opposto un rifiuto. Importa invece qui affermare che Rebora ha altrettanta autorità per imporre un'idea diversa di poesia: e cioè un'idea dinamica e magmatica anteriore alla cristallizzazione. Di fatto la sua poesia lascia libero corso e tutto il respiro originario ai contrasti che la promuovono e non parte dalla loro idealizzazione preventiva. Esorcismo e magia, che sembrano inseparabili dall'immagine imperante, sempre un po' petrarchesca e apollinea, del poeta « artifex », sono bruscamente allontanati da Rebora e sostituiti dall'energia intrinseca della materia stessa da lavorare e riluttante alla forma, alla disciplina, al dominio che pure la mente poetica cerca di imporre. Rebora in altre parole lascia allo scoperto il processo della nascita e del laborioso assestamento della materia nel suo punto focale in modo che, se attraverso la coscienza arriva a comporsi in idea lirica, questa idea non ha nulla di prevenuto. È un po' come se noi assistessimo al colare e poi all'alternò depurarsi

e intorbidarsi di una materia lavica nel momento che precede il suo rassodarsi; si potrebbe perfino sostenere che in un certo senso essa mostra le sue linee-forza come le composizioni dinamiche futuriste, se non fosse che è lontanissima dallo schema geometrico astrattivo che queste finiscono per assumere. E infatti lo schema geometrico è il risultato di una preliminare idealizzazione. A questo punto non sarebbe fuori luogo domandarci se il poeta ha avuto fino in fondo la consapevolezza del carattere dinamico e non trascendente della sua forma. E a questa domanda credo si possa rispondere di sì; mentre rimarrei molto perplesso se il quesito fosse appena un poco sfalsato e cioè si chiedesse se Rebora ha inteso darci la forma di quel dinamismo perché la risposta presupporrebbe una poetica preconcepita e nello stesso tempo una volontà di cristallizzazione che, abbiamo già detto, fanno a pugni con la natura dell'azione lirica reboriana. Probabilmente il poeta non ha voluto attribuire nessun valore di modello al suo fare, solo ha coraggiosamente assecondato la natura dinamica del suo impulso creativo appuntando proprio nella forza dei suoi contrasti la ragione della sua poesia.

Mi pare del resto anche troppo chiaro che il dramma reboriano non andava in cerca di una soluzione di arte: voglio dire che le forze che tormentano Rebora non chiedono e tanto meno fanno affidamento in una soluzione trovata nella ontologia dell'arte, ammesso che egli fosse disposto a riconoscere all'arte questo potere. Al contrario, egli chiama l'arte a testimone del suo rovente conflitto e le affida i movimenti della sua famosa ricerca di verità con il compito, si direbbe, non di placarli ma di affrettarli, di portarli più rapidamente alla crisi. Forse vi sembrerà che io insista su questioni di lana caprina, eppure proprio in questa differenza tra la convinzione implicita a una poesia in atto (che in Rebora è forte) e l'interno modello del proprio operare (che in Rebora non è riconoscibile, *et pour cause*) sta la difficoltà di giudicare il testo dei *Frammenti lirici* e poi dei *Canti anonimi* e dei *Canti di infermità*; nel senso che, se ogni scrittore veramente originale impone un criterio inedito di lettura, lo porta in sé e finisce per renderlo evidente e indispensabile, Rebora, nella impellente esigenza di agire — e cioè di decidere moralmente e vitalmente attraverso la poesia il destino della propria esistenza — non ha avuto cura di enucleare quel criterio, ha avuto



1 - Ennio Morlotti: *Studio di nudi* (1967)



2 - Ennio Morlotti: *Studio di nudo* (1967)

anzi la sacrosanta coerenza di non lasciarcelo, obbligandoci ad accettare la forza della sua azione, l'energia del suo tormento per quel che sono via via — non come possibile lettura, ma come azione e come tormento ancora. Come non concede a se stesso, così non concede neanche al lettore lo spazio contemplativo che sta tra la sostanza e la parola. Non c'è forse eterodossia più violenta nei riguardi della poesia di questa con cui Rebora ne ha mandato in pezzi, picconandolo, il concetto tradizionale che non solo, in questo senso, sopravvive a tutte le rivoluzioni estetiche ma perfino le regola.

Sono rivoluzioni di altro ordine quelle che dopo averne fatto vacillare dalle fondamenta il criterio stesso, esercitano il loro potere di sostituzione. Rebora ha sostituito effettivamente l'idea umanistica di poesia con un'altra. Per questo il suo linguaggio ritorna volentieri ai luoghi in cui quell'idea non era ancora affermata o era stata violata, a Dante, a Jacopone, ai rimatori dugenteschi, a Campanella, e scavalca comunque i riferimenti vicini del decadentismo e del simbolismo che avevano, sì, compiuto la loro rivoluzione, ma ancora in nome di quell'idea. La sostituzione di Rebora, è ancora bene ripeterlo, è una sostituzione di fatto. Se avesse creduto di più nella poesia e meno nelle ragioni della « sua » poesia, ci avrebbe lasciato anche il principio e, inerente al principio, il metodo, e cioè la selezione dei mezzi e dei procedimenti adeguati e idonei a sostenerlo. Ma sarebbe stato incoerente con la natura della sua vocazione. Del resto perché avrebbe chiamato *Frammenti* quelle liriche, così poco frammentarie, se non per sottolineare che esse sono a tal punto incise e bruciate nella sostanza vitale da non iscriversi neppure nel loro, in un loro sistema? Non importa se noi possiamo rispondere che la coerenza di quella materia bruciante negli attimi (attimo è un termine caro al poeta e ricorrente nel testo) ristabilisce dalla parte della vita e anche dalla parte delle parole quella continuità in modo tale da fare proprio dei *Frammenti lirici* il più omogeneo e il più solenne poema del Novecento italiano. Di fatto ci troviamo come lettori in un punto dove il criterio di apprezzamento estetico è per così dire vacante, perché quello generato dalla pure amplissima tradizione del linguaggio poetico è stato mandato in briciole e il fatto della poesia di Rebora si impone come fatto, senza offrirci un altro criterio. Esso si trasmette con la sua congerie di ele-

menti incidenti, proprio com'è nella natura dei fatti: e certo noi possiamo distinguervi le scorie — i materiali letterari inerti o generici — dalle sostanze attive e brucianti; ma avvertiamo che questa pratica è inadeguata alla natura del fenomeno e comunque sorpassata dalla sua grandiosità. Nulla sarebbe più facile anche per me che rimuovere il rovello polemico con le sue forzature, il moralismo con i suoi sarcasmi e le sue durezza concettuali, l'impeto e l'attrito con le loro movenze incomposte e slegate, e concentrarmi nei passi eletti dalla critica reboriana e cioè in quelli dove la sua tormentosa materia si compone in una severa misura già colma di trepidazione e di attesa metafisica. *Dell'immagine tesa* è un vertice, chi lo nega? *Notte a bandoliera* immette in un gusto moderno, quasi futurista, le lancinanti rudezze e dissonanze di Rebora. In questi brani la sua poesia somiglia di più alla idea di poesia che per tradizione intratteniamo dentro di noi ed entra più familiarmente nell'antologia del comune lavoro secolare. Ma sarebbe una scelta legittima o invece una operazione snaturante, quando il poeta, pur nella commistione continua di sensi particolari e di significati fondamentali, pur nel rimandarsi delle grandi immagini del macchinismo trionfante e della semplicità contadina, della natura cosmica o identificata nelle « strutture di monti » lombardi, si è tenuto sempre fuori dai simboli e cioè non ha voluto che la poesia trascendesse nei suoi universali ma discorresse viva e agguerrita sul piano dei confronti reali e quotidiani della coscienza? Cercare la perfezione nei risultati che, beninteso, possiamo incontrare è press'a poco un tradimento.

Non vorrei che come conclusione di queste sommarie riflessioni doveste rimuginare il sospetto che la poesia sia stata per Rebora un'attività collaterale, essendo riposto altrove il suo alto bersaglio. Niente di simile. Rebora non era uomo da perpetrare tali sdoppiamenti. Semplicemente, da uomo assetato di una certezza efficace e operosa, e forse da profondo cristiano come fu « in pectore » anche prima di essere chiamato alla scelta tremenda, non sostituì Dio con la poesia, né più tardi ammise che vi potesse essere identificazione. Il suo tempo era pieno di quelle religioni profane e anche di quelle mistiche pericolose. « Presenza di Dio » è tutto quanto il doloroso realismo morale di Rebora può attestare al riguardo: presenza di Dio nella

poesia come in qualsiasi altro aspetto non adulterato, non perduto del vivente. Niente di più, non Verbo, non demiurgia luciferina. Ma semmai lavoro illuminato, seppure controverso, e partecipe delle bassezze del mondo. Ricordate: «Tù sei cagnara e malizia e tristezza / ma sei la fanfara / che ritma il cammino». Così egli ne fece davvero il ritmo fedele del suo cammino e volle che restasse non come un supremo adempimento ma come un viluppo palpitante, innervato; o, se volete usare le parole di un altro poeta lombardo, come uno strumento umano.

Come abbiamo detto all'inizio, non sembra che questo sia il tempo più adatto a leggere Rebora per quello che Rebora è in tutta la sua pienezza. Ma se per assurdo dovesse valere il metodo dei correttivi, nel nuovo formalismo che minaccia di chiudere in una posizione di stallo la libertà creativa della letteratura, questa lettura, fatta a mente e cuore aperti, sarebbe tanta salute per tutti. Lasciamoci dunque con questo invito reciproco di leggere spesso e sempre meglio Clemente Rebora.

TRADUZIONI DA L'ODISSEA

di

Giuseppe Ungaretti

MUSA, DIMMI DI QUELL'UOMO CHE SA MILLE RAGGIRI

Musa, dimmi di quell'uomo che sa mille raggiri; che, dopo messa la città santa della Troade a sacco, errò tanto; che conobbe l'indole di tanto varie genti, visitandone le città; che sui mari passò tanti guai per sopravvivere e arrivare a ricondurre i compagni, nemmeno a quel prezzo salvati da tutto il suo desiderio: non dovettero la morte che alla loro stoltezza, quei pazzi che avevano osato mangiare i buoi del sole; fu lui il figlio del supremo Aete, che cancellò dalla loro vita la giornata del ritorno.

Libro I, vv. 1-10

QUELLE PAROLE DETTE

Quelle parole dette, la Dea sotto i piedi si allaccia i suoi sandali più belli, si tuffa dalle cime dell'Olimpo, atterra in Itaca, sotto il portico d'Ulisse. Alla soglia del cortile, nel pugno la lancia di bronzo, pareva un'ospite: l'avresti detta Mente, doge a Tafo.

Libro I, vv. 96-103

QUELLE PAROLE DETTE

Quelle parole dette,
Atena, occhi cerulei,
Marino uccello nello spazio, sparve,
Ravvivato nel petto di Telemaco
Il pensiero del padre, e l'energia
E la sua mossa audacia.

Libro I, vv. 320-323

QUANDO IMBARCÒ TELEMACO

Quando imbarcò Telemaco,
Atena lo guidava,
Si sedette sul càssero di poppa,
Prese vicino a lei
Il posto suo Telemaco,
I rematori le funi mollarono.
Quando al proprio banco
Si fu ciascuno di essi collocato,
Atena, la divina d'occhi glauchi,
Mandò loro la brezza,
Zèffiro soffiò dritto
Suscitando cantari
Su flutti d'un colore
Che somigliava al vino.

Libro II, vv. 416-425

TELEMACO SOLLECITO

Telemaco sollecito comanda la manovra. Tutti invogliati dalla sua premura, rizzarono dell'albero l'abete, nella buca della corsia lo ficcano, irrigidiscono gli stragli, fanno alla drizza di cuoio issare le vele bianche. La brezza in quel

mentre picchia in pieno la tela, e tra i ribollimenti del fiotto che sibila sotto la ruota di prua, partì la nave. Quando ebbero, lungo l'incrociatore buio, allacciato per il mare tutto il sartiame, allestirono i crateri traboccanti di vino, libarono agli immortali, ai numi dell'eternità e, su tutti, alla figlia di Zeus, alla vergine dagli occhi glauchi.

Libro II, vv. 427-434

NEL CORSO DELLA NOTTE

Nel corso della notte
E anche dopo l'aurora,
Filò la nave lungo la sua strada.
Poi dalla sua conca splendida il sole
S'innalza sino al bronzeo firmamento,
Illumina gli Dei
E sulla terra delle méssi gli uomini.
Apparve loro Pilo,
La rocca di Neleo.
Immacolati negri tori, i Pili
In quel medesimo momento offrivano
Al Dio che il suolo scuote
E incapuccia l'azzurro.

Libro III, vv. 1-6

APPENA DISSE, GIÀ OGNUNO SI AFFRETTA

Appena disse, già ognuno si affretta.
Si vide che saliva
Giovenca dalla piana,
Venivano anche dal fine incrociatore
I compagni del valente Telemaco,

Veniva il fabbro con gli ordegni suoi,
Gli strumenti di bronzo
Che danno foggia all'oro,
L'incudine, il martello,
Tenaglie fatte a modo.
La presenza d'Atena non mancò
Per godersi l'intero sacrificio.
Il vecchio guidatore di cavalli,
Nestore diede l'oro.
Le corna della vacca
Ne furono placcate,
A colpetti accurati,
In modo che il lavoro per bellezza
Agli occhi della Dea trovasse grazia.
Echèfrone il divino e Stratio allora
Traendola per le corna
La fecero avanzare.
Nel bacile tutto scolpito a fiori
Quindi Arèto portò l'acqua lustrale
Nell'altra mano tenendo
Il canestro degli orzi.
Il gagliardo Trasìmene
Già si teneva pronto
A colpire la vacca,
Già l'affilata sua scure brandiva,
E Persèo il recipiente recava
Per raccogliere il sangue.
Il vecchio guidatore di cavalli,
L'acqua lustrale sparsa e sparsi gli orzi,
Fece dopo a Pallade una lunga preghiera,
Dal capo della vittima divelse
E li lanciò nel fuoco alcuni peli,
E gli astanti pregando
Vi gettarono l'orzo.

Libro III, vv. 439-446

POI IL BOLLENTE TRASÌMEDE NESTÒRIDE

Poi il bollente Trasìmede Nestòride,
Fatto un passo, colpisce, tronca i tendini
Alla giovenca che, tra i clamori
Di nuore e delle figlie
E della vecchia regina Euridice
Primogenita nata da Climèno,
È già caduta inerte.

Libro III, vv. 449-452

TELEMACO SALÌ SUL CARRO SPLENDIDO

Telemaco salì sul carro splendido,
Gli era a lato il Nestoride Pisistrate,
Il conduttore di guerrieri,
E prese
Nelle mani le redini e la frusta;
La dama dispensiera
Vi aveva caricato
Il pane, il vino, i cibi, un pasto
Per pargoli di Zeus.
Sorta l'aurora con le rosee dita,
Sopra il carro salendo,
Brillante di colori,
Lo spinsero ad uscire
Dall'entrata sonora;
Verso la piana delle messi, in corsa,
I cavalli d'un fiato
Percorsero la strada
Tanto erano in possesso
Di nerbo e in preda alla velocità.

Libro III, vv. 489-496

SI CORICAVA IL SOLE

Si coricava il sole,
Era l'ora dell'ombra
Che ogni strada riempiendo va di sé,
Quando, in cavo di rupi,
Lacedemone apparve,
E rapidi al maniero
Di Menelao il nobile, si volsero.

Libro III, v. 497

Libro IV, vv. 1-2

MA, SU NELLE SUE STANZE, PENELOPE

Ma, su nelle sue stanze, Penelope s'era coricata senza avere toccato cibo né bevanda. La più saggia delle donne stava struggendosi d'inquietudine per la sorte del figlio: era quel figlio irreprensibile sfuggito alla morte? oppure, vittima di quei briganti di pretendenti, era caduto? Un leone, aizzato a cacciarsi nel cerchio della morte, non proverebbe angoscia né timori maggiori di quelli della regina in quel momento, mentre sugli occhi le si posava, dolcissimo, il sonno.

Sciolte le membra, la testa rechina, Penelope dormiva. In quello stesso momento, la Dea dagli occhi glauchi formava il suo disegno: ne trasse foggia un fantasma con i tratti di Iftime, l'altra figlia del magnanimo Icàrio, sposa di Eumèlo, domiciliato a Fere.

Atena lo spedisce alle case di Ulisse, con l'incarico di calmare i sospiri, i singhiozzi, il pianto della triste e gemente Penelope. Il fantasma penetra nella stanza per la cinghia di sbarra, e, ritto al capezzale della regina, dice:

Libro IV, vv. 787-803

TUTTO GIULIVO APRÌ LE VELE ULISSE

Tutto giulivo aprì le vele Ulisse.
Siede presso il timone
E da maestro governa il suo vascello
Senza che mai il sonno

Gli calasse le palpebre.
Le Pleiadi fissava
E Boote tanto tardo a coricarsi,
E l'Orsa che anche può chiamarsi il Carro,
Unica stella che mai non si tuffa
In bagni dell'Oceano,
Ma sempre nello stesso punto gira
Rivolta a spiare di continuo Orione;
Calipso, per intero la divina,
Era del parere che si navigasse
Sulle strade del largo
Mantenendosi sempre
Con a sinistra della mano l'Orsa.
Per diciassette giorni
Vogò su vie del largo.

Libro V, vv. 269-278

TRA I CICLOPI NON ASSEMBLEA CHE GIUDICHI

Tra i Ciclopi non assemblea che giudichi
O che deliberi, ma di montagne
Grandi, nel foro della sua caverna,
Detta ciascuno alle sue mogli e ai figli
La legge propria e d'altri non si cura.
Presso gli Occhi Rotondi,
Nave non c'è dalle vermiglie gote,
Nemmeno un carpentiere
Che una flotta costruisca.
Se avesse quella gente
Buoni vascelli a remi
Atti ad andare attraversando i mari
Cercando di città in città i prodotti

Che gli uomini si scambiano,
Ah! quale bella città
L'isola loro avrebbe da sorreggere!
Tutte le frutta vi maturerebbero;
Ottima è quella terra.

Libro IX, vv. 112-115
vv. 125-132

VERSO L'INCROCIATORE NERO, TORNA

Verso l'incrociatore nero, torna
Euriloco, volendoci narrare
La triste sorte succeduta agli altri.
Andavamo dove ci avevi detto,
Nobile Ulisse, al di là della macchia.
In un avvallamento
Una bella dimora
A noi dinnanzi insorse,
E nel chiasso d'un immane telaio
Fresca una voce udimmo
Ed era di donna o forse d'una dea,
La nostra gente urlò l'appello suo,
Ella accorse, ella uscì,
La sua porta abbagliante ella ci aperse,
Ed ecco che la seguono
Tutti insieme i miei pazzi!
Rimasi fuori solo
Fiutato avendo inganno...
Sparì la loro truppa,
Fuori niuno tornò,
Eppure ero rimasto
A lungo nell'agguato.

Libro X, vv. 244-245
vv. 251-260

MA GIÀ SULLE SUE PALPEBRE

Ma già sulle sue palpebre
Calava un dolce sonno
Senza nessun sussulto
Simile in tutto a pace della morte.
Come davanti al carro
Quattro stalloni in uno slancio puntano
Divorando lo spazio verso valle
Mentre schiocca la frusta;
Puntava così la prua
E in grosso ribollire della scia
Scrosciava il mare gonfio.
Senza scosse né rischi
Il vascello correva,
E l'uccello più rapido;
Lo sparpiero, non l'avrebbe raggiunto.
Correva, volava, fendeva i flutti,
Portando in sé l'eroe
Uguale a dei per senno,
Esperta l'anima per tante angosce.

Libro XIII, vv. 81-91

CON LA SUA VERGA

Con la sua verga,
Mentre così diceva,
Atena lo percosse,
Straziò la bella pelle
Di quelle membra snelle;
Caduti gli erano i capelli biondi;

Il corpo suo l'avvolse
Una pelle di vecchio;
Gli occhi d'una volta più non mostravano
Che le screpolature;
Lo vestivano miseri brandelli
Bisunti, sordidi, dal fumo rosi.
Pallade Atena poi
Sulle spalle gettandogli
Una gran pelle rapata di cervo
Dal piè veloce,
Un bastone gli diè
E una bisaccia sordida, di stracci
Appiccati a una corda.

Libro XIII, vv. 429-438

LA DEA, OCCHI CERULEI

La dea, occhi cerulei,
Fece allora soffiare
La brezza favorevole
Che, con gli schianti freschi
Nell'aere slanciati,
Al termine portava,
In onda amara, la corsa della nave.
Si coricava il sole,
Era quell'ora dove l'ombra riempie
Ogni strada quando di Zeus la brezza
Fè alla nave doppiare e rasentare
Velocemente Fèa
Costeggiando quell'Elide divina
Dove regna l'Epèo;
Poi volsero la prora

Alle Isole Puntute.
Rifletteva Telemaco:
Scamperebbe alla morte?
L'aspettava cattura?

Libro XV, vv. 292-300

FACEVANO DISCORSI I PRETENDENTI

Facevano discorsi i pretendenti,
Non se ne curava l'altro, e la pena
Nel cuore si gonfiava di Telemaco
Nel vedere colpire il padre suo;
Ma senza che dagli occhi
Gli cadesse una lacrima,
Scuotendo andava il capo
Rotolando vendetta
Nel gorgo del suo cuore.

Libro XVII, vv. 489-491

DISSE, E LASCIÒ LE STANZE SUE LUCENTI

Disse, e lasciò le stanze sue lucenti,
E la seguivano le due ragazze
Nè mai l'abbandonavano.
Ecco, giunse davanti ai pretendenti,
Quella donna divina,
Ritta in salita dello spesso varco,
Tornando a ricoprire le sue guance
Con i fulgidi veli

Mentre le ancelle ai suoi lati vegliavano,
E, presi d'incantesimo,
Vacillano ai ginocchi i pretendenti,
Si rivolse a suo figlio la regina.

Libro XVIII, vv. 206-213

DISSE, ED ESSE GUARDANDOSI RIDEVANO

Disse, ed esse guardandosi ridevano,
Ma una, Melanto dalla bella guancia,
Figlia di Dòlio,
Lo assalì d'insulti.
Le aveva fatto da madre Penelope
E per continui regali, viziata.
Ma pietà non aveva di Penelope,
Struggendosi d'amore per Erimaco.

Libro XVIII, vv. 321-325

NELLA GRAN SALA, SOLO

Nella gran sala, solo,
A meditare rimaneva Ulisse,
Come la morte ai pretendenti infliggere
Soccorrendolo Atena.
Ad un tratto a Telemaco,
A volo queste parole rivolse:
«Dentro nel tesoro, Telemaco chiudi
I congegni di guerra.
Se dell'assenza loro
Dovessero avvedersi i pretendenti

E ne avessero a chiedere il motivo,
Di gentilezze sii con essi prodigo;
Al riparo le ho riposte del fumo;
Chi potrebbe quelle armi riconoscere,
Che lasciò Ulisse partendo per Troia?
I vapori del fuoco
Le rosero di ruggine!... »
Con il nobile figlio
Si slanciò allora Ulisse
Al tesoro recando
Caschi, le lance acuite,
I gibbosi suoi scudi
E, con la propria sua lucerna d'oro,
Pallade Atena stessa
Li andava precedendo
Facendo ad essi una luce bellissima.

Libro XIX, vv. 1-9
vv. 31-34

NELL'APPRESTARSI A LAVARE I SUOI PIEDI

Nell'apprestarsi a lavare i suoi piedi,
Andò Euriclea a prendere una conca,
Tutta faville, in quantità vi mise
L'acqua fredda e vi aggiunse quella calda.
Ma, lontano dal focolare, Ulisse
Sedeva e, d'improvviso, voltò il dorso
Al lucore perché l'anima sua
D'un tratto presa fu dalla tema
Che in lui, il piè prendendogli,
La cicatrice potesse vedere
Che svelerebbe tutto.

Libro XIX, vv. 386-396

IN QUEL MENTRE, LA DEA DAGLI OCCHI GLAUCHI

In quel mentre, la dea dagli occhi glauchi,
Insinua nello spirito
Della figliola d'Icaro
Di offrire ai pretendenti
L'arco e i lucidi ferri,
Dall'alto della scala
Scese alla stanza sua,
Penelope la saggia.
Insieme alle sue ancelle,
Al fondo si diresse del tesoro
Dove era uso del capo custodire
L'oro, il bronzo ed il suo ferro foggiato.
Giaceva l'arco suo in quel forziere
Con, ricolma la faretra, di frecce
Dalle quali sarebbe
Dipeso tanto pianto.

Libro XXI, vv. 1-4

APPROVATI DA TUTTI

Approvati da tutti
I detti d'Antinoo,
Liode l'aruspice
Giunse per primo e sedeva in un canto
Vicino al bel cratere.
Egli in orrore aveva unicamente
L'empietà loro e ne esprimeva il biasimo.

Dunque per primo prese
L'arco ed insieme l'alata saetta,
Ci provò, ma l'arco non seppe tendere.
Stancò, tirando su la corda, presto
Le bianche mani deboli.

Libro XXI, vv. 144-151

E OVUNQUE NELLA SALA

E ovunque nella sala,
Scrutava Ulisse se un sopravvivate
Non s'appiattasse, la lugubre Parca
Tentando d'evitare. Ma distesi
Erano tutti nel sangue e nel fango:
Folla sotto ai suoi occhi,
Li avresti detti i pesci dalla buca
D'acqua schiumosa, tratti;
Sopra la sabbia in maglie della rete,
Sbadiglia il loro mucchio
Rivolto all'onda amara,
Mentre il respiro va togliendo loro
Un infuocato sole.

Libro XXII, vv. 381-389

MORAVIA TRA I «CLASSICI»

di

Enrico Falqui

Con una precedenza che, stando ai cronisti e ormai anche agli storici, le spettava di diritto, nel luglio del 1951 la Casa editrice Vallecchi diede onorevole inizio, in Firenze, ad una numerata collezione niente affatto orgogliosa, anche perché presentata nel modo nobilmente casalingo, caratteristico dei buoni rappresentanti della regione; e dovendole scegliere un titolo, ne adottò uno che agli sprovveduti poté sembrare magniloquente, ma non ai bene informati, che lo trovarono giusto e lo festeggiarono: *Classici Vallecchi*. Voleva infatti comprendere e così riproporre il fior fiore di un catalogo dove c'era, con ugual vanto di primato, da scegliere almeno una quindicina di autori di primo piano: come chi dicesse il meglio del Novecento tra *Voce* e *Ronda*. La serie fu iniziata con *Un uomo finito* di Papini, proseguita con *Giornale di bordo* di Soffici, *Con me e con gli Alpini* di Jahier, *Pesci rossi* di Cecchi, *La Velia* di Cicognani e *Sorelle Materassi* di Palazzeschi. Nel '54 fu interrotta, quantunque tra gli autori di Vallecchi i «classici» fossero andati aumentando e affermandosi, sempre sotto la stessa insegna. Ma già quei primi sei, da soli, erano bastati per sbloccare una situazione, criticamente errata, che respingeva e ammucciava tra i non validi gli autori contemporanei; e che, come tale, non mancò d'interessarci a favore di un'iniziativa riparatrice, criticamente ed editorialmente.

Intanto la Casa Mondadori aveva dato il via a una collezione analoga,

intitolata semplicemente: *I classici contemporanei italiani*, forse perché a stampar per primi le opere di quegli autori erano stati altri editori e certo anche per garantirsi, con la maggiore ampiezza della dicitura, una più alta solennità. E oltre a De Marchi, Giacosa e Boito non propriamente nostri contemporanei; oltre a Pascoli e a D'Annunzio, anch'essi piuttosto fine Ottocento; oltre alla Deledda e alla Negri, ai quattro dialettali Pascarella, Di Giacomo, Barbarani e Trilussa, la collezione incluse pure Moretti e Pirandello; in più, negli ultimi anni, addentrandosi nel vivo, per quanto già storicizzato, del Novecento, fece posto a Bontempelli, Cardarelli, Cecchi, Palazzeschi, Papini e Saba. Valorosa schiera, la cui azione si svolse principalmente nel periodo tra *Voce* e *Ronda*, pur se con qualche altr'opera si spinse fino ai giorni nostri: schiera ormai fuori discussione, che del Novecento costituisce realmente la « classicità ».

Ma che cosa intendiamo, oggi, per « classico »? Più precisamente: quale significato distintivo attribuiamo all'aggettivo, quando lo riferiamo ad autori del Novecento? Sono passati alcuni secoli da quando Aulo Gellio, nelle *Notti attiche*, lo inventò e se ne servi (secondo la parafrasi di Sainte-Beuve: *Causeries du lundi*, III, 39) per indicare « un écrivain qui compte, qui a du bien au soleil, et qui n'est confondu dans la foule des prolétaires ». In appresso l'aggettivo « classico » fu applicato: ad ogni ottimo autore; a ciascun greco e latino perché ritenuto esemplare; ad ogni scrittore di contenuto e di forma bene equilibrati. Come aggettivo sostantivato: « classico », per un verso distinse i classicisti dai romantici, per l'altro comprese tutti i maggiori autori. E non sarà quest'ultima l'accezione distintiva in rispondenza alla quale anche il Novecento vanta i suoi sperimentati classici?

Legata alla valentia (non come bravura né come ornatezza) e alla resistenza (di là dalle mode e dalle polemiche), l'accezione, pur addicendosi agli autori migliori, si trova, col correre degli anni, non si sa se più a mutare o ad ampliarsi di significato, di uso, di applicazione. In vero nuove generazioni di autori si fanno avanti e il riconoscimento di « classicità », che fino a ieri sembrava limitato ad alcuni autori fra i più anziani e rinomati e garantiti dalle Case editrici Vallecchi e Mondadori, oggi va esteso ad autori che, nel periodo in cui gli altri si affermarono, erano ancora novizi e in discus-



3 - Francis Picabia: *In memoria di Urie* (1914)



4 - Salvador Dalí: *Le disposizioni del desiderio* (1929)

sione. La conferma ce la forniscono i recentissimi *Classici Bompiani* presentando, inauguralmente, in volume unico, i due primi romanzi di Alberto Moravia: *Gli indifferenti* del 1929 (Alpes, Milano) e *Le ambizioni sbagliate* del 1935 (Mondadori, Milano).

* *

Che cosa è intervenuto a consentire la promozione di Alberto Moravia, classe 1907, nella categoria dei « classici »? Non certo l'aggravio d'età, poiché — anche accettando di assegnare alle generazioni letterarie la durata di undici anni in conformità del Thibaudet nella sua *Storia della Letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni* — non c'è dubbio che, per i contemporanei, tra i *Classici Vallecchi* e *Mondadori* e i *Classici Bompiani* bisogna lasciare un po' di spazio anche ad un'altra generazione di autori: a quella dei nati nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

Ma dunque che cosa può aver contribuito a far considerare « classico » il Moravia? Un po', forse, l'attenuarsi o il cessare dei contrasti intorno ad opere in passato contestate per il loro ricollegarsi ad una corrente, ad una posizione narrativa realistica con propaggini naturalistiche, del tutto contraria a quella lirica, allora in auge. Ma questo è motivo positivo o negativo a seconda del punto di vista dal quale ci si mette nel giudicare la diminuzione o la fine dei dibattiti come un avanzamento o come una regressione delle esigenze critiche. Senza con ciò escludere che debbano avervi influito anche i forti mutamenti succedutisi negli ultimi lustri e tutti indirizzati, per quel che concerne la letteratura, sua espressione e sua funzione, verso ideali e verso scopi in precedenza osteggiati. L'idea stessa di « letteratura » ha, del resto, finito per subire un cambiamento. Si è ampliata o si è ristretta? Vuole risultare più aderente, più intima, più utile, più necessaria alla dura realtà odierna, con le sue speranze e disperazioni, vittorie e sconfitte, necessità e fatalità. E c'è chi l'agita, una simile idea di « letteratura », come bandiera di protesta e di rivolta, accampando diritti di precedenza. In realtà, a questo riguardo, almeno in Italia, Moravia fu tra i primi a denunciare e condannare recisamente il corrompersi della società. « Ho cominciato a scrivere in tempi diffi-

cili, in tempi molto brutti: dopo la prima guerra mondiale, a causa della totale distruzione attraverso la guerra stessa d'ogni scala di valori, s'era verificata la brusca interruzione di quel rapporto tra l'uomo e la realtà che sino ad allora si era basato sulle etiche tradizionali. L'uomo s'era trovato improvvisamente incapace di stabilire un rapporto qualsiasi con il proprio mondo e il mondo gli era diventato oscuro, indecifrabile o, peggio ancora, inesistente. *Gli indifferenti* e gli altri romanzi che sono seguiti, hanno cercato di esprimere in personaggi e situazioni realistiche l'urgenza di questa crisi » (*Quaderni milanesi*, II, 1961). Ma ad accorgersi prontamente, forse per primo, di questa presa di possesso della triste realtà circostante da parte di Moravia, fu il Borgese (nel *Corriere della sera* del 21 luglio 1929; ora in *La città assoluta e altri scritti*, 214-220: Mondadori, Milano, 1962). Se non che non si trattene dal farlo in maniera così polemicamente baldanzosa (s'era al tempo della battaglia tra Formalisti e Contenutisti) che provocò reazione in campo avverso, nuocendo alla causa non solo di Moravia, ma dello stesso rinnovamento narrativo di cui, dopo Tozzi, si era fatto banditore nel '21 col suo *Rubé*. Ugualmente non mancò, Borgese, di rilevare che, dopo la caduta di Carla, il romanzo decade: « decade perché l'indifferenza di Michele (“ indifferenza ”, “ indifferente ”, parole ripetute cento volte nel libro) da oggetto del romanzo ne diventa soggetto; o, in altri termini, Michele da protagonista ne diventa l'autore, e Alberto Moravia si mette tutto intero, metamorfosandosi, nei suoi panni. Da quel momento tutto ciò che avviene è labile e casuale; un sogno, o incubo, non più sorvegliato dalla ragione ». Ma non per questo il merito di Moravia va diminuito di molto, e neppure perché non sempre riuscì ad evitare che nella crudezza delle sue narrazioni-rappresentazioni si insinuasse il sospetto della tendenziosità e del compiacimento. In piena « aura poetica » fu antipoetico o impoetico; ma più per natura che per programma. Disadorno a dispetto dell'altrui ornatezza. Antiletterario a scapito della « letteratura ». Tuttavia, specialmente da principio, nella frigidità, nella estraneità del suo distacco, anzi che distacco, anzi che indifferenza, non c'era, non voleva esserci, la vigile presenza di una diagnosi, la fiera passione di una condanna?

Ad onor del vero bisogna aggiungere che Borgese non fu il solo ad occu-

parsi sollecitamente del romanzo. E poiché intorno alle opere risultate importanti e rivelatesi significative col trascorrere degli anni, fino a diventare, per così dire, storiche, suole sempre scatenarsi una gara tra coloro che se ne occuparono per primi, a chi spetta tale vanto a riguardo degli *Indifferenti*? Arnaldo Frateili nei suoi ricordi di vita letteraria romana (*Dall'«Aragno» al «Rosati»*: Bompiani, Milano, 1963) avanzò l'ipotesi di essere stato lui il primo, con un articolo intitolato: *Un romanzo del nostro tempo*, nella *Tribuna* del 13 agosto 1929. Dispiace deluderlo, ma era stato preceduto da Borgese e, nello stesso 21 luglio, da Zavattini nell'*Italia letteraria*; nonché da Ungaretti, il 9 agosto, nel *Tevere*. Seguirono: Pancrazi (*Pegaso*, agosto), Ravegnani (*Stampa*, 25 settembre), Piovene (*Libra*, settembre), Sarfatti (*Popolo d'Italia*, 25 settembre), Solmi (*Convegno*, dicembre). Insomma la critica fece, in grandissima parte, il dover suo con tempestività, anche se con discordanti conseguenze. Del resto è assodato che intorno agli *Indifferenti* si determinò una specie di spartizione nel giudizio della critica: spartizione che si protrasse in lungo e che forse non è ancora del tutto eliminata poiché corrisponde a contrastanti concezioni e valutazioni letterarie, che s'accenuano o s'attenuano a seconda del vento che tira.

Ma veniamo all'ennesima odierna ristampa degli *Indifferenti* che non si discosta dalla prima del '29 (se non nell'aver corretto l'errore di numerazione dei capitoli dal VII in poi, come già nell'edizione Bompiani) e che tuttavia, essendo l'opera di Moravia cui più giustamente spetta la qualifica di « classica », avrebbe potuto in appendice recare, a titolo di documento, il lungo brano che Moravia espunse dal principio dell'XI capitolo, dopo essersi consigliato con gli amici Libero de Libero e Luigi Diemoz, salvo a consentir loro di pubblicarlo a sé, col titolo *Cinque sogni*, nel quindicinale novecentista *L'interplanetario* (1-15 febbraio 1927) da essi fondato e diretto. Convennero sull'opportunità di eliminarlo per conseguire una maggiore unità e speditezza narrativa in quel punto cruciale del romanzo, dopo che nel X capitolo c'era già stato il sonno di Leo e il sogno di Carla preannunziato fin dal IX capitolo.

Richiesto oggi di un chiarimento al riguardo, Moravia ha creduto di ricordare che la ragione dovette essere la seguente: « Mi è sembrato che in quel modo, lasciando i cinque sogni dei cinque personaggi (Mariagrazia, Michele,

Carla, Leo, Lisa), si spezzasse l'unità del libro con un intervento troppo diretto dell'autore nel contesto narrativo. In altri termini, il romanzo aveva un carattere di obbiettività anche nella struttura, che (pensavo) sarebbe stato smentito da quei cinque sogni simmetrici e d'altronde poco motivati in senso drammatico. Inoltre mi pareva che ci fossero già abbastanza sogni nel libro. Oggi probabilmente non li toglierei». Ma è un ricordo confuso, incerto. A noi non sembra che sarebbe conveniente reintegrare il lungo brano dei *Cinque sogni*. Riteniamo invece interessante riprodurlo, documentariamente, qui appresso, accompagnandolo con quanto, intorno allo stile degli *Indifferenti*, ebbe a dichiarare lo stesso Moravia: « Non si dimentichi che con quel libro ho materialmente imparato a scrivere, e "materialmente" è usato nel senso più letterale del termine. Sino ad allora avevo scritto solo versi bruttissimi e qualche pagina di racconto: avevo piuttosto l'abitudine di raccontarmi storie ad alta voce. *Gli indifferenti* non possiedono, ad esempio, una punteggiatura sicura proprio perché nel trascrivere sulla carta le frasi che pronunciavo a me stesso, neppure pensai, nella prima stesura, a dividere con virgole, punti e virgole e punti, ma mi servii di semplici trattini che stavano a indicare le pause della voce: virgole, punti e virgole e punti vennero messi dopo, di qui la loro capricciosità » (*Quaderni milanesi*, primavera 1961). Sono osservazioni da tener presenti, ma l'occasione e l'indole della presente nota ci trattengono dall'entrare nel merito dei *Cinque sogni*: segnalatane l'esistenza, ne trascriviamo il testo, anche a titolo di curiosità, oltre che come documento della genesi e dell'elaborazione degli *Indifferenti*.

La quarantina d'anni trascorsi, senza danno e anzi con vantaggio, dalla pubblicazione ad oggi, è bastante per assicurare raggiunta dal romanzo quella stagionatura, in mancanza della quale un'opera non offre la garanzia di assettamento, di equilibrio, di stabilità, di resistenza che ne costituisce la « classicità », nel suo insieme ideale e materiale, e che è riscontrabile, nel contenuto e nella forma di cui si compone e si avvale, come suo assoluto carattere distintivo, a differenza delle tante opere che mal sopportano e mal giustificano il proprio gravame. Inoltre, a vantaggio della « classicità » degli *Indifferenti*, va anche messa la storia interna ed esterna che si è ravvolta loro intorno a guisa di leggenda. Una storia privata e pubblica, personale e nazionale,

intorno alla quale lo stesso Moravia è intervenuto e si è trattenuto più volte. (Cfr. l'*Autobiografia* nel primo volume di *La biblioteca ideale*: Feltrinelli, 1962; e le dichiarazioni rilasciate in *Nuovi argomenti* dell'agosto 1960 e in *Quaderni milanesi* della primavera 1961. Ma al riguardo, via via che ci si allontana dal ventennio fascista, sono da consultare anche i numerosi studi critici e contributi biografici). Una storia tale — ripetiamo — che davvero li isola in mezzo ai numerosi romanzi di tipo realistico apparsi e scomparsi in Italia nello stesso giro d'anni. Infine, a legittimarne la «classicizzazione» è altresì la mutata situazione, non soltanto letteraria, di allora rispetto a quella d'ora. Non ci voleva meno del lungo intervallo dal '29 al '68. Né occorre meno del gran lavoro compiuto dal Moravia.

Spettava dunque alla critica attuale di tenerne conto e darne atto: ed è quel che ha fatto Geno Pampaloni, con acutezza e indipendenza, nello stimolante saggio introduttivo (riprendendo, ampliando e completando quanto aveva già notato in *Comunità* del febbraio 1951, in *Belfagor* del maggio 1951 e nell'*Espresso* del 12 maggio 1957), approvando e disapprovando nel folto e intricato insieme delle opere moraviane, non già lodando e classicizzando tutto. Bisognava evitare di sopravvalutare la struttura, sorvolando sulla scrittura; evitare di badare al momento ideologico più che al momento artistico.

E quale fosse la situazione italiana del tempo degli *Indifferenti* è stato ben riassunto e valutato da Salvatore Battaglia nel saggio (*Le ragioni narrative*, giugno 1961) su *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*: «Non c'è dubbio che quando apparve, nel 1929, il romanzo degli *Indifferenti* costituì una lezione di estremo realismo, che i lettori e la critica non tardarono a qualificare come un crudo e spietato allarme... Quel che colpiva era la frigida impassibilità stilistica che dava ai suoi personaggi una livida sfrontatezza... Era un mondo inconsueto che Moravia immetteva nell'arte narrativa, ed era inusitato il procedimento formale con cui l'accoglieva nella scrittura». Eppure, come non riconoscere che «raramente uno scrittore di così fitta e pressante feracità, si è rivelato di colpo e per intero fin dalla prima opera come Moravia con *Gli indifferenti*? A vent'anni possedeva in forma pressoché compiuta i mezzi tecnici di cui disporrà in seguito, fino ad oggi». Ed è giudizio ormai

corrente che il suo romanzo « più valido resta il primo ». Ne conviene, dopo serrata analisi stilistica, anche Pampaloni: « Un momento di coincidenza così assoluta tra moralismo e realismo, e una tale violenza emotiva, il Moravia non lo toccherà più. E per quindici anni rimarrà nell'alone di questo suo primo libro ».

Sono i quindici anni, dal '29 degli *Indifferenti* al '45 di *Agostino*, che costituiscono il primo dei tre tempi in cui Pampaloni spartisce l'ininterrotta e fervida attività di Moravia. (Il secondo va dal '47, con *La romana*, al '59, con *Nuovi racconti romani*. Il terzo, dal '60, con *La noia*, a oggi). Tre tempi attraverso i quali si passa dal realismo all'esistenzialismo, dal giansenismo allo sperimentalismo, alla « ricerca ossessiva, superstiziosa, dei nuovi diagrammi storici della solitudine e della non-comunicazione ». E appunto nel passaggio dal realismo intransigente delle prime opere al saggismo interpretativo delle ultime, il narrare di Moravia non è più un rappresentare la realtà, pur quale gli appariva e risultava, ma è un accogliere le ipotesi, le probabilità offertegli di volta in volta dalla problematica vigente e da lui svolte di opera in opera. Il giudizio moralistico si sposta dalla società (moralismo storico) sull'uomo (moralismo religioso); che peraltro non è più quello di sempre, ma è quello moderno, quello odierno; non è più stretto dai suoi peccati, ma assediato dalla storia; non è più personaggio delimitato, ma personaggio continuo, sempre uguale e sempre diverso. « Non più il ritratto — incalza Pampaloni — ma la definizione sta al principio della narrazione »: non più un uomo reale ma un'astrazione, uno dei tanti « modelli di vita alienata o inautentica che occupano il quadro della società in disfaccimento ». E si comprende come, a questo punto, Moravia ritenga di « non aver più bisogno di essere realista ». La rigida morale del narratore a fondo pessimistico cede all'accogliente attenzione fenomenologica dell'ideologo « à la page ». Ma invero di Moravia si può ripetere che è « un grande narratore al servizio di un ideologo genericamente aggiornato ». Non per nulla « la novità, il prestigio intellettuale sembrano misurarsi più in fretta che non la riuscita artistica, lunga chimera. E del resto la contemporaneità, la funzione storica sembrano assorbire l'ambizione dello scrittore e, per suo conto, dei più intelligenti tra i suoi critici ».

Non certo meno intelligente, Pampaloni tra i due moralismi moraviani (il rappresentativo e l'ideologico) preferisce giustamente il primo, più fruttuoso in Moravia, pure avvertendo che ambedue gli sono consustanziali e ne invigoriscono la scrittura, nel mentre « si condizionano a vicenda ». Ragione per la quale Moravia « subisce il proprio tempo nell'atto stesso in cui lucidamente ne interpreta alcuni aspetti essenziali ». Perciò al Moravia « classico » del rigoroso realismo quasi si contrappone il Moravia « anticlassico » dell'ambiguo sperimentalismo: indubbiamente « l'umiltà con cui si fa coinvolgere nella " crisi " è pari soltanto all'orgoglio di farsene interprete ». E poiché in tal modo risulta « giustiziere e idolatra del suo tempo », noi lo preferiamo quando si pone di fronte alla realtà e s'impegna a giudicare gli uomini attraverso i sentimenti e gli eventi. Allora ritrova e ravviva anche la sua fantasia, pur sempre a specchio di una realtà a sfondo squallidamente sessuale.

Autore quindi senza storia, il nostro Moravia, senza svolgimento? Autore di un libro solo, quello degli *Indifferenti*? Per sua stessa replicata ammissione è scrittore « monotono » (cfr. *Quaderni milanesi*, II, primavera 1961), che ritorna quasi sempre sopra gli stessi temi e problemi limitatamente al sesso, anche quando si riallacciano al soggetto dell'indifferenza e dell'incomunicabilità. Sì, ma variandone di volta in volta il modo e necessitando ogni volta di una nuova esperienza. Questa continuità e coerenza gli va riconosciuta, anche se concordiamo col Battaglia nell'ammettere che « nonostante il tirocinio intellettuale conseguito dal Moravia nell'esercizio letterario, la vocazione della sua prosa è ancora quella che si era rivelata nel primo romanzo degli *Indifferenti* ed è su quest'arena che potrà ancora doppiare delle mete », se non si lascerà troppo distrarre e fuorviare dalle mode e dalle avanguardie.

Al tirar delle somme di un quarantennio di lavoro (essendo il romanzo degli *Indifferenti* stato scritto negli anni dal '25 al '28), dopo le tante detrazioni e giunte alle quali il conto di Moravia, a causa delle sue contraddizioni e ambiguità, è stato sottoposto da parte della critica, è doveroso dichiarare che, a riguardo di talune sue narrazioni (e sono le più naturalmente realistiche), non trova più contrasto il riconoscimento di quel grado e tipo di vali-

dità storica e artistica cui ben si può accordare la qualifica di « classica ». In addietro fu Prezzolini a dir che Moravia è il più grande narratore dopo Boccaccio. Meno arrischiato e più circostanziato, una decina d'anni dopo, Battaglia ammise che Moravia possiede il « vero estro del narratore... come dono di natura, forse nella forma più agevole, se non la più generosa, rispetto ai nostri scrittori contemporanei »; e identificò quell'estro nel « vincolo che collega gli uomini e gli avvenimenti, tanto che gli uni e gli altri appaiono alla fine inscindibili e reciprocamente determinati »: appunto nel vincolo — ripetiamo — che si riscontra più stringente e resistente nelle sue migliori narrazioni di specie realistica (quali *Gli indifferenti*, *La romana*, *La ciociara* tra i romanzi; e *Inverno di malato*, *Morte improvvisa*, *L'ufficiale inglese*, *Agostino*, *La disubbidienza* tra i racconti). Ma sono trascorsi altri sette anni e Pampaloni ha potuto concludere l'introduzione al Moravia asserendo che « le sue origini risalgono al di là del naturalismo di stampo positivistico da cui escono i suoi immediati predecessori, e si riallacciano al grande realismo dei classici ». Parentela che se per un autore della nostra generazione è altamente ambita, per Moravia è fortemente appropriata.

CINQUE SOGNI

Un inedito da « Gli indifferenti »

di

Alberto Moravia

Verso le due del mattino tutti dormivano: dormiva la madre rannicchiata nel suo letto matrimoniale colle spalle e il petto grassi e disfatti trattenuti in una camiciuola di velo, delle ciocche frusce di capelli sul volto disadorno, la fronte madida di sudore, e tre macchie nere e macere al posto degli occhi e della bocca; Michele nella sua stanza, supino, col capo rovesciato fuor del capezzale, i piedi in alto, e le braccia pendenti, tutto di traverso al materazzo come gli assassinati sorpresi dai sicari durante il sonno; Carla nella sua camera d'infanzia, distesa sul ventre, colla grossa testa nell'incavo del braccio, una guancia schiacciata, una mano aperta; dormiva Leo laggiù nel suo appartamento nuovo, con tutta la persona avvoltoolata nelle spire delle lenzuola, i pugni chiusi stretti contro il costato e la bocca semiaperta in un russar cupo ora sommesso ora altissimo; dormiva Lisa, ancor più lontano, nella sua casa vecchia, in quel suo letto molle scavato da innumerevoli sonni, col corpo ardente seppellito sotto una montagna di coperte, le braccia nude e corte posate sul rimbocco, la testa che ombreggiavano i pizzi di una cuffia, sprofondata nella tenerezza dei cuscini.

Tutti cinque si erano affidati fiduciosamente al sonno con la sicurezza di riposare e per quelle ore di dimenticare la realtà; ma la vita non si spezzava; dei sogni appassionati e turbanti opprimevano le loro anime indifese: alla madre pareva di inseguire l'amante attraverso le camere e le scale di una

grande casa vuota, l'amante gli sfugge, le riesce qualche volta di afferrarlo per un lembo della giacca, mai di trattenerlo; poi improvvisamente Leo dispare ed ella lo ode parlare, ne è sicura, discorrere in qualche angolo di un lunghissimo corridoio: visita allora, una per una, tutte le camere e lo trova infine nell'ultima; ma appena lo tocca, come un palloncino di gomma elastica, l'uomo, d'un balzo leggero e in un certo modo molle, si solleva di pavimento verso il soffitto: « Prova a fare lo stesso » le dice o qualche cosa di simile; ella tenta, si slancia ed eccola anche lei sospesa a mezz'aria contro le pareti grigie della stanza; meravigliosa sensazione; eccola librarsi leggerissima e con un impercettibile scatto del piede toccare il soffitto; tutta inferorata, dimentica l'amante, vuole mostrare come sa tenersi sospesa, fa trasvolando il giro della stanza, s'abbassa, rasenta il pavimento e tac! si risolveva con leggiadrissima mossa; nella stanza c'è gente, ora, che si meraviglia e la guarda a bocca aperta, nessuno capisce in che modo ella faccia, la vanità e l'orgoglio la gonfiano come un aerostato di nuovo genere: « Guardate », vorrebbe dire, « guardate, povera gente, quant'è semplice », quando, ecco, si ricorda di Leo e s'accorge che da molto moltissimo tempo è uscito dalla camera; capisce di averlo perduto per sempre, un amarissimo rammarico la invade, si lamenta ad alta voce, infelicissima... e si desta; gli occhi sono pieni di lagrime, trema per tutto il corpo, per un istante non capisce dov'è, e tende le braccia spaventate nell'oscurità... poi a fatica ritrova la forma del letto, l'odore del proprio sonno, e là nell'ombra le presenze nere dei mobili; capisce che è ancora notte, si rivolta dall'altra parte, si riaddormenta.

Una camera più in là, non è più la gelosia della madre ma l'indifferenza di Michele che si esprime in fantasmi angosciosi; gli pare di stare nascosto dietro la porta del vestibolo e non osa uscirne perché è in veste da camera, coi capelli in disordine e i piedi nudi infilati nelle pantofole; vede molta gente passare dal vestibolo nel corridoio, e spargersi in silenzio, con atteggiamenti lenti e mesti, con volti compunti; gli uomini sono per lo più brizzolati, maturi, colle spalle un po' curve, colle facce usate e pallide; indossano certi vestiti stanchi, tutti borse e pieghe, come quelli che portano gli operai nei giorni di festa; le donne sono smilze, delle acide zitelle, vestite a lutto

dalla testa ai piedi, con certe lunghe gonne sfrangiate, certi cappellini, certi guanti di filo nero dalle dita tagliate quali si usavano mezzo secolo fa; finalmente egli intuisce, chi sa come, è per l'aria, che sua madre è morta; non gliene dispiace, anzi gli è del tutto indifferente, ma capisce che tutti quei personaggi a lutto gli impongono un atteggiamento di cordoglio: « Bisogna ingannarli », pensa, « piangerò »; e infatti, subito, caccia un urlo anzi un ululo di dolore, si strappa i capelli, versa delle grosse lagrime; la folla svanisce; egli sale in fretta due rampe di scale ed entra in una grande stanza piena di sole; la finestra è spalancata, si vedono i rami verdi di un albero; qualcheduno siede alla tavola, un giovane vestito di grigio, occupatissimo a scribacchiare sopra un foglio di carta; Michele gli siede davanti, e si sforza, con molti gesti e molte parole, di convincerlo della sincerità del proprio dolore; l'altro alza la testa calma, l'ascolta, non si muove... non è distratto ma in un certo modo pensoso e preoccupato; Michele crede che egli dubiti delle sue parole, e raddoppia di zelo, ha gli occhi pieni di false lagrime, si dichiara inconsolabile e giura che la morte di sua madre lascia nella sua vita un vuoto impossibile a colmarsi; ma dentro di sé pensa: « Fino a quando durerà questa commedia? »; parla, parla, l'altro lo ascolta, ma non gli risponde, non lo incoraggia sia pure con uno sguardo; disperato egli si dice: « Non mi crede », e una rabbia indicibile lo invade; si agita, grida, insulta, supplica, almeno così gli pare nell'imbroglio del sonno, ma non cessa di vedere, a lampeggiamenti, quella testa tranquilla, là, nel quadro della finestra piena di sole; infine una nuvola si frappone tra lui e il suo interlocutore, e, gonfio di amarezza, egli cola a picco in un sonno di pece.

Ancora una stanza ed è Carla la fanciulla piena di speranze; le sembra di indossare un ricco vestito da sera, bianco e pesante di perle, di calzare scarpini di raso, e di tenere in mano, aperto e ondeggiante, un ventaglio di penne di struzzo; così acconciata entra in un enorme androne di palazzo, la volta si perde nell'ombra, delle colonne di pietra, gigantesche, la sostengono, e sale lo scalone monumentale alla ricerca della porta di Leo; i pianerottoli sono immensi, neri, delle larghe sputacchiere piene di segatura biancheggiano negli angoli; ella va di porta in porta, scrutando i cartellini, e legge i nomi

più strani; per esempio sopra una specie di biglietto da visita tutto ornato di artistici fregi orientali, mezze lune e stelle sono scritte tre parole assolutamente incomprensibili, ma ella è sicura, chissà perché, che si tratti del figlio dell'ambasciatore di Afghanistan; e infatti l'uscio si apre e questo signore viene fuori; è alquanto olivastro, tiene un libro sotto il braccio, e sulla testa porta un altissimo berretto di cuoco; passeggiano in su e in giù parlando di vari argomenti, attraverso quella porta aperta si distinguono strane forme e pervengono lunghi rumori, ma il figlio dell'ambasciatore d'Afghanistan non sembra accorgersene; discorre con tranquillità, camminando al suo fianco, e invariabilmente, con cenni della testa d'una gravità tutta orientale, le dà ragione; ella lo ascolta, gli risponde ma una certa inquietudine la invade: « Tutto questo va bene », pensa, « ma io sono venuta per vedere Leo... » e non sa come fare per andarsene senza urtare la suscettibilità del suo interlocutore; poi da quella stessa porta, ecco, esce Leo: « Strano », ella pensa, « abitano insieme »; Leo s'avvicina, brusca sparizione dell'orientale, e la prende per mano; entrano in un corridoio che par d'albergo: luce fioca, lunghe file di porte chiuse, scarpe d'ogni forma posate accanto agli usci, numeri sugli architravi; ma il numero più bello è senza alcun dubbio il 93: il 9 ha una elegante pancia rotonda, ella non si sazia di guardarlo, il 3 due ricciolini civettuoli di un bel colore vermiglio; entrano in questa stanza, la finestra è aperta, sopra una tavola molto lucida si ammira la nuova vita: è un oggetto brillante e complicato. « È questa la nuova vita?... », ella si domanda, e pure ammirando il congegno, non può fare a meno di sentirsi delusa; intanto Leo la cinge con un braccio e tenta di baciarla; ella vorrebbe sfuggirgli, un movimento brusco e trac!, la nuova vita precipita dalla tavola e si spezza sul pavimento; costernazione, senso amaro di irreparabilità; ella siede sopra un divano e guarda in terra: i frantumi sono brillanti, brillanti, brillanti e così lontani, forse a causa delle lagrime che le rimpiono gli occhi; tutto è finito, proprio finito, non c'è più speranza, non c'è più remissione, una pungente amarezza, un atroce rammarico l'opprimono.

Fuor della villa, fuor della città, una camera al secondo piano d'una casa nuova; qui dorme Leo; e cosa sogna? che Carla è nella sua stanza e come

una brava cameriera gli metta a posto la roba sua; i cassetti sono aperti, ella vi adagia con cura le camicie, le mutande, le calze, e poi, ecco, prende le giacche, le spazzola e le sospende nell'armadio, prende le cravatte e le piega nelle loro scatole oblunghe, prende i cappelli e li appende all'attaccapanni; egli osserva che è vestita proprio come una cameriera, gonna nera e grembiolino candido, che ha una cintola snella, un petto rotondo e tenero, delle gambe voluttuose dai polpacci storti; la sua libidine si accende: « Eh, che bella camerierina », pensa, « voglio essere dannato se questa notte non ci dormo insieme »; ed infatti appena Carla dopo aver dato uno sguardo in giro s'avvia per uscire, egli le corre dietro e la prende per la vita; la servetta non grida né si dibatte; solamente si butta indietro e lo guarda con occhi tra supplichevoli e spaventati; la bocca è atteggiata come per pregare... egli s'infischia di quegli sguardi, di quella preghiera, si china e avidamente la bacia sul petto; brusco cambiamento: sopra il suo divano di pelle cupa sta disteso di traverso un corpo di donna di cui non si distingue la faccia, è quasi livido a forza di esser bianco, è completamente nudo se se ne eccettuano le gambe inguainate fin quasi al ventre in un opaco nerissimo paio di calze; questa nerezza d'ebano contrasta lugubrementemente col marmo di quelle membra, però egli non ne stupisce, e si china ad abbracciar la donna; allora si accorge con sgomento che le piccole mammelle sono vizze come due otri sgonfi e hanno al posto dei capezzoli due larghi medaglioni neri; capisce alfine di trovarsi davanti una morta e pieno d'orrore fa per alzarsi ed allontanarsene; ma, ecco, improvvisamente lo assale un rammarico fortissimo di non poter possedere quel corpo, di dover rinunciare per sempre alla voluttà di quelle belle forme; guarda il cadavere e il rammarico aumenta: « Che importa se sia viva o morta », pensa, « è pur sempre una donna... e poi sarebbe un vero peccato sciupare una così buona occasione... »; l'avidità, il desiderio, la libidine, possono finalmente più che il rispetto e la naturale ripugnanza; con un ardore di necrofilo egli si getta sulla morta, l'abbraccia... e si desta di colpo nella sua stanza buia, nel suo letto, un diaccio sudore lo

bagna dalla testa ai piedi, un tremito lo scuote, gli par di rivedere quel cadavere con quelle due macchie nere sul petto, con quelle macabre gambe vestite a lutto e non è ancor ben sicuro di aver sognato; accende la luce, ecco, egli è veramente nella sua stanza, nessun cadavere è sul suo divano, non era che un sogno... allora rispegne e si riaddormenta.

Ultima Lisa; le pare di stare seduta nella sua camera da pranzo, presso la finestra aperta; la tavola è imbandita con fiori, stoviglie, posate, le vivande sono pronte, ma ella aspetta qualcheduno che non viene; « Se tarda ancora », pensa, « tutto diventerà freddo »; intanto cuce e ricama e guarda oltre il davanzale alla facciata della casa di fronte, deve essere un convento, rettangolare, severa, senza ornamenti, con tre regolarissime file di finestre chiuse; lascia passare così qualche minuto, ora cucendo, ora guardando alla parete luminosa e disadorna di quel fabbricato, ora volgendo gli occhi alla ricca tavola che aspetta, alla porta che non si apre, a tutto l'interno intimo, fastoso e mangereccio della stanza da pranzo: nell'ombra i cristalli brillano, la tovaglia biancheggia, e i fiori, le frutta, e le leccornie fanno delle macchie cupe e lustre; « Purché non venga troppo tardi », ella si ripete; ed ecco: la porta si apre e qualcheduno che sembra molto alto, che tocca il soffitto colla testa, entra; chi è? Leo? « Ma io non l'ho invitato », ella pensa con disappunto; lo vede avanzarsi nella stanza, sedere alla tavola, incominciare a mangiare con appetito; le viene allora un timore angoscioso che egli divori tutto, e nulla resti per l'altro, vorrebbe ingiungergli di andarsene ma non sa come fare; passano in questa incertezza alcuni minuti: senza occuparsi di lei, seduto dietro il baluardo scintillante e appetitoso della tavola imbandita, avidamente, l'uomo mangia. Spunta alla finestra la testa di Michele ed ella non ne stupisce benché si ricordi benissimo di abitare al quarto piano; poi inspiegabilmente, il ragazzo è nella camera al suo fianco; ella gli mostra l'uomo che senza batter ciglio, senza neppure alzar la testa, continua a divorare e gli fa capire che bisogna cacciarlo fuori della stanza; « Poi staremo insieme », gli promette; confusione; cambiamento; ora lei e Michele stan contro la porta e

tentano di chiuderla contro gli sforzi di Leo che vorrebbe rientrare; l'uscio scricchiola, non resta che una stretta fessura attraverso la quale Lisa distingue a tratti, là, nell'ombra del corridoio, il volto minaccioso del suo ex-amante, quegli occhi pieni d'odio, quella bocca digrignante i denti; « Forza, forza, che ci siamo... », mormora al ragazzo, e infatti, millimetro per millimetro, con infinita e paurosa fatica la porta finalmente vien chiusa; esausta e trionfante Lisa s'appoggia alla parete: « Eccoci alfine soli », dice, e va per abbracciare il ragazzo... ma subito indietreggia atterrita perché vede davanti a sé non Michele ma Leo; capisce troppo tardi di aver scacciato in quel trambusto il giovane e non l'uomo, d'essersi accanita con tanta acrimonia proprio contro il suo amore, di essersi rovinata da sé, vorrebbe fuggire, raggiungere Michele, ma non può: già l'uomo l'afferra, ella è ormai in suo potere... allora con un grido lamentoso e amaro precipita nella notte di un sonno senza immagini.

NOTA SU EDWIN MUIR

di

Sergio Solmi

Nato nel 1887 a Deerness nelle isole Orcadi, Edwin Muir, proveniente da una famiglia di agricoltori, conobbe nei suoi primi anni la libera natura campestre e le aie delle fattorie (« un carnevale di nascita e di morte », dirà più tardi), dove la vita dell'uomo gli parve sospesa tra verità e leggenda: nella sua poesia spesso ritornano, assunti alla gravità di momenti topici dell'anima, il colore e i paesaggi della lontana esperienza infantile.

Col trasferimento della famiglia a Glasgow, il giovinetto Muir fu colpito da una serie di dolorosi lutti (il padre, poi la madre e due fratelli). Egli fu costretto ad una esistenza estremamente povera e squallida, sobbarcandosi a umili e faticosi impieghi. Ebbero luogo in quegli anni la sua adesione al socialismo e la scoperta di Heine e di Nietzsche, da lui appassionatamente approfonditi.

Nel 1919, sposatosi e stabilito a Londra, si sottopose a una lunga cura psicanalitica, che, a quanto racconta nel suo libro autobiografico *The story and the fable*, costituì per lui un'importante avventura, interessandolo al sogno come concrezione dell'esperienza interiore, e sciogliendogli la vena poetica (cominciò a scrivere poesie verso i trentacinque anni). Da allora egli fece lunghi viaggi in Europa con la moglie Willa, che fu anche sua collaboratrice nella traduzione dell'intera opera di Kafka. Dopo la seconda guerra mondiale, diresse il British Council prima a Edimburgo, poi a Praga e infine a Roma. Morì nel 1959.

Benché abbia scritto, oltre alla citata autobiografia, alcuni romanzi e saggi critici, Muir va considerato soprattutto come poeta. La sua poesia, pur non comportando astratte novità formali, e mantenendosi fedele ai metri tradizionali e spesso anche alla rima (sia pure alternandoli, nei suoi maturi svolgimenti, con un verso libero dalle movenze sommesse e discorsive), si situa, secondo autorevoli intenditori, tra le due o tre più alte del nostro tempo in lingua inglese. Ciononostante, essa è ancora ben lontana dal riconoscimento che le spetta. Secondo il « Times Literary Supplement » del 16 giugno 1949: « Il signor Muir è una di quelle figure letterarie le quali, perché tranquille e schive, ricevono assai meno attenzione che non meritino. La sua poesia è pura e profondamente originale, ma, poiché non vi è esibizionismo in lui, e poiché non si conforma ad alcuna moda poetica, la sua voce è sommersa da una folla di schiamazzanti pigmei ». Non so se oggi, a quasi dieci anni dalla morte, le cose siano un qualche poco mutate.

Come, sotto l'aspetto tecnico-formale, la poesia di Muir va da un estremo rappresentato dall'agilità ritmica della ballata tradizionale, all'altro estremo di un verso libero costeggiante la prosa riflessiva (col pericolo anche, qualche volta, di cadervi), così essa ondeggia fra il mito e il ricordo autobiografico, le leggende bibliche e omeriche da una parte, e l'elegia campestre e urbana dall'altra. Anzi, per meglio dire, piano mitico e piano storico-autobiografico spesso in lui si sovrappongono e si identificano l'uno con l'altro: la vita, per Muir, si svolge appunto su due piani, l'uno attuale e l'altro favoloso. La meditazione sul mito di Adamo, ad esempio, è insieme una meditazione sul destino dell'uomo nel tempo, per cui l'ontogenesi ripete la filogenesi. Considerando la storia, egli dice: « io posso riconoscere in essa uno o due piani. L'età dell'innocenza e la caduta, con tutte le drammatiche conseguenze che ne sorgono. Ma essi risiedono oltre l'esperienza, non sulla superficie. Non si tratta di eventi storici, ma di piani nella favola ».

Per Muir, in questo senso, come ha detto il critico J. C. Hall, « ogni uomo ripete la favola nella sua propria vita. Egli è profondamente implicato nel labirinto del passato, che è insieme il passato di tutta l'umanità... Non deve perciò stupire che il Tempo sia il grande antagonista nella vita spirituale di Muir ». Ma per Muir (come, del resto, a ben guardare, per ogni poeta degno del nome), in principio è la favola. Come ha detto il nostro Carlo Izzo: « il carattere originariamente fantastico della visione, cui i significati suggeriti dall'intelletto vengono, per così dire, sovrimposti nell'atto dell'elaborazione, conferisce all'opera di Muir la sua qualità di creazione poetica nata sotto la specie dell'eterno, e solo in un secondo tempo applicata a significati più o meno contemporanei ».

Nel panorama della poesia inglese del nostro secolo, per la qualità della sua opera, per la sua ispirazione metafisica, la posizione di Muir può apparirci non troppo distante da quella di Eliot. Ma in lui agiscono altre influenze, oltre che britanniche (Wordsworth,

Coleridge), anche in genere europee, e più precisamente germaniche, da Hölderlin a Heine, a Rilke, a Kafka. Tanto si dice per una provvisoria collocazione descrittiva di questa poesia, il cui timbro è inequivocabilmente originale, e che, per l'altezza del suo tono e l'universalità della visione, non farà che meglio profilarsi in avvenire al di là e al di sopra delle fuggevoli mode.

Le presenti traduzioni vogliono essere per quanto possibile fedeli all'originale, anche nella forma metrica, s'intende con l'inevitabile approssimazione. Nella poesia *Sogno suburbano* mi sono permesso di sostituire a nomi di località inglesi nomi di località italiane, appunto per ottenere un consimile effetto.

SETTE POESIE

di

Edwin Muir

Traduzione di Sergio Solmi

MERLINO

*O Merlino, laggiù nella caverna
di cristallo, profonda
entro il diamante del giorno,
vi sarà mai cantore
la cui musica appiani il solco
che tracciò il dito d'Adamo
traverso il prato e l'onda?
O corridore che d'un balzo
l'ombra prolissa sopravvanzi
che l'uomo innanzi a sé proietta, erompa
dal cancello della memoria,
la mela all'albero riappenda?
Giammai la tua magia ci mostrerà
chiusa nella sua pergola la sposa
addormentata, il giorno inghirlandato
di fiori sul suo cumulo di neve,
nella sua torre il Tempo imprigionato?*

IL CAVALIERE INCANTATO

*Sotto il colle che annera, dal canto della Belle
Dame sans merci cullato, nel nudo legno giace.
S'anche più accosto il vomero gli stride, e per la piana
l'ombra da lui si fugge, egli riposa in pace.*

*Dal tempo che la ruggine vi tracciò i suoi giardini,
gli fiori l'armatura come un campo autunnale.
Dal pettorale rigido alla ferrata mano
disteso ha il ragnatelo uno scudo spettrale.*

*Se all'orecchio il terreno di passi gli risuona,
sorgono armate innumeri nel suo sogno a sfilare,
volti d'antichi amici uno ad uno si mostrano,
passano tutto il giorno, ei non li può chiamare.*

*Se un uccello squittisce nel silenzioso bosco,
voce da lungo spenta ritorna, invan s'appresta
egli a seguirla, diacce le sue membra non muovono,
e immota sul terreno la gracile ombra resta.*

*Ma se una foglia secca in volo obliquo passa
sul suo volto, indi posa, un gelido madore
la fronte gli cosparge, ed egli tenta alzare
l'intollerando peso, che sta, e gli spezza il cuore.*

I VECCHI DEI

*Vecchi dei e dee che avete vissuto così a lungo
attraverso il tempo e non mai trovato eternità,
incatenati a boschi in devastazione e a colline incavantisi,*

*Avreste dovuto sfuggire il nostro ognora morente canto,
il tumulto, il pozzo, il verde albero dei convegni.
Essi sono dimenticati, voi indugiate ancora.*

*Dee di incavernato petto e di scanalata fronte,
e lise guance solcate da lacrime millenarie,
foreste di continuo dileguantisi nei vostri occhi,*

*L'eternità meraviglia ai vostri numerati anni,
ai regni perduti nel tempo, e si chiede come
vi potessero mai esser pensieri così buoni e saggi
Come i vostri sotto il ramo ognora spezzantesi
e vasta compassione curvantesi come i cieli.*

L'UCCELLO

*Avventuroso uccello che cammini sull'aria
tale uno scolaretto che corre e indugia, salta,
balza, meditativo sosta, cangia
tosto pensiero ed agile volteggia
sul tallone di un'ala! Dove, in tutto
il cristallino mondo mai potevi
— tu, di passo sì lieve e arioso aleggio —,
trovare un pavimento così liscio e sicuro
e così vasto? E dove
una volta e pareti che sì dolci risuonino
ovunque mai tu canti, al chiaro tuo cantare?
La stessa immenso-alata anima, cosa
meglio chieder potrebbe di un sì puro,
elastico, infinito pavimento,
pel suo aguzzo tuffarsi a picco, ed ampio
sorvolare, e più su, sempre più su
sfrecciare?*

SOGNO SUBURBANO

*Passeggiando per il sobborgo in un pomeriggio d'estate,
quando dai pigri usci socchiusi
l'aria fluisce per le stanze
agitando le frange delle cortine,
vagabondiamo attraverso un fresco eliso
di donne, scolarette, voci dal giardino,
mentre qua e là accoccolato, qualche ragazzino
attento compita il libro di storia.*

*Gli uomini sono tutti all'officina,
sale di comitati, laboratori, banche,
o in giro a sbolognare cotonine
a Ragusa o a Casalpusterlengo.*

*L'enorme unanime assenza
scioglie le lievi tastiere
dei pianoforti, e sprigiona
Chopin ed eterna giovinezza,
ora che se ne sono andati i padroni.*

*E tutto si trasforma in immagini di pace,
il bimbo curvo sul libro, la fanciulla esitante
sul sentiero come se incantata
dal silenzio di un bosco.*

*È il sogno infantile di un mondo cresciuto.
Ma presto le bronzee campane della sera porteranno
lo scalpaccio dei piedi e la vivace
fanfara dei clacson,
e arriveranno i padroni.*

L'INTERROGATORIO

*Avremmo potuto
attraversare la strada, ma esitammo.
E fu allora che sopraggiunse la pattuglia.
Il capo coscienzioso e attento,
gli uomini rozzi, indifferenti.
Mentre aspettavamo, in piedi,
l'interrogatorio cominciò. Il capo disse che tutto
doveva venir fuori ora, chi, cosa eravamo,
dove venivamo, quale lo scopo, per quale
paese o parte complottavamo o tradivamo.
Domande su domande.
Stemmo in piedi durante tutto il giorno,
e guardavamo attraverso la strada, oltre la siepe,
gli smemorati amanti passeggiare a coppie,
mano stretta nella mano, vaganti su un'altra stella,
così vicino che avremmo potuto chiamarli. Ma non possiamo decidere
una qualsiasi risposta o azione,
benché sempre gli smemorati amanti vagabondino,
e il campo senza pensieri è vicino.
Siamo qui, proprio al limite,
ogni sopportazione pressoché esaurita,
e ancora l'interrogatorio continua.*

IL DEBITORE

*Di tutti son debitore, verso tutti sono obbligato,
compagno e bestia, stagione e solstizio, tenebra e luce,
e vita e morte. Sul dorso dei morti*

*fui portato, lo vedi, su piste perdute guidato,
di estinti raccolti nutrito. Dimenticate preghiere
a dei dimenticati indussero benedizioni su di me.
Freccia arrugginita e arco rotto mi preservarono
qui dove ora sono. La cittadella invitta
che sprofondò nel terreno lentamente come con gli anni nel tempo,
con tutti i suoi uomini gagliardi e vigilanti,
mi salvaguarda ora. Le antiche acque
mi purificarono, mi resuscitarono. Vincitore e vinto
mi trasmisero la loro passione, la loro pace, e il campo.
I prati del Lete sparsero crepuscolo attorno a me.
Nei loro silenzi i morti mi ebbero nella memoria,
mi tennero in loro possesso. Verso tutti sono obbligato.*

VARIAZIONE SUL BIANCO

di

Giuseppe Raimondi

I due amici sedevano intorno al tavolo, l'uno di fronte all'altro. Avevano sfiorato con la mano qualche libro, posto lì sopra, alzandone appena la copertina, la rilegatura, che scoprivano, sotto, il titolo. Luca aveva aspettato l'amico. La giornata era d'inverno, l'ora, di quelle che precedono la sera, che viene avanti silenziosa. E si avverte, quasi insensibilmente, nel colore, divenuto più profondo, di un intonaco che, in piena luce, era quasi rosso. Nel colore del cielo, il quale dal grigio trascolora dentro un velo di rosa. Guardavano la neve sui tetti di fronte. La neve, in quella luce, diviene della qualità dello zinco. A toccarla, risuonerebbe come di metallo.

Nella stanza era un buon caldo. Avevano già fumato più di una sigaretta. Luca, quasi a prendere fiato per qualcosa che gli stava dentro, ne accese una nuova.

« Ti devo raccontare una cosa — disse. — Un poco la conosci. Ma devo spiegarmi, con te, come andò questa cosa ».

L'amico assentì col capo. Aprì, a metà, un libro, che subito richiuse. Accese anche lui la sua sigaretta. Si fuma per trovare le parole, e per aspettarle. Sembrò attratto, mentre si accingeva ad ascoltare, dallo spettacolo, fuori della finestra, del giorno che, rapidamente, stava per essere sopraffatto dalla sera.

« Ti ricordi di Felicità, nel tempo che Felicità fu con me... Devo raccon-

tarti la storia del suo abito di fidanzata. L'abito si rivelò, in verità, per un abito di sposa. Felicità lo aveva portato, così aderente al suo corpo, al suo cuore, ignorando del tutto il pietoso errore... ».

« Errore? — interruppe l'amico, fra una boccata di fumo, e girando gli occhi verso Luca. — Quale errore, vuoi dire? ».

« L'abito era bianco, di neve — riprese Luca. — Più tenero dei fiori più bianchi. Doveva cucirlo una sarta, giù in città. Me lo aveva detto. Vi andammo insieme. Nella casa della sarta ci affacciammo da una terrazzino. Guardammo nella valle, verso la campagna, prati di un'erba nera, tanto era verde. Scorgemmo un bosco di pioppi, addossati fra di loro, esili come fanciulle. Salici erano piegati nel fiume, le ombre di questi cadevano nell'acqua ferma. La valle, la campagna, il bosco, il fiume, vivevano con noi ».

L'amico, in silenzio, fece crollare dalla sigaretta la cenere dentro la ciotola di vetro.

« Ricordo il terrazzino — disse Luca. — Sul parapetto di ferro nero, erano due pomi gialli, di ottone, come limoni schiacciati. La sarta, allegra, recò un rotolo di seta bianca. Lucida, come la luna bianca. Pareva una strada di neve, distesa sui monti. Felicità è nata tra i monti, ama la neve. La seta, ti dirò, la seta era intessuta, in zone di trama, di uno spessore più fitto e denso. Neve su neve. Noi toccammo il tessuto disteso, posato fra una sedia e il parapetto di ferro. Felicità si era coperta di un lungo sorriso.

— È bello, disse la sarta.

— È bello, ripeteva Felicità.

Così si parlava del suo abito di fidanzata. Sognava di portarlo in gite sui prati di montagna, nelle piccole valli fra i monti, dove è sempre il tramonto. — Così lungo, diceva Felicità, da strisciare sull'erba alta. Chi mi vedrà, da lontano, deve dire: “ È Felicità con l'abito di fidanzata ”. — Rideva felice ».

La sigaretta di Luca era finita. Ne spese la braccia. La sera, intanto, era discesa. Sui tetti di fronte, era calato un buio, come il buio affumicato dopo un incendio.

« L'abito fu pronto. Felicità doveva provare il suo abito. Io l'accompagnai in città. La vidi, dalla strada, venire sul terrazzino. Era d'estate, il

cielo di marmo, caldo. La sarta parlava e rideva. Felicità rideva con lei, un riso di fanciulla. Scorgendomi, che la guardavo, lentamente si volgeva gioiosa a mostrarmi l'aderenza della veste al suo dorso sottile, la grazia delle spalle, tese sotto la seta densa e bianca, le maniche strette intorno al suo braccio. Il braccio posava sulla ringhiera di ferro. Il ferro è nero, coi due pomi gialli di ottone. Sul terrazzino erano vasi di geranio viola. Quando Felicità rivoltò il viso bruno e ridente, l'abito era come incollato sul corpo caldo. Una pelle bianca, di rosa bianca... Tu la ricordi, Felicità... ».

« La ricordo — disse l'amico. — La vedevo con te. Ma avevo dimenticato il suo nome. Sono passati tanti anni ».

« Il nome di Felicità? Non ricordavi il suo nome? Io, la chiamavo Felicità ».

« Non ricordavo il nome », ripeté l'amico.

Vi fu una pausa. Ambedue, inseguivano, con animo diverso, qualcosa che sembrava perduto.

« Hai ragione — disse Luca. — Sono passati tanti anni ».

Guardò, a lungo, il buio fuori dalla finestra. Veniva il rombo, soffocato, di automobili, di lontano. Ricominciò a sdipanare il suo ricordo, con quieta disperazione. Pareva, quasi, che non ne soffrisse.

« Felicità portò il suo abito di fidanzata, in cui fiori bianchi, ricamati sul fondo bianco, coprivano l'orlo della veste, fino a terra. Quando sedeva, Felicità sfiorava di continuo questo ricamo di fiori. I fiori, può darsi, vengono prima delle lacrime. Passava il tempo. Parole, lente, nuove di vita, erano schiacciate dalle nostre labbra. La vita rinasceva dagli sguardi. A volte, Felicità dormiva, sognando il suo abito di fidanzata, illuminato nel buio della stanza, piegato, disteso ai piedi del letto. Così andava la vita nel tempo. Il sangue batteva nei muri riposati. Nessuno saprà quanto vi sia di bianco in un abito di fidanzata. È come se un sangue bianco, spremuto dai fiori più bianchi, il gelsomino, il mughetto, il giglio, vi circolasse e stagnasse... ».

I due amici si guardarono in volto. Fuori, la sera d'inverno premeva sui vetri della finestra. La stanza era calda. La malinconia si spostava sul fumo delicato del tabacco.

« Fu allora — riprese Luca, dopo un attimo di sospensione, — fu allora

che incominciassi ad immaginare una vicenda umana tutta ordita sul bianco di una trama di dolore. Nel bianco è la radice dei colori di ogni passione... Nel bianco sono anche le ombre, cioè le persone dello spavento, del pentimento e della quieta paura... Finché, un mattino, uscendo dal sonno, nei nostri due cuori sorse improvviso un pensiero, che io espressi appena. — L'abito, dissi, non sarà un abito di sposa? — Felicità ne fu sgomenta. Gli occhi, ansiosi, correvano da me alle pieghe, alle parti distese, ai bordi, ai ricami, ai fiori del suo abito. Con fatica, con smarrimento, essa disse: — Io non sapevo che l'abito tosse di sposa. — Lacrime aumentavano il bruno dei suoi occhi, come fa il cristallo. La toccai sulle spalle. Restammo in silenzio, a lungo. Poi, Felicità distolse la mia mano dal suo fianco, la chiuse dentro una sua mano... ».

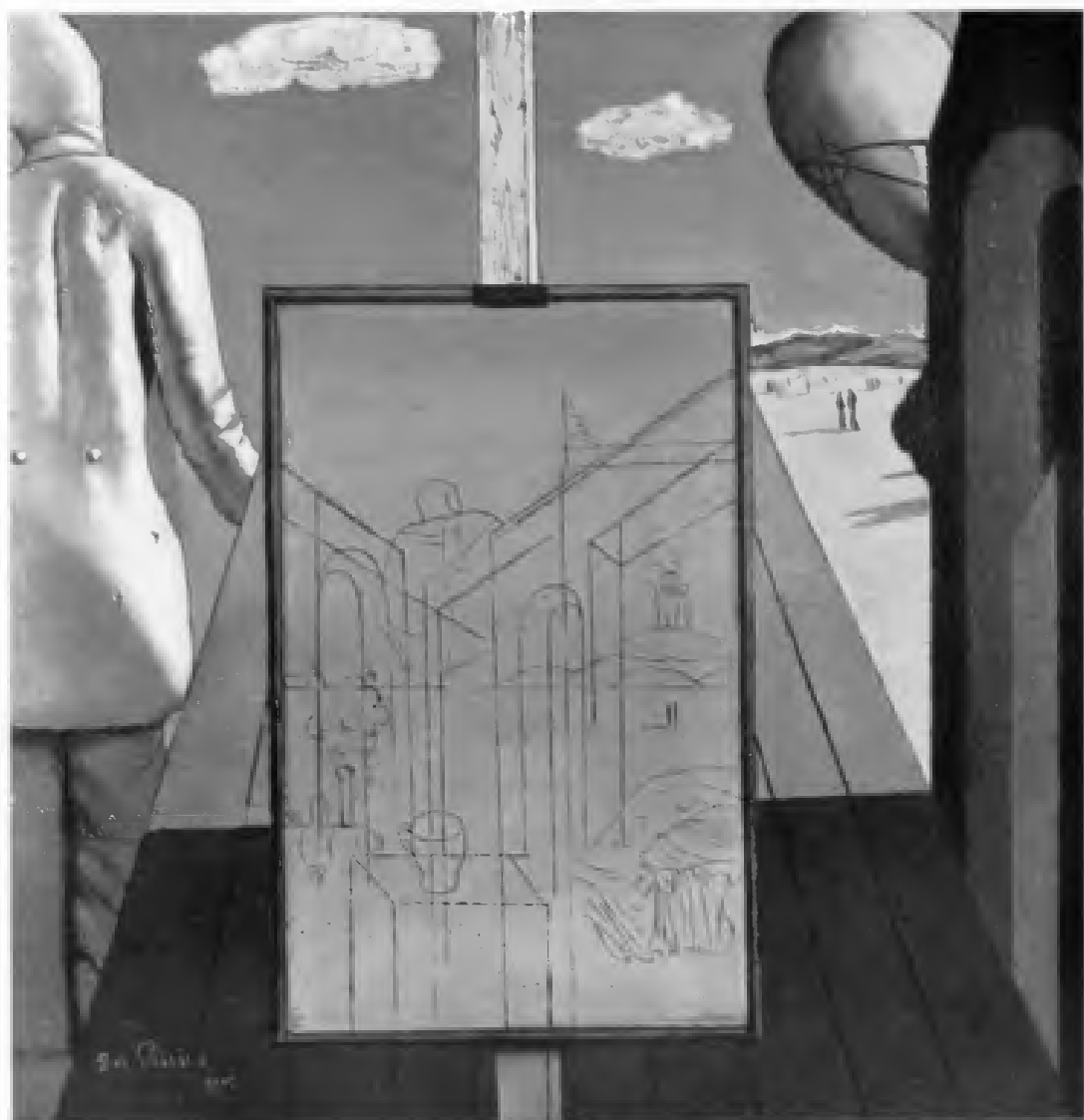
Luca parlava, quieto, come chi riferisce di un sogno. Dicono che non si ha colpa di quanto si compie in sogno, e che il sogno è senza verità. D'altra parte, se qualcosa delle vicende di un sogno passa, quando siamo desti, dentro la realtà, non è mai per recarci del bene. Ogni sogno è una cattiva coscienza.

« Felicità vestì, ancora una volta, il suo abito bianco. Lo mirava in una mescolanza di dolore e quasi di spavento. Lo sfiorava nei bordi, nelle lunghe pieghe, ormai immutabili, come quelle di una figura fissata nel marmo. Mi indicava, mi fece toccare i bottoni in fila, chiusi sul petto. I bottoni erano ricoperti della seta medesima dell'abito. Mormorava: — Anche i bottoni sono quelli di un abito di sposa. — Io tacevo. Il tempo precipitava, gorgogliando, dentro i muri ».

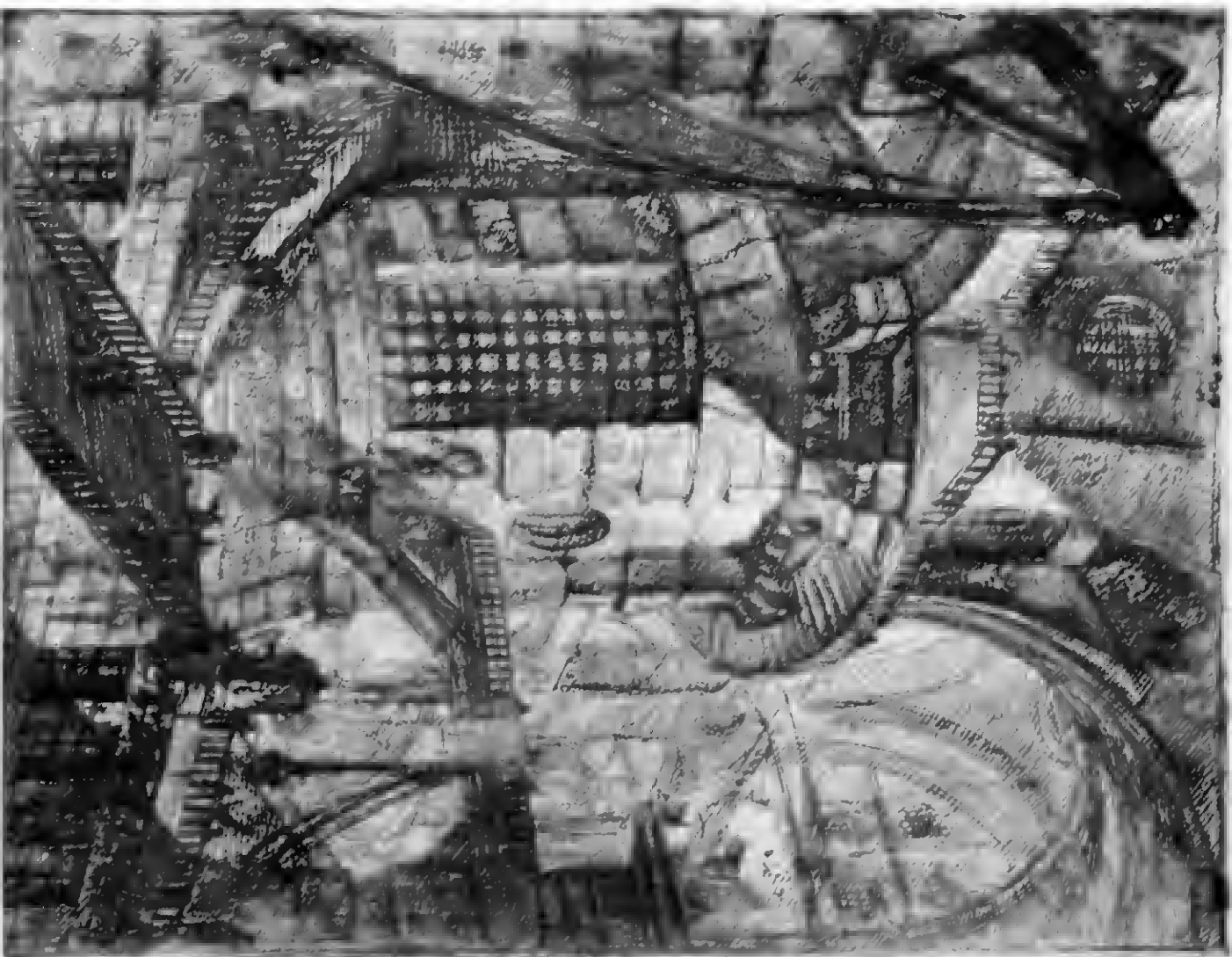
Come staccando le parole, Luca aggiunse: « Perché si congiungano la gioia e il sogno di un uomo e di una donna insieme, bisognerebbe colmare profondità di pianto, di vergogna, di offesa... ».

L'amico, tranquillo, aveva acceso una sigaretta. Stava spegnendo il fiammifero dentro il portacenere di vetro rosso. Solamente disse, come soprapensiero: « E se quelle profondità non vengono colmate? ».

Luca lo guardò, per capire. Sembrò meditare la risposta, che si risolse invece nel modo più naturale. « Si colmano — disse — perché di vergogna,



3 - Giorgio de Chirico: *Doppio sogno di primavera* (1915)



6 - Giovanni Battista Piranesi: *Una torre con finestra inferriata* (circa 1750)

di offesa e di pianto, in ognuno di noi, è un peso esorbitante. Ti dico che si colmano ».

L'amico ascoltava. Luca ebbe una specie di sorriso.

« La mia storia — disse con calma — volge alla fine. Del resto, ne avrai abbastanza... ».

Fecero, ambedue, un gesto con la mano. Il gesto non significava nulla.

« Felicità, quel giorno, andava alla deriva. L'acqua finiva in uno stagno. Trovando ancora una povera illusione di speranza, mi provai di azzardare, dissi: — Tu, Felicità, sarai la mia sposa. — Le parole restavano alla superficie del sentimento, come gusci vuoti. Felicità era trascinata in un desolato pensiero. Dopo un tempo, durante il quale trascorsero sotto i nostri occhi affetti e ricordi, piccole realtà quotidiane, atti e parole delle nostre due vite ormai divise, ignoti alla nostra passione, Felicità trovò il modo di pronunciare: — Io non sarò la tua sposa. — L'ultima parola si spense tra le labbra.

« Le sue labbra restarono a lungo, a lungo sigillate, — riprese a dire Luca. — Noi continuammo ancora a vivere, a respirare, solo come parte del paesaggio. La campagna intorno, il prato inclinato con i solchi, ai lati, asciutti, gli alberi in piedi, così netti nel disegno, tutto si fuse nella sostanza del dolore. In ogni attimo che matura, è un seme di avvenire. La gioia, io credo, è un pensiero che finisce. Il prato non era che un vecchio tappeto; il fiume, un pianto. I monti, i monti infine, ebbero pietà di noi; i monti, fatti di fatica, di pace, di pazienza e di pena muta dell'uomo...

« La mia storia — concluse — all'incirca finisce qui. Non c'è proprio altro ».

Restarono ancora un poco, i due amici, a seguire i propri pensieri. Nella stanza, ristagnava il fumo delle sigarette.

Luca disse: « Chissà se ritornerà a nevicare ».

« Oggi, veramente — disse l'amico, — l'aria si è fatta più rigida. Viene un vento pungente dalle colline. Può darsi che nevichi ancora ».

« Scommetto — disse Luca spostando la sedia per alzarsi, — scommetto che nevierà questa notte ».

L'amico si era alzato. Guardò, attraverso il tavolo, il viso di Luca, senza fissarlo troppo negli occhi. Pareva che non ci fosse altro da dire.

Ma poi, l'amico chiese, con voce lenta, come fosse la cosa che di più gli importava di sapere, una cosa da portare via con sé, di una storia così strana: « E l'abito, l'abito bianco — disse, — e Felicità, dove sono finiti? ».

Luca rifletté un momento. Non tentava più il ricordo. Come ne ritrovasse il fantasma e lo accarezzasse con le mani, che teneva ferme: « Non so — rispose. — L'abito bianco di fidanzata, l'abito di sposa, così splendente nella seta bianca, si sarà disciolto. Come si scioglie la neve sui prati. Felicità era ritornata nella sua città, fra i monti. È una città antica, tutta bianca, in certe parti, per il bianco di marmo degli edifici antichi. In un piazza, alta sulla città, ci sono porticati, colonne, muri e finestre; tutto è di marmo bianco. Chi la scopre, in un barbaglio di sole, venendo dal basso, pensa ad un'apparizione di favola. Forse non esiste neppure ».

« È proprio una favola — fece eco la voce dell'amico. — E il tuo, caro Luca, non è stato che un sogno, in una estate lontana ».

Le idee contemporanee

CHE COSA È STATO L'ERMETISMO

Dibattito letterario al Gabinetto Vieusseux tenuto a Firenze il 21 febbraio 1968

Partecipano: PIERO BIGONGIARI, CARLO BO, ALFONSO GATTO, MARIO LUZI, ALESSANDRO PARRONCHI, ORESTE MACRÌ moderatore.

Intervento di SILVIO RAMAT.

MACRÌ — *Sicché, fungerò da « moderatore », interessato, naturalmente.*

Siamo qui riuniti per celebrare il trentesimo di quello che fu — sì e no — il manifesto della nostra corrente ascritta all'ermetismo: Letteratura come vita. Reca la data del 5 marzo 1938. Vi ricorderò qualcuna delle espressioni ivi ricorrenti; frasi improgressive circa un aspetto profondo e sostanzialmente immutato della letteratura critica o ermetica.

Bo, dunque, accenna a una letteratura « unica nostra ragione di essere » e di continuo la temprava a confronto con il « tempo minore » o negativo in tutti i sensi; è, soprattutto, letteratura dell'anima. Allude poi a quei tempi universitari: « qualche anno di scuola », « ansia sterile », « serie di nozioni inutili » (lieve l'analogia con il momento attuale...); letteratura, in particolare, quale « strumento di ricerca e di verità », aspettare « una notizia che ci superi » in eterno confronto della nostra anima con il senso totale della verità; che è, infine, il momento primo e ultimo del testo verso la verità e la memoria umana: il testo « assoluto » e « proibito ».

L'attenzione si volge, quindi, al « primo romanzo impossibile », quello della densificazione degli attimi della memoria: necessità assoluta del testo inesauribile ed eternità continua di soluzione tra parola e inespresso. Non antinomia di un gioco dialettico, ma previsione — non ancora attuata, perché troppo sofferta — del nostro intento di oggettività testuale in cui s'include e si consuma il soggetto sensibile.

La visione proposta è una lettura di identità, una « scansione interiore », segnalata con riferimento allo « Schaudern » (« escalofrío » in qualche poeta-critico spagnolo): il tremito goethiano

ispiratore dell'opera d'arte in una « continua fecondazione delle parole ». « Il valore di un testo dipende dal suo grado di vita », vita stessa e il meglio della vita. È una letteratura che tende finalisticamente « alla incarnazione di un simbolo ». Concezione apparentemente astorica e astrutturale; in effetti è prelinguistica, quanto più semantica e testuale: la poesia, aspetto visibile della letteratura, come teologia e ontologia, come sentimento metafisico del tempo.

A questo punto è naturale che voi, da queste frasi, semplici e radicali, pensiate a una forma di neoromanticismo. E Bo effettivamente non nega la ripresa ermetica dei principi romantici, invitando a riesaminare « il momento dei romantici ». E qui mi piacerebbe rammentare le nostre letture favolose di quei tempi: Hölderlin, Hamann...

Dove smette lo scrittore, nasce il critico « in uno scambio perfetto di vita », che fu il senso della nostra integrale e integrata collaborazione poesia-critica; e ancora Bo si riporta alla letteratura lungo « la storia naturale degli spiriti », riferendosi alla famosa frase di Sainte-Beuve; « misura della morte » e « missione » sono stati i due poli dell'agonismo ermetico.

Alla fine è apposta una nota: « Non vorrei che queste parole fossero intese nella suggestione di un manifesto; niente sarebbe più contrario al nostro spirito e al nostro bisogno di discorso, ai movimenti vitali della coscienza ».

Ripeto l'aggettivo « improgressiva » per questa letteratura di essenza, perduta e affrancata nella realtà della sua esistenza, con una sua dialettica interna tra massimo di spiritualismo antinaturalistico e massimo di « incarnazione », che fu vocabolo tutto nostro di analogia all'accennata tradizione orfico-cristiana d'Occidente; del resto, anche, soprattutto, « vita » ha colore religioso, da una fonte precisa, nello scritto di Bo.

Alcuni quesiti sono impliciti nel mio breve commento a Bo; altri aggiungerò. E il primo, al quale inviterei gli amici, è questo: se l'ermetismo fu o non fu un'avanguardia. Per mio conto, reputo che fu una generazione organica e fondatrice, di memoria concreta non di nostalgia, di selezione e ripristino di una tradizione autentica, e in questo senso risposi allo scritto di Bo con altra sorta di manifesto-non manifesto, le Ragioni non formali della poesia, che introducono gli Esemplari. Cioè, l'ermetismo non venne mai a patti con un nemico esterno (politico, industriale, ecc.) da contestare, perché ne aveva uno interno (studiò attentamente il mostro novecentesco per estrarne qualche raggio di antica luce). Ma sull'avanguardismo ermetico Bigongiari avrà certamente qualcosa da dire.

Il secondo punto riguarda la carica generazionale unitaria e poligenetica che ebbe l'ermetismo negli anni 1930-1942, il suo fortissimo potenziale semantico in direzione dell'arte. Fu una vocazione vitale verso il sentimento artistico (alluso nel titolo del mio primo libro, citato: Esemplari del sentimento poetico contemporaneo), cioè vocazione alla parola e alla figura con il rovescio perpetuo della scontentutizzazione antinaturalistica, dello spiritualismo che si è detto. Se ne accorse acutamente Contini; rispondendo a un referendum sull'ermetismo, reperì un confronto preciso con l'aria della crisi esistenziale e con la filosofia esistenzialista in

Europa; il che significava diversificarsi interamente dalle esperienze della poesia pura e della prosa d'arte.

Nell'aspetto neoromantico direi che è chiara la specificazione consustanziale nel simbolismo in un'accezione distinta e opposta al decadentismo; motivo storiografico costante nella nostra critica: la pura caratteristica del simbolismo, oltre lo stesso neosimbolismo valerista, e, quindi, della tradizione simbolista autentica, che lo storiografo deve escavare sotto la superficie della morale, del costume, della moda decadentistici. Ciò in contrasto, soprattutto, con gli amici storicisti, la cui tesi, identificando le due diverse categorie, elude nella chimera postromantica la lezione nuova ed eterna dei maestri europei, da Nerval a Valéry. Trattasi, evidentemente, della partecipazione italiana al simbolismo europeo: la nostra tradizione stilnovista, petrarchesca e leopardiana, mediata attraverso Ungaretti, Montale, De Robertis, nella memoria di un'Europa romanza, orfica e cristiana, affabulazione estetico-religiosa inerente ai testi della nostra ricerca. Il simbolo negativo e infernale da noi, come nella Spagna di Juan Ramón e Guillén e Lorca, si riposizionò nell'essere e nella luce.

Avanzerei un terzo punto di discussione circa l'abbraccio totale della generazione ermetica con l'arte contemporanea, e la contemporaneità come livello e metro di giudizio. La contemporaneità la ricevevamo formalmente da Croce, ma il contenuto fu tutto nostro, per cui la riformammo radicalmente, contemporaneizzando i negativi crociani; ad esempio, il barocco di Góngora e Quevedo, i metafisici inglesi di Eliot, la stessa arte contemporanea! Di qui una sorta di neocomparativismo, con l'avventura nelle letterature straniere a immagine della disseminazione del simbolo. Questo mio libro ora pubblicato s'intitola Realtà del simbolo e gli studi stranieri si chiameranno Diaspora del simbolo per alludere alla fecondazione del germe simbolista europeo (della « Tête de France », come di Firenze più antica), estrema potenza di poesia dentro la cenere della sua storia e cultura, nei fondi periferici, coloniani e folclorici del pianeta, dai tropici nicaraguensi di Alfonso Cortés alla steppa di Esenin.

Posizione, la nostra, non anticrociana, semmai acrociana, quale risultò nella nostra polemica con la « rinunzia » di Debenedetti, amico carissimo e compianto, una delle più alte figure della critica contemporanea, come è stata lumeggiata da Contini. Debenedetti, con il quale avevamo vari testi e fonti in comune, era entrato in crisi, avendo optato per una « poetica materialista del proletariato », al cui servizio operano le scienze della natura. Al mito scientifico opponemmo, nell'incontro del Pen Club a Venezia, la nostra, e la sua, fin allora e poco dopo, immedesimazione e corresponsabilità con il lavoro oggettivo delle lettere e delle arti « in re ». Mi permetto di ricordare qualche frase della mia relazione.

Unica critica è quella artistico-letteraria. La critica ermetica ha tentato l'operazione assoluta dello spirito auspicata da Renato Serra. Ha obbedito al tempo, misurando l'attesa all'opera e i testi nel clima di questa attesa, come si collocavano nella loro volontà di assoluto e di relativo, senza decidere a priori sul dono di poesia pura o sul servizio sociale o industriale. La decisione

è sempre nelle mani dei poeti, nel cerchio invalicabile e oggettivo della loro parola e della loro figura. Eppure la critica resta quale coscienza primaria, originaria, antecedente alla stessa opera d'arte, nello stesso tempo in cui si ripiega su essa e attraverso le sue abitudini e stratificazioni millenarie, attraverso la densità degli stili e delle tecniche, la penetra e l'incrocia nelle sue risposte sull'essere e sul destino, ombreggiando nella luce della ragione gli occulti ed eterni moduli della bellezza. Questa conversione dell'umanesimo da una parte e dello storicismo dall'altra, delle prime strutture estetico-psicologiche e logico-trascendentali in una nuovissima restaurazione etico-metafisica dell'impegno critico, è stata la tendenza fondamentale della nostra critica, da un estremo di disperato pirronismo laico a un estremo di ontologismo e misticismo, come nell'opera densa e complessa di Carlo Bo. Sicché, non solo la poesia, ma anche la « letteratura critica », senza salvataggio « in extremis », ha preso cittadinanza nella vita dell'uomo. Analoga situazione reale e storica soffriva la poesia a specchio della nostra critica, avendo dissolto l'aura e lo stile dell'umanesimo, la bellezza del classicismo, la falsa persona dell'idealismo. Teneva anch'essa, oltre il platonismo simbolista o il pseudorealismo d'ogni inferiore arte barocca o veristica o espressionista o surrealista, alla poesia concreta dell'uomo, del suo mondo umano senza cronaca e senza mito: pura prosa, quasi, di una naturale eloquenza dell'anima, discorso degli etimi e dei gesti originari. La poesia decantava il senso puro dell'umano, in attesa di trasferirsi nel linguaggio delle istituzioni, nel corpo naturale della « polis ». Il quale, poi, è il concetto di « attesa all'opera », preveduto e quasi fissato in Letteratura come vita di Carlo Bo. Questo, dunque il quarto punto sulla nostra congiunzione poesia-critica, modello in vista di una città non più ideale.

Il quinto concerne la derivazione della critica ermetica, naturalmente, verso l'indagine strutturale ora di moda. Noi l'assumemmo trent'anni fa in senso qualitativo e categoriale, in germe nello spirito primo dell'ermetismo, con implicazione semantico-esistenziale e omologia testuale del rapporto tra corpo tecnico e il complesso vitale di quel che chiamavamo corpicciattolo, ora quotidiana, « hic et nunc », mistero familiare..., intersezione del tempo con l'eterno. Rammento la precoce variantistica di Bigongiari, congruente con l'alta lezione di De Robertis e Contini, la critica di Gatto e di Luzi sul complesso personalistico del poeta, le letture fortemente semantiche e quasi musicali di Bo, la critica figurativa, oltre che letteraria di Parronchi, in particolare il suo Campana in parola e figura, e qui bisognerebbe aprire altro discorso sul polimorfismo dell'arte contemporanea e su alcuni esercizi della critica ermetica in senso interartistico.

Sesto quesito dovrebbe essere il comportamento nella prassi politica, al di qua dell'accennata « politique de l'esprit », non ancora superata dagli eventi.

Infine, un consuntivo e, in particolare, che cosa sia rimasto dell'ermetismo. È la prima volta che ci riuniamo, per così dire, ufficialmente; spero che non sia l'ultima; ce n'è bisogno. Penso, ad esempio, allo spirito dialettico della neoavanguardia odierna di fronte al complesso indu-

striale e se vi sia qualche analogia con la nostra lotta contro quello che Bo chiamava « tempo minore »; penso a una valutazione delle rotture dell'assoluto ermetico, che in noi cominciarono prestissimo negli anni della guerra. Pensate che, quando questa scoppiò nel '39, i quattro poeti presenti erano giovanissimi; fummo colti nel pieno del nostro lavoro. Operosissimo il tempo postbellico, frutto di questo lavoro. Esempi di rottura dell'assoluto ermetico con interiorizzazione crescente del medesimo, ricorderò Il giusto della vita di Luzi, gli esperimenti di Sereni e Caproni, in particolare Un'attesa di Parronchi, la tendenza all'informale di Bigongiari, la « politica » di Bo fino allo Scandalo della speranza; e alla testa, con valore emblematico nel titolo, Amore della vita di Gatto.

Scusate, sono intimidito; trentotto anni di lavoro nel silenzio e nell'attesa. Ho cercato di fissare qualche motivo fondamentale per suggerire agli amici qualche spunto di dialogo. In ordine di « manche » di poker inviterei Luzi a pronunciarsi in merito a qualcuno dei punti proposti.

LUZI — Io penso che per dire qualche cosa che tu non abbia già detto (ormai tutto è già sistemato) mi resti se mai da dire qualche cosa di personale, direi quasi di autobiografico. In questo senso, che cosa cercavamo, in sostanza? Vorrei riportare il discorso dietro il banco, dalla parte di chi scrive, e non di chi legge. E io direi così, che alla base c'è quella insoddisfazione totale della realtà storica (inclusa la politica, naturalmente, ma vorrei adoperare la parola « storica » perché è più vasta) che naturalmente si riferisce allo stato della società italiana del tempo, ma anche alla cultura non solo italiana, ma europea. Una insoddisfazione che investe anche il pensiero laico e cattolico del tempo.

Questo direi che è uno stato d'animo, e sia pure un umore fondamentale. Però, ecco, di fronte a questo, c'era una specie di avvertimento, di avviso della presenza, sia pure oscura, della vita come totalità. Una specie di rivincita, cioè, della vita dalla sua mortificazione storica e politica. Nello stato del giovane scrittore del tempo (ora io esemplifico, così incidentalmente, in me, è naturale), c'era un fatto positivo, affermativo, non negativo.

Ecco, questo non so se risulta abbastanza dagli scritti, dalle opere; ma è un dato che mi pare spesso tenuto in sordina o addirittura in ombra e perfino negato. C'era una richiesta di vita, non solo di vita interiore, di vita interiore nel senso definito appunto da Bo nella *Letteratura come vita*, ma direi anche una richiesta di più esistenza. Come conseguenza accade un po' questo: che si scindono i concetti di vita e di realtà. Cioè, non riconoscendo nella realtà una potenzialità vitale quale noi desideravamo, avevamo, in un certo senso, concepito la vita come avventura, un'avventura virtualmente illimitata dell'intuizione, scissa dall'esperienza ancora, ecco. Ed allora, direi così, la scommessa del poeta era quella di lanciare — in un certo senso — l'esca molto al di là del cerchio della realtà storica per andarla a riprendere al limite del

comprensibile e così di lanciare la parola al punto estremo del suo significato. Questo portava anche ad una specie di furore di sintesi, di delirio di sintesi, come se il mondo si potesse consumare tutto nello spazio di poche frasi intensissime e affrettate, ritmicamente molto serrate. Evidentemente in questo uso della parola, in questo contegno c'è incluso — a mio avviso — un concetto di creazione, ma di creazione non solo linguistica; una creazione linguistica — per meglio dire — che sottintende la creazione: la creazione del mondo come creazione aperta, insomma. Cioè il mondo non era finito e noi dovevamo — in un certo senso — completarlo con la nostra vita, con la nostra esperienza e così con la nostra parola. In fondo la mistica della parola, nel senso mallarmeano, forse nessuno di noi l'ha avuta in pieno. Ha avuto, piuttosto, il desiderio, l'illusione, di prolungare la creazione attraverso la sua vita e attraverso, quindi, la parola che la traduceva, che la condensava.

Quindi, ora, io terminerei questo mio breve intervento sottolineando questo carattere affermativo e — in un certo senso — espansivo dell'ermetismo; dell'ermetismo, almeno, come io l'ho vissuto. Infatti, quando termina l'ermetismo (per me almeno), quella fase della mia vita intellettuale che posso inquadrare nel periodo ermetico? Termina quando i due concetti di vita e di realtà si ricongiungono. Quando fra intuizione ed esperienza non c'è più separazione, ma identità. E per arrivare a questo ho dovuto attraversare l'esperienza della guerra, non solo come dramma storico, ma in quello che aveva di totale, di rivoluzione allo zero, di ricominciamento elementare.

MACRÌ — *Scusate, a brevissimo commento dell'intervento di Luzi, che è stato — a mio parere — un intervento oggettivo di fondo e intimo nello stesso tempo, dirò che uno dei motivi della critica ermetica, rispetto all'ermetismo europeo in senso lato, è la positivizzazione — come si diceva — del simbolismo, della generazione classica, diciamo di Mallarmé; e mi riferisco non soltanto all'Italia, ma anche alla Spagna e all'esperienza che abbiamo della Spagna, alla Estación total — per esempio — di Juan Ramón Jiménez; e, tanto Ungaretti, come Juan Ramón Jiménez e Guillén, positivizzano tutto il negativo (non mi riferisco specificamente all'ateismo ed alla rivolta esteriore), tutto il simbolo assunto, appunto, come negativo dalla generazione di Mallarmé. Allora, l'amico Bigongiari vuol prendere la parola?*

BIGONGIARI — Sì, so che tu sorridi, anzi ridi, perché sai di certi miei interventi precedenti, interventi a quattr'occhi che ci hanno visto anche non sempre d'accordo; d'accordo nel fondo — diciamo — e magari meno d'accordo in certi procedimenti del discorso e anche in certe caratterizzazioni. A questo punto, per richiamarmi a quello che diceva l'amico Oreste, cioè a questa positivizzazione del simbolo, come la chiama lui, basta che noi ci rifacciamo ai testi che ci siamo trovati a leggere allora: cioè apparteniamo a quella generazione venuta dopo Montale e il più lontano, per età, Unge-

retti, solo per età, che aveva detto, aveva cercato di esprimere il proprio mondo attraverso termini negativi. Come sapete tutti, « Ciò che non siamo, ciò che non vogliamo » di Montale è divenuto una specie di definizione di una generazione.

Noi ci siamo trovati a cercare, invece, di essere e di volere. Naturalmente la nostra volontà di essere si trovava a combattere, a consistere — meglio direi — sulle sabbie mobili di una specie di irreperibilità della storia in cui ci trovavamo ad aprire gli occhi. E il nostro primo lavoro, le nostre prime intuizioni, le nostre prime figure — non so come vogliamo chiamarle — sono, in un certo senso, perdute, ma volontariamente perdute — mi richiamo anche a quello che diceva Luzi — nel regno dell'immaginario, proprio per cercare di raggiungere, di toccare il fondo sconosciuto di questo universo in cui ci trovammo ad aprire gli occhi. Io direi, vedendole un po' da lontano, che tutte le nostre esperienze prime — mi riferisco soprattutto alle esperienze poetiche — sono state esperienze di una immaginazione scatenata. A questo punto io vorrei storicizzare un po' la situazione di questa generazione che si è trovata a parlare in una Italia autarchica e — come si diceva allora — imperiale; cioè a vedere quello che succedeva anche fuori di qui, fuori d'Italia; a vedere quali erano i nostri coetanei: oggi li abbiamo involontariamente o volontariamente ritrovati, abbiamo conosciuto certi nomi, allora questi nomi arrivavano attraverso dei messaggi misteriosi; l'opera loro era veramente chiusa in una bottiglia. E, per esempio, potrei dire — per fare un richiamo anche alle arti figurative — che chi era nato negli stessi nostri anni, allora, era — per esempio —, che so, in America, un pittore come Jackson Pollock, in Francia o verossia in Russia — poi è andato in Francia — un pittore come Nicolas de Staël, che appartengono in pieno alla nostra generazione. Naturalmente questi nomi, le loro opere, non esistevano allora per noi; ognuno si trovava a risolvere i suoi problemi — diciamo — con se stesso, oppure venendo a Firenze e trovando in treno — magari — Luzi, e poi a Firenze trovando gli altri amici, trovando a Firenze, dopo la guerra Dylan Thomas, che è l'altro esempio — in questo caso, poetico — appartenente alla nostra generazione. Ma anche lui trovato dopo; ripeto: in un certo senso, perché il movente era simile, che moveva la sua poesia e la nostra.

Che cosa vuol dire questo? Vuol dire che l'ermetismo, se noi volessimo trovargli una situazione storica — io questo lo posso dire oggi che l'ermetismo è finito ed è finito a ragione, come Luzi stesso ha dichiarato — noi potremmo trovargli un posto che è, grosso modo, il suo specifico tra il surrealismo e l'informale.

In Italia l'opera dell'ermetismo pare situarsi in maniera miracolosa, incredibile e, se volete, su pali di fortuna, in questa condizione storica fra la prigionia — prigionia in patria — e l'assurdo. Questo mi porta a pensare cose che non so se tutti i miei

compagni di generazione condividono. Forse alcuni non condividono appieno, ma ho l'impressione che sia un non dividerle per mere ragioni definitorie, per pure ragioni di parola. Mi porta a pensare che l'ermetismo, pur avendo quelle ragioni di fondo che diceva Macri, anzi per affermare quelle ragioni di fondo che Macri diceva, per scavare fino alla messa in luce — se volete — degli archetipi, oppure in vista di quel finalismo a cui mirava l'amico Bo, per far questo, doveva in un certo senso porsi in contestazione, in opposizione, se volete, a una società che noi tutti abbiamo rifiutato nella sua presenza storica. Io ho parlato allora di «societas» contro la «società», appunto. La nostra «polis» apparteneva a questa «societas» da trovare e da statuire nel profondo. Perché adoperavo questa parola? Perché cercavo questa «società», questo «glutine» — diciamo — nell'interno del linguaggio, nell'interno del discorso. Se la prima generazione si è svolta nel segno della poetica dell'immagine, e faccio riferimento soprattutto a Campana o a altri poeti dell'immagine come, in Francia, Reverdy, eccetera; e se poi questa poetica dell'immagine si è specificata, per esempio in Ungaretti, in una poetica della parola; ebbene, si potrebbe dire che la poetica che più o meno ha sostenuto ognuno di noi, al di là delle varie differenze, è una poetica, direi, del discorso, cioè del linguaggio sentito nella sua totalità, come simbolo. Il simbolo non era più chiuso e disincarnato come in un maestro quale Mallarmé, che ognuno di noi ha letto e straletto, ma anche, in un certo senso, allontanato da sé, se volete, perché appunto si trattava di trovare l'essenza polivalente, la carne di questo simbolo, per adoperare la definizione bellissima che è il titolo del libro di Macri, *La realtà del simbolo*.

A questo proposito, scusate se io interrompo per un istante la mia esposizione, per dire che festeggiamo i trent'anni di *Letteratura come vita*, ma festeggiamo anche l'uscita del librone di Macri, di questa «summa» che è uscita due giorni fa, che si intitola appunto alla *Realtà del simbolo*.

Dunque per tentare di stringere questa realtà nella sua polivalenza e nella sua integralità, ci sono varie direzioni che passano da uno spiritualismo, che è pericoloso definire così, a un materialismo, che è ugualmente pericoloso definire così. Io direi che quello che ci unisce, che ci univa, che ci ha unito, era questo desiderio di incidere, anzi di inventare una materia storica in opposizione a una falsa storia. E a questo punto abbiamo adoperato dei mezzi, abbiamo tentato qualcosa che somiglia a un esperimento. Insomma esiste una fase sperimentale, tutto sommato, nell'ermetismo e nel linguaggio ermetico, che è quella che ha colpito di più, naturalmente, il pubblico di allora, i pochi lettori, se volete, e i molti detrattori di allora.

Perché questo linguaggio era ritenuto oscuro? Era ritenuto oscuro proprio per questa tentazione, che aveva dentro di sé, di integrare i propri opposti, di non ritenere più non comunicanti questi opposti. E io direi che l'ermetismo si potrebbe addirittura

collegare anche a certi momenti dell'avanguardia storica: non per nulla abbiamo per primi, insieme a Contini e ad altri, ma pochi, rivalutato per esempio gli scrittori vociani e anche, in un certo senso, il futurismo.

Il linguaggio dell'ermetismo è passato dal concetto della simultaneità, che è stato il motore dei primi dieci secoli, al concetto della compresenza degli estremi. Nel linguaggio si cercava insomma di mantenere vivo, aperto, questo rapporto tra l'uno e l'altro estremo. E se un pericolo c'è stato (e come c'è stato!), secondo me, era un pericolo corso coscientemente; cioè cercavamo, attraverso il nostro modo dell'intelligenza e soprattutto la nostra poesia, di arrivare a un linguaggio che non fosse quello di una storia rifiutata, bensì quello di una storia da inventare. E io credo che le difficoltà, anche, nel nostro linguaggio, siano derivate dal fatto che abbiamo spinto all'estremo — e un po' mi pare che lo ha riconosciuto anche Luzi — la sua carica semantica; cioè noi abbiamo cercato di raggiungere un nuovo linguaggio facendo il cammino opposto e cercando di arrivare al levante per il ponente, per così dire. Cioè, cercando di arrivare al grado zero — come si dice oggi — del linguaggio, attraverso l'opposto, cioè attraverso una carica significativa estrema. In questo senso io ho sostenuto e mi sento ancora di sostenere che l'ermetismo è stato una forma di avanguardia, la prima dopo le avanguardie storiche, come si chiamano, una forma di avanguardia — come l'ho chiamata io — non codificata. Non codificata nemmeno dalla *Letteratura come vita* di Carlo Bo nella quale ci riconoscevamo tutti, ma che non era un manifesto. Lui stesso lo ha detto. Cioè, noi ci siamo incontrati, ci siamo trovati ed ognuno ha cercato di lavorare nel suo spicchio di arancia per tentare di integrare, appunto, questa arancia. Ma io credo che adesso conviene passare la parola ad altri, nel caso interverrà nuovamente dopo.

MACRÌ — *Avrete avvertito che la tesi di Bigongiari, l'interpretazione del simbolo, il simbolo ermetico, è una tesi estrema, diciamo, in direzione materica e immanentistica. Ora per ciò che riguarda la figura, il rapporto con la figura, io semmai salterei a Parronchi, il quale ha una esperienza in merito, e potrebbe illuminarci su quello che ha detto, appunto, lo stesso Bigongiari.*

PARRONCHI — Io forse questo non lo so fare, cioè non mi so ricollegare al discorso al punto in cui l'ha portato Bigongiari. Devo dire che questa riunione sull'ermetismo mi ha preso un po' alla sprovvista. Prima di capirne le ragioni, ho dovuto andare a rileggere *Letteratura come vita*, e allora mi sono accorto che si stava facendo una commemorazione: perché dal tempo di *Letteratura come vita* sono passati esattamente trent'anni. Forse sarebbe stato meglio che una discussione sull'ermetismo fosse nata da fuori, cioè si fosse chiesto da qualcun altro il significato che ebbe questo movimento. Ma questo non c'è stato, e allora dovendo parlare di quella che fu l'esperienza

ermetica mia particolare, anche in rapporto agli amici di allora, tutto mi sentirei di fare fuorché un'apologia.

Come dicevo, sono andato a riprendere gli *Otto studi* di Bo e ho riletto *Letteratura come vita*. E mi sono accorto che nella sostanza quel saggio, che Bo non ha voluto chiamare manifesto perché chiamarlo così sarebbe stato contraddire allo spirito che l'informava, in realtà lo era, ed era proprio un manifesto antidannunziano. Era il manifesto contro la forma teatrale d'intendere la vita e la letteratura che era stato di D'Annunzio, e poi del fascismo, un richiamo all'intimo, allo spirituale, e in questo senso tutti l'abbiamo sentito, come anch'io lo sentii, allora, forse più istintivamente che razionalmente.

Molti punti toccati da Bo nel suo scritto *Letteratura come vita* — di cui Macrì ha fatto un'antologia piuttosto formale, per « sintagmi », che intima —, colgono in pieno proprio quelle che erano allora le esigenze latenti in molti di noi, e che Bo aveva ben chiare davanti a sé. In questo senso trovo che quello scritto è ancora attuale, cioè applicabile anche oggi. Rileggendolo, mi sono anche chiesto, se quello che era successo dopo vi aveva corrisposto — almeno per quanto mi riguardava. E, come dire, non mi sono sentito troppo in colpa o in difetto, rispetto a quelle che erano state le esigenze di allora.

Sull'interpretazione dell'ermetismo non vorrei insistere. Posso dire che a me la sostanza simbolica dell'ermetismo è sempre stata estranea. Io ho sempre teso a un qualche cosa di realistico, di concreto e, per conseguenza, anche tutte le questioni che riguardano la così detta oscurità, le considero da circoscrivere, perché effettivamente quello che allora voleva esser detto, è stato capito; e se ci sono delle parti che non sono state capite, questo è avvenuto, come sempre avviene, per ragioni soggettive e oggettive. Oggettive nel senso che quando uno non ha chiara la cosa che vuol dire, rimane oscuro; oppure può rimanere oscuro perché non riesce a esprimerla bene. Soggettive nel senso che uno scritto può rimanere oscuro per il lettore che non lo capisce. Questo è quanto, sul momento, mi sento di dire dell'esperienza ermetica.

MACRÌ — *Allora passiamo all'amico Gatto.*

GATTO — Io mi trovo un po' nello stesso imbarazzo che ha così ben chiarito Sandro Parronchi, l'amico Parronchi; e condivido anche molte cose che ha detto Parronchi, sia per quanto riguarda il saggio di Bo *Letteratura come vita*, nel quale tutti allora ci ritrovammo, sia per quello che riguarda la particolare esperienza mia nell'ermetismo. La mia fu un'esperienza direi particolare — del resto come quella di Macrì — perché io ero un meridionale trapiantato a Firenze. Un meridionale che usciva molto da una cultura toscana e, quindi, questo dà rilievo a quel passato prossimo nostro, di cui

tutti ci servimmo ed al quale tutti più o meno aderimmo per ritrovarci, poi, insieme. Gli scrittori che andavano sconfessati e che noi sconfessammo — cito per tutti Papini, uno scrittore ancora oggi da sconfessare —, tutti, in un certo modo, li portavamo dentro. Direi che il segno della nostra generazione, la qualità prima della nostra generazione, ed è un fatto che non si è mai più ripetuto, fu questa adesione ai padri spirituali ed artistici, agli scrittori che ci avevano preceduto. Anche se questi scrittori che ci avevano preceduto era molto difficile accompagnarli tra loro. Noi avevamo evidentemente padri vociani, avevamo padri rondisti, avevamo padri anche futuristi, avevamo padri dannunziani, avevamo padri crepuscolari. Cito, più o meno, tutta la variegata generazione che ci aveva preceduto e che ci aveva lasciato molti interrogativi, sia sulla risoluzione formale dei propri scritti sia sulle estreme conseguenze del proprio pensiero, spesso esercitato per pura curiosità divulgativa. Noi non rifiutammo — in diverso modo — questa eredità, questa grande eredità di passato prossimo che ci era stata trasmessa.

Direi che questo sia storicamente il fatto più importante per spiegare certe forme dell'ermetismo. Direi che lo stesso Bo era tra noi il positivo di quella corrente di pensiero blasfemo e cattolico insieme, che era approdato all'interrogazione spirituale dello scrittore, al suo chiedersi ragione dell'essere oltre che dell'avere, ragione del non potere oltre che del potere. Evidentemente caratteristica degli ermetici fu la rinuncia all'avere, la rinuncia al potere, la rinuncia alla difesa; e direi che in luogo, forse, dell'ambizione da spendere nel potere, ci fu questa volontà orgogliosa che ci distinse tutti. Volontà orgogliosa che era meritata in ragione dell'eredità, così pesante e così ambigua, che ci era stata trasmessa.

Se noi pensiamo — per esempio — all'eredità che avevamo avuto da Cecchi, dalla *Ronda* in genere, all'eredità cardarelliana, all'eredità cioè dell'« arte », della bella pagina, della cura e dell'amore dello stile, della poesia pura, eccetera, direi che la nostra adesione a tutto questo, la nostra adesione anche pugnace, consiste nel fatto che noi abbiamo osato difendere Cecchi quasi contro se stesso, al di là di se stesso. Abbiamo difeso ed affermato Ungaretti al di là di se stesso.

Questi secondo me sono i fatti concreti, più veri dell'ermetismo. Sono veramente le sue carte in regola. E questo dovrebbe insegnare molto alle cosiddette avanguardie di oggi. Cioè noi, quasi attraverso una edificazione dei « maestri » che ci avevano preceduti (e tra i maestri metto anche Croce), riuscimmo ad avere ed a volere avere di loro un'immagine direi più alta, di quella che essi stessi potevano sostenere. C'è una ragione; non fu soltanto un fatto di « infatuato amore »; fu un amore molto critico. Volevamo cogliere la decadenza cui si erano arresi quegli uomini responsabili delle proprie idee, nel momento in cui avrebbero dovuto veramente impegnarle. Difatti a Croce — per esempio — era da imputare non il suo pensiero, ma la prassi della

sua critica, i valori che egli indicava o, per meglio dire, non indicava. Così a Cecchi era da imputare, alla fine, l'indifferenza, la neutralità verso la poesia scritta che non fosse da ridurre o da esaltare soltanto nel valore della pagina. A tutti era da imputare, come lo imputavamo a noi stessi, la decadenza irreparabile delle qualità umane e spirituali davanti al potere, cioè il volersi difendere. Credo che perciò noi ci trovammo tutti uniti. Credo che siano stati uniti forse gli uomini più diversi tra loro, o i più opposti, io, Macrì, Bo, Luzi, Parronchi, e tanti altri che non sono qui, come Pratolini — cito Pratolini perché è un esempio determinante, e anche gli altri, Petroni, Landolfi, Delfini — tutti quelli che hanno scritto su *Campo di Marte* che qui nessuno ha ricordato. Lo ricordo io.

Che cosa era ad unirci? Ad unirci era la coscienza totale, che, in un modo proprio «serriano» credevamo dovesse unire i poeti e i critici. E soprassedemmo persino al riconoscimento del valore x o y , che ognuno di noi poteva avere rispetto alla sua stessa esperienza. Non lo volemmo, dai nostri amici critici, che seguivano da vicino col nostro stesso linguaggio la nostra opera. Il rifiuto di un discorso più storicamente sistematico che avrebbe potuto aiutarci in altro senso noi lo rimettemmo in ebollizione, in questo tentativo-materico — sono d'accordo, ma in un senso più tellurico, sono d'accordo con Bigongiari —, in queste intemperie, ecco, diciamo meglio, che tra di noi avevamo creato rispetto a tante «temperie» di cui viveva la vita italiana. Non per niente in *Campo di Marte*, in modo più o meno consapevole, nacque l'antifascismo. Non per niente, in modo più o meno consapevole, in *Campo di Marte* e in tutte le altre manifestazioni — anche personali che si ebbero fra di noi — nacque, addirittura, patente o segreta fino ad un certo punto, o totale, la proposta del discorso marxista e gramsciano.

È chiaro che, all'epoca di *Campo di Marte*, il nome di Gramsci ero soltanto io a conoscerlo per delle ragioni pratiche. Sì, per delle ragioni pratiche. Conoscevo un amico di Gramsci, e avevo letto sì e no qualche pezzetto che Gramsci aveva scritto su *L'Ordine Nuovo*. Però, nell'esperienza di *Campo di Marte*, e questa è la cosa che più conta, quale condizione alla nostra stessa vita privata, era la capacità di accettare il sacrificio della nostra miseria e del nostro orgoglio. Le rivolte o le proteste letterarie, le avanguardie non si fanno soltanto con le idee. Questo sia anche di esempio ai giovani di oggi che tremano se debbono saltare un pasto e fanno tutte le «rivolte» con il permesso della polizia e degli industriali. Fu questa la nostra disciplina interiore, che via via si fece anche disciplina esteriore, capacità di incassare i colpi dell'avversa sorte, giustizia nel riconoscere che dovevamo essere compresi, per quel tanto di incomprensibile e di non maturo, come ha detto giustamente il caro Parronchi, che noi stessi portavamo in noi. Avevamo qualche cosa che dentro ci

traboccava forse, che non trovava ancora, proprio per inesperienza o per incapacità la via d'uscita.

Importante è — vorrei dire — che quello che ci tiene ancora uniti, nonostante le differenze ideologiche, politiche, culturali, quello che ci troverà sempre uniti, non solo in questa tavola rotonda soltanto, ma in una grande tavola d'amicizia, magari conviviale, sarà la consapevolezza del nostro essere, la rinuncia al potere. In una intervista contenuta nel libro di Camon *Il mestiere del poeta*, un'intervista alla quale abbiamo partecipato moltissimi di noi, io dissi che noi fummo uomini all'erta nel paese della propria anima. Credo che questo sia stato l'ermetismo. Noi tutti eravamo uomini all'erta nel paese della propria anima. E quello che abbiamo fatto, o abbiamo cercato di fare, quello che abbiamo detto, quello che non siamo riusciti a dire, appartiene alla nostra storia comune per questa dignità, per quest'orgoglio che insieme abbiamo saputo difendere nella cittadella della nostra anima.

MACRÌ — *Non potevamo aspettarci altro dallo spirito di Gatto, dal suo impulso etico incoercibile; però, volevo accennare che in Gatto e in tutti noi questo elemento umano ed etico non fu copertura, ma identità con quegli elementi simbolici e metafisici di fondo che in un altro giro potrebbe lo stesso Gatto illustrarci, naturalmente. Ed allora io ora darei la parola all'amico Bo; ci dica della sua esperienza, speriamo fino ai nostri giorni, a illustrazione anche del tempo del dopoguerra in relazione ai primi tempi dell'ermetismo.*

Bo — Non so se un morto possa testimoniare, un po' perché mi sento morto io, un po' perché da una settimana, vivendo nella mia Università, i miei studenti mi hanno fatto sentire non solo di essere morto, ma putrefatto. Ad ogni modo parlando dell'ermetismo, penso che bisogna fare un passo indietro. Il mio scritto (non so se avrei il coraggio di rileggerlo) è del 1938. L'ermetismo è nato molto prima: è nato intorno al 1930. E prendiamo il 1930 perché è un anno discriminante, è un anno che separa due periodi. Chi è stato giovane con me, chi ha avuto venti anni nel 1930, Gatto, Contini, ricorderanno benissimo che sensazione di vuoto ci fosse. Ci era stata una rottura fra noi giovani che andavamo all'Università, che cioè cominciamo la vita, e le generazioni immediatamente precedenti. Eravamo di una totale ignoranza, almeno parlo per la mia esperienza. Non sapevamo nulla di quello che era successo prima; soltanto lo sapevamo librescamente, cioè attraverso quel poco che eravamo riusciti a leggere; ma quale fosse stato il travaglio del nostro Paese, quali fossero state le cause del fascismo, quali fossero stati gli antifascisti, non lo sapevamo se non episodicamente, aneddoticamente. Ecco perché, anche nei confronti di un grande maestro come Croce, la nostra è stata una generazione, in un certo modo, assente. Nessuno contestava quello che era il valore del critico, dello storico, del filosofo, ma non erava-

mo più nelle condizioni delle generazioni che ci avevano preceduto — fino alla generazione, per esempio, di Montale — che potevano riconoscersi veramente in Croce. Non dimentichiamo che col 1930 nasce quel periodo felice per il fascismo; a questa felicità corrisponde un periodo di infelicità per una « élite », per un gruppo ristretto di persone. Da una parte ci sono stati i frustrati dal fascismo, quelli che hanno perso nella lotta; dall'altra, ci sono dei giovani che non sanno niente e, in mezzo, c'è un silenzio assoluto; e, chi, come me, ha frequentato in quegli anni l'Università, ha trovato, sì, nell'Università dei grandi maestri. Alcuni grandi maestri nelle loro discipline, ma i quali mantenevano un silenzio forzato su quelle che erano state le loro esperienze. Io ricordo benissimo di averlo chiesto tante volte a questi maestri, e loro evitavano il discorso. C'era una ragione perché lo evitassero: perché la cultura italiana viveva in uno stato di assedio. E, allora che cosa poteva fare un giovane? Non certo rifugiarsi nel clima eroico del fascismo, non certo prendere una lezione diretta da questi maestri. Io confesso — e Gatto dice di aver conosciuto un amico di Gramsci che — il nome di Gramsci, io l'ho conosciuto soltanto molto più tardi. Quindi non c'era altro che leggere i poeti. E questa parola di ermetismo che è stata assunta come definizione di un movimento intorno al 1936-38, questa parola esisteva già per dei poeti come Ungaretti e come Montale, i quali erano considerati incomprensibili dalla letteratura ufficiale di quel tempo. Allora io stavo a Firenze, nel 1930, e andavo al *Frontespizio*, che è stato il primo gruppo di letterati che io ho frequentato. Anzi confesso di essere venuto a Firenze per conoscere Papini. Ebbene, allora anche nel gruppo del *Frontespizio* c'erano delle persone molto intelligenti, molto sensibili, molto acute, che di fronte alle poesie di Ungaretti, come il *Sentimento del tempo*, sorridevano, perché erano considerate incomprensibili.

Quindi, questo termine di ermetismo, prima di essere un termine critico, è un termine poetico. E allora noi giovani, che non avevamo niente, che non trovavamo nella realtà — era una realtà molto triste, molto spenta; sono stati fra gli anni più tristi, per il nostro Paese, quelli che vanno dal 1930 al 1940 — non potevamo fare altro che rifugiarci nella lettura e ognuno di noi faceva della lettura la vita: Contini a Domodossola, io a Sestri, Gatto a Salerno, Luzi a Castello, Bigongiari a Pistoia, Macrì a Maglie; e ad un certo punto ci siamo trovati a portare, come unico segno di riconoscimento, appunto queste letture; ed abbiamo dato un peso, che oggi riconosciamo eccessivo, a questi poeti, a questi scrittori.

Naturalmente, non bastandoci quello che c'era in casa nostra, ci portavamo all'estero. Ognuno faceva le sue esperienze. Per conto mio, trovavo — per esempio — nella letteratura francese due grandi strade; la strada di Proust e la strada di Gide, e per mio temperamento ero portato a mettere l'accento sulla esperienza « gidiana », che è una esperienza fatta di domande, più che di risposte.

Ed ecco che in un secondo tempo, all'influenza dei grandi poeti del nostro tempo, abbiamo sostituito l'influenza degli scrittori stranieri, « in primis » quella di Gide. E poi, a mano a mano che questa situazione diventava sempre più tesa, più drammatica — è inutile ripetere qui quello che è stato il 1936, vale a dire la guerra civile spagnola. Per esempio, per Vittorini ha rappresentato veramente il momento della rottura, del passaggio dall'altra parte.

A mano a mano che ci inoltravamo in questa specie di tunnel, spaventoso, che aveva tutte le caratteristiche del buio e della morte, noi davamo sempre più peso alla letteratura. Ed ecco che allora, questa definizione di *Letteratura come vita*, che mi è nata durante una conversazione con Betocchi e Bargellini, nel giardino di Bargellini, quando Bargellini stava in via Bolognese, e che aveva un valore di protesta dice — sì — dice: voi volete che la vita sia la vita così come era stata rappresentata da D'Annunzio e dagli altri scrittori ufficiali; invece la letteratura può essere qualche cosa di più di un abito, di una feluca. No, era un invito alla interiorizzazione, vale a dire a riportare dentro di noi questa ambizione, questa specie di aspirazione di carattere generale. Ed ecco qui, da questo momento, si fondono, si uniscono in questo movimento che si chiama « ermetismo » due altri moti: il moto di carattere religioso e il moto di carattere puramente speculativo.

Fino a quando è durato l'ermetismo? È durato fino a quando la realtà non è mutata. Vale a dire, già nei primi anni di guerra si aveva la sensazione che così come era — e questo mi pare fosse il momento dell'inchiesta fatta da *Primato* — l'ermetismo aveva i giorni contati, e li ha avuti, infatti, fino a quando la realtà non è cambiata, fino a quando noi non abbiamo potuto assumere le nostre responsabilità. Quindi non c'è contraddizione fra quello che siamo stati allora e quello che siamo diventati. Io stesso ho parlato sempre di assenza, ma anche in questa assenza c'era un largo margine di protesta contro quella che era la vita di allora. Io stesso ero cattolico, ma non potevo riconoscermi nel cattolicesimo di quel tempo; e, d'altra parte, era un cattolicesimo molto — come dire? — anch'esso ufficiale, che si limitava a vivere nella facciata e che non rappresentava nessuno di quegli stimoli, di quelle ansie, di quelle preoccupazioni che sono nate molti anni dopo e che stanno rappresentando, ora, il nuovo volto, la nuova immagine del cattolicesimo.

E, riassumendo questo breve intervento, vorrei ripetere, quindi, che l'ermetismo è nato da precise ragioni storiche; che la letteratura ha rappresentato tutto quello che nessun altro ci poteva dare, vale a dire quello che non trovavamo nella filosofia — eccezion fatta per quello che era l'esistenzialismo — e qui non dico nulla di nuovo dicendo che parallelamente all'ermetismo c'è stata l'esperienza dell'esistenzialismo italiano con i libri di Massolo — e ricordo per primo Massolo perché è scomparso —, di Paci e di Luporini. Anche questo era un modo di opporsi alla cultura.

Ancora una piccola annotazione. Perché adoperavamo quello stile? Perché abbiamo inventato un nuovo linguaggio, o abbiamo cercato di inventare un nuovo linguaggio? Evidentemente perché non ci bastava quello che era il linguaggio critico del momento; quella chiarezza e tutto quello che potevamo leggere negli uomini della generazione precedente, aveva sempre qualche cosa in cui c'era un vuoto che non aveva questo margine, che poi noi abbiamo cercato di riempire di rovello, di ansia e di partecipazione personale.

MACRÌ — *Se qualcuno degli amici vuole intervenire sugli interventi degli altri...*

BIGONGIARI — Una cosa brevissima. Vorrei ricordare un episodio, un episodio che è però curioso; cioè, come ad un certo momento ci trovammo quasi tutti a prendere posizione su una persona e su un'opera che avevamo amato, ma che avevamo anche cercato di capire, cioè l'opera di Renato Serra. Avvenne curiosamente allora una specie di fioritura di scritti da parte di ognuno, quasi ognuno, di noi su Serra, e che testimoniava l'amore per questo critico, ma anche il tentativo di chiarire qualche cosa. E questo avvenne non solo per Serra.

GATTO — Anche perché Serra teorizzava il suo sgomento a capire, il suo non farcela a capire. Questa era la sua rinuncia al potere letterario, che altri invece volevano avere.

BIGONGIARI — Indubbiamente. Ma in questo processo di scoperta, di riscoperta di Serra, che poi praticamente rientrava in quel processo più generale di rivalutazione, o di valutazione anche dei nostri antenati, per così dire più vicini, che erano quelli della « Voce », ci trovammo però, ognuno, anche non dico ad accusare Serra, ma a riconoscere che era diverso da noi. Ora, io, ripensandoci, oggi, cerco di capire perché abbiamo dato a Serra questo peso e nello stesso tempo lo abbiamo più o meno involontariamente anche accusato. A me pare questo: che ognuno di noi sentiva avvicinarsi questo stato di tragedia, da questa falsa calma di cui ha parlato Bo, da questa assenza, che era un'assenza — io ripeto — dialettica; era un'assenza che ammetteva una presenza lontana, una presenza che doveva esistere in quanto opposizione; era una dialettica di opposti... (GATTO — Rivoluzionaria...). Sì, rivoluzionaria. Perché, dico, ad un certo punto Serra è entrato nel nostro discorso? È entrato nel nostro discorso perché Serra è colui che ha detto che, andando in guerra, la guerra non avrebbe cambiato nulla. Noi sentivamo invece che la guerra avrebbe cambiato tutto. Anche una guerra sbagliata, una guerra tragica, una guerra nella quale ognuno di noi era dall'altra parte.

La nostra poesia, la nostra letteratura, la nostra invenzione critica — chiamatela come volete — viveva in una specie di stato di previsione, quindi in una condizione tra

l'immaginario ed il tragico. Si sentiva che qualcosa doveva cambiare e questo cambiamento era l'incontrarsi di questa verità tentata nell'intimo, con una realtà, invece, che era di tutti, ma che doveva manifestarsi in quanto di tutti.

Ora, ognuno di noi, credo che a proposito di Serra — è una ipotesi, un semplice punto che io preciso anche per richiamarmi a quello che ha detto Gatto —, in Serra abbiamo trovato invece colui che era andato nella guerra con questa sensazione del « capro espiatorio ». Intendo dire che l'ermetismo è stato — se volete — sì disarmato, ma è un movimento che ha voluto qualche cosa, e insieme a quella « societas » di cui parlavo io, noi parlavamo di una « voluntas », di qualche cosa, cioè, di più segreto, segretamente legato ad una situazione che avrebbe dovuto esplodere in qualche modo. Le parole misteriose, non tanto misteriose, avevano nel fondo, come opposto, proprio questa chiarezza, cioè questa realtà. A me pare che se l'ermetismo è stato un movimento antinaturalistico, è stato movimento anche di profondo realismo; e l'errore che è avvenuto in Italia, dopo la guerra, il cosiddetto « neo-realismo » (non parlo pel cinema che io stimo, ma per la letteratura), è dovuto proprio a questo errore di prospettiva, a questa mancata presa di coscienza che la realtà era già in moto, era già nel segreto delle anime. Questo è un po', non dico l'accusa, ma un chiarimento che io vorrei fare anche rispetto a quello che è accaduto dopo la guerra, quando l'ermetismo era finito.

GATTO — Prendo la parola sulle cose che ha detto Bigongiari e che io non condivido del tutto. Io dico che Serra alla guerra ci andò e noi alla nostra sporca guerra non siamo andati; giustamente abbiamo fatto di tutto per non andarci. Tutti i presenti, qui, non abbiamo fatto la guerra. Semmai qualcuno di noi aspettò l'altra guerra, che poi venne. Questo non è importante. Quando io dico che Serra andò alla guerra, intendo dire che Serra viveva, visse, prima di andare alla guerra, in una situazione di fermenti, in cui era riuscito persino a scoprire e ad indicare la troppa pace che per sé si riservava nel suo angolo di quiete romagnola. E questo fatto l'ha detto chiaramente. Ha riconosciuto chiaramente l'utopia di poter leggere serenamente un libro e di poterlo decantare nei suoi valori poetici.

Direi che rispetto ad un De Robertis che non andò alla guerra e che delibava, invece, le pagine e i poeti, l'esempio di Serra è un esempio di tale nobiltà di crisi che ancora oggi può far testo. Questo è un fatto — secondo me — incontrovertibile che io devo rendere alla memoria di Serra, tanto più che questi problemi si presentarono più o meno anche a noi durante il nostro sodalizio ermetico. Evidentemente, rispetto a questi fatti, reagimmo in un modo diverso. Giustamente Bo ha ricordato la svolta del '36, la svolta della guerra spagnola che precedette l'uscita di *Campo di Marte*. Io allora ero a Firenze. Allora molti di noi tentarono addirittura di andare in Spagna.

Tentò Pratolini, lo tentai io, poi fui arrestato, eccetera. Cioè anche in noi, anche in molti di noi, proprio insieme all'ermetismo stesso, venne questa volontà, magari di farsi sparare in fronte, come quella che ebbe Serra, pur nell'accettazione di una comune condizione che bisognava riconoscere.

Quando noi tutti ci occupammo di Serra — ci furono due pagine di *Campo di Marte* dedicate a Serra, allora: ci fu un articolo di Bo, uno di Luzi, un altro mio — io ricordo che insistetti soprattutto sul valore della « passione » di Serra, rispetto ad un sodalizio qual era il nostro, che poteva sembrare per lo meno « senza passione ». In questo, sono d'accordo con tutto quello che ha detto molto bene, prima, Luzi, cioè sul valore positivo che noi davamo alla nostra esperienza su questo accrescimento addirittura di vitalità e in un senso — si badi bene — che doveva essere molto preciso e chiaro, sì da differenziarsi in tutti i modi dal « vitalismo » che per vie dannunziane era capitato nella retorica del fascismo. Cioè, questo accrescimento di vitalità non era soltanto — come giustamente ha detto Luzi — di vita interiore, ma anche della nostra disposizione e disponibilità all'offesa. La rinuncia al potere credo che sia evidente da tutte le pagine di quel tempo, sui nostri giornali, nei nostri scritti, nelle nostre poesie. E la nostra comune parola « assenza » voleva dire appunto questo nostro voler essere francamente dichiarati nella rinuncia al potere, all'avere. Perché questa era la vera condizione storica che allora ci era dato di patire e non soltanto di conoscere, proprio di patire sulla nostra carne, perché il resto importerebbe poco.

Evidentemente, escludevamo da noi ogni esibizione di un non-potere, che alla fine sarebbe stato un modo di esporsi ad una volontà di potere almeno mistico. In questo senso noi veramente ci identificammo con quello che facevamo, non con quello che pretendevamo di perdere. In questo senso, la nostra fu « letteratura come vita ». Voleva essere la dimostratività obiettiva di quello che noi riuscivamo a fare, per essere senza la nostra difesa. La rinuncia, perfino, a farci capire era una rinuncia alla difesa; un nostro esporci alla offesa, questa è la verità.

MACRÌ — *Luzi vuole aggiungere qualche cosa?*

LUZI — Vorrei tornare un momento su certe cose che sono state dette, e dette molto bene, generalmente. Anzi, vorrei riferirmi a quel che diceva Gatto, e l'ha detto esemplarmente direi, a quella che era la nostra generale attitudine di fronte alla eredità letteraria; cioè l'attitudine di un movimento che non ha rotto, un movimento non scissionistico, ma semmai direi quasi annessionistico, che andava a cercare i propri modelli al di là di essi stessi, diciamo; esaltandoli al di là della loro realtà, della loro realtà del momento, per esempio.

Questo è vero; però anche Gatto diceva che sotto questa apparente continuità c'erano delle tensioni molto forti. E questo va bene, credo specialmente per quel che si riferisce al movimento rondista, ma, direi, anche a quello vociano; va bene, anche, nei rispetti di quelli che sono considerati generalmente i maestri più vicini, cioè Ungaretti e Montale.

In che senso c'è una tensione? In questo, che in fondo — e qui dovrei richiamarmi a quello che ho detto prima — questo senso della vita come creazione che era con-naturale, in fondo, un po' anche con la gioventù anagrafica, che non va mai dimenticata, e un po' con la opposizione violenta alla realtà, invece così limitata; dicevo questo sentimento della vita come creazione ci faceva trovare davanti a certi apriorismi, a una poesia che partiva da certe conclusioni già tratte. Cioè, il mondo era impugnato nel momento del suo rifiuto, mentre almeno, come aspirazione, noi ci volevamo trovare davanti ad una vita non pregiudicata, non giudicata neppure, da interrogare tutta quanta, fino in fondo: nel suo bene e nel suo male e con apertura infinita ad ogni possibile risposta. E questo credo che continui ad essere ancora un po' il piano su cui ciascuno di noi, a modo suo, si muove. Cioè, questa interrogazione senza fondo, senza fine; questa disposizione a correre fino a dove c'è fiato, senza approfittare di nessuna apparente — sia pure suggestiva, come tante ce ne sono — conclusione.

MACRÌ — *Parronchi ha da aggiungere qualcosa all'intervento di Bo?*

PARRONCHI — Vorrei aggiungere questo. Nonostante l'ermetismo non abbia avuto un manifesto vero e proprio con dei firmatari, gli « ermetici » siamo stati considerati noi qui riuniti. Però il movimento ha contato anche come accentratore di altre esperienze. Gatto ha citato Pratolini, si può citare anche Sereni, e richiamare l'opera dei traduttori: Renato Poggioli, Sergio Baldi, Leone Traverso. Si possono anche ricordare Luca Ghiselli, e Mario Marcucci, che fu il nostro pittore di quegli anni, e per me lo è rimasto. Ghiselli e Marcucci vivevano in una provincia abbandonata, ma sentirono l'attrazione per l'ermetismo.

MACRÌ — *La presenza di noi sei è meramente indicativa. Nella foga della testimonianza (non dico purtroppo, anzi felicemente) il discorso sull'ermetismo è scivolato, sì, fortunatamente, sul piano testimoniale, etico, morale, religioso. Io naturalmente avrei desiderato che ci fossimo indugiati sull'aspetto anche strettamente tecnico-letterario, comunque il discorso è andato così e, ripeto, felicemente.*

Aggiungerei solo qualcosa rispetto alla particolare storicizzazione che ha operato l'ermetismo, come diceva giustamente Gatto, sui nostri maestri, cioè fatti maestri da noi, non propriamente

inventati; direi che, sul piano strettamente tecnico e generazionale, dietro Ungaretti e Montale noi abbiamo reperito un tempo retrostante; vorrei ricordarvi il primo Saba e Rebora soprattutto; ricordarvi anche Sbarbaro. Quando arrivano Ungaretti e Montale è avvenuta già una fondazione della crisi del vecchio storicismo, dell'idealismo, e della cultura vociana. Ricordo che si discorreva con Luzi sulla posizione di Serra, sulla continua minaccia della esistenza alla forma che egli subiva volontariamente, un'agonia continua che è — come ho detto — propria, vitale, intima dell'ermetismo; questa tensione più che dialettica tra l'esistenza e la forma e, quindi, una crescita continua dei motivi dell'esistenza rispetto alla forma. Ecco, questo coinciderebbe anche con l'interpretazione agonistica, in senso unanimiano, di Gatto e di Luzi. Circa Serra, desidero puntualizzare che egli tentò di risolvere un problema irrisolvibile senza una scelta previa, un salto... Saturo di umanesimo, anche se non poco crepuscolarizzato (scrisse anche dei sonetti crepuscolari); saturo di passione esistenziale; sembrava il nostro maestro destinato; dell'agonia e dell'attesa, d'un taglio netto... Indugiò nella « forma » e si perse nella « cosa », così in vita come in morte. Restarono i due estremi, affinati da quel mirabile intelletto, ma scissi, quindi tanto più deludenti. Passione, brama del positivo, e rinuncia alla stessa brama. Questa la praticità, direi con don Benedetto, del suo atto di vita e di morte. Bo desidera aggiungere qualcosa?

Bo — Una sola aggiunta a proposito dei maestri. Di solito questi maestri erano dei maestri nolenti, che non capivano bene perché li avessimo scelti, eccezion fatta per uno che è stato non soltanto un grande maestro di critica, ma un grande maestro di vita morale, e il cui nome è ritornato poche volte in questa conversazione; alludo a Giuseppe De Robertis.

MACRÌ — *Adesso io darei la parola ai presenti, nel caso vogliano qualche delucidazione. Per esempio, Ramat.*

BIGONGIARI — L'abbiamo chiamato noi, ma devo dire, per chi non lo sa, che Ramat sta facendo uno studio sull'ermetismo in cui, per quello che io ho letto, ho imparato molte cose che non sapevo nemmeno io e quindi è più informato forse di tutti noi.

RAMAT — Vorrei dire un paio di cose; ce ne sarebbero da dire, naturalmente, a decine, ma basti questo: cioè qui è affiorato solamente da qualche parola di Gatto e da un accenno di Parronchi — e giustamente sono stati loro due —: è affiorato il senso dell'ermetismo come di una compagine varia. Il discorso sarebbe stato più utile (ma forse non c'era modo né tempo di farlo) se fossero trapelate ancora di più queste diversità interne, che ci furono, e che sono state anche — a mio parere — una vostra arma, allora, nei confronti di chi parlava del vostro far poesia e far critica come di una « scuola » — mentre invece, io penso, non era affatto tale, non era affatto scuola.

Ora, non bisogna, appunto, dimenticare che oltre a tante cose che vi uniscono, che vi hanno naturalmente uniti, c'erano anche diverse polemiche interne, sempre condotte in termini di educazione, di letteratura; ma, per esempio, mi ricordo di una severa « lettera non spedita », di Gatto a Bigongiari, non spedita ma pubblicata — su *La Ruota* — a proposito della *Figlia di Babilonia*; o, altro esempio, un trafiletto, anonimo, che credo sia di Macri, perché ieri mi ha confermato che dovrebbe esser suo, in cui egli chiedeva urgenti chiarimenti a Bo sul problema dell'« assenza » della poesia, in nome delle sue note ragioni « non formali » sulla poesia stessa. Insomma, una serie di questioni dibattute all'interno, che sono molto importanti e che hanno fatto sì che l'ermetismo non fosse una scuola, ma invece un movimento di individualità. È stato proprio in séguito, anzi, a queste individualità, alla non dico eminenza dell'una sopra l'altra, ma alla distinguibilità nell'interno, di voci individuali che — per esempio — ha potuto aver luogo un fenomeno che non credo sarebbe accaduto, se il gruppo fosse stato — come gli oppositori asserivano — totalmente omogeneo. È successo un fatto (io, almeno, credo di poterlo sostenere come realmente accaduto): e cioè che di fronte al fenomeno guerra, a questa che si è chiamata realtà, ma che di per sé era un fenomeno — diciamo — neutro, finché non venisse assunto nella interiorità del singolo spirito, del singolo poeta, è accaduto che di fronte a questo evento, per esempio, un maestro indubitabile come Montale, in quella sua stagione, che corrisponde in lui a « Finisterre », è stato — a mio parere — toccato, lui, dall'influsso della poesia di qualcuno di voi; cioè ha riconosciuto implicitamente certe energie individuali e ne ha subito l'influsso — soprattutto direi da parte di Luzi e di Bigongiari (si pensi a certe poesie, come *Nel sonno*, come gli stessi *Orecchini*). E questo riflusso degli epigoni, se non discepoli, sul maestro o — come preferite — sul più anziano compagno, è un fatto davvero importante, ma che probabilmente non sarebbe accaduto, se il gruppo avesse avuto quell'aspetto assolutamente concorde, che altri in sede critica gli attribuivano.

Un'altra cosa (e poi non dico altro, se no vi faccio fare troppo tardi) mi sarebbe piaciuto sentirla accennare qui (ma i punti di Macri la contemplavano appena); era la questione dell'opposizione ermetica al « regime » delle ideologie, e la volontà di avere una terra vergine davanti a sé, alla propria costruzione culturale, negli ermetici; uno spazio puro; e in proposito vorrei riferirmi — per esempio — a un nome che è stato fatto solo da Gatto, cioè a Pratolini, il quale parlava su *Campo di Marte* di una « ignoranza » volontariamente scelta; di una ignoranza delle ideologie, e questa ignoranza diventava un elemento, un fermento positivo, un po' come « il fuoco che non si smorza » negli *Ossi di seppia*; e da questa ignoranza partiva la strada della sapienza, per dir così. E anche questo aspetto anti-ideologico, questa sostituzione delle ideologie con qualche cosa che si andava precisando in contrasto ad esse è un

altro argomento — il sorgere di una scienza poetica — che si potrebbe affrontare. Ma ce ne sarebbero tanti altri, quindi mi cheto, se no il discorso non finisce mai. Scusate.

MACRÌ — *Purtroppo l'ora è andata troppo oltre, c'è qualche altro che chiede la parola? (Nessuno chiede la parola). Allora una conclusione di questo dibattito sarebbe inverosimile. Diciamo sinteticamente, sulla formula « ciò che è vivo e ciò che è morto dell'ermetismo », che dal fervore, direi dal « pathos » stesso di questi interventi, ciò che è vivo mi pare una quantità ed anche una qualità abbastanza ingente. Auguri per noi e per tutti. Buon lavoro.*

(Applausi).

Nota - Il testo di questo dibattito è stato dedotto dalla sua trascrizione stenografica e viene qui pubblicato, con le correzioni suggerite dagli intervenuti, per gentili concessioni della Presidenza e Direzione del Gabinetto Vieusseux.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

La stremata beltà di Zanzotto

L'arduo approdo di Andrea Zanzotto ad una raccolta di poesie come quelle presentate in *La Beltà* (Mondadori, 1968) non giunge imprevisto a chi aveva seguito il tormentoso, ma coerente tragitto di questo autore da *Dietro il paesaggio* a *IX Ecloghe*. Zanzotto si è mosso di primo acchito in una zona di aspro impegno intellettuale, alla confluenza degli esperimenti dei surrealisti francesi con i più avanzati studi psicanalitici, dei problemi più dibattuti dalla scienza linguistica con un radicamento nella sua terra, tra il Piave e il Livenza. In sostanza ha amalgamato la sua cifra progrediente, riferendosi ad una serie di linguaggi speciali, che man mano è venuto lavorando negli elementi costitutivi, sulla frontiera delle parole e al limite della sillaba: il tutto proiettato sullo sfondo di una particolare pronuncia del dilemma soggetto società, che giunge fino alle generali coordinate della « storia ».

Zanzotto ha continuato negli anni un serrato dialogo-scontro con i colleghi dell'avanguardia, da cui ha sempre tenuto a distinguersi: orbene mi sembra che il risultato ormai possa riconoscersi in una feconda osmosi di esperienze, specie nell'in-

coraggiamento che il poeta deve averne tratto per portare alle estreme conseguenze le sue premesse, per giungere cioè all'attuale suppurazione, motivata e necessaria. La crisi dell'esaurimento nervoso e storico covava sempre più con maggiore virulenza sotto l'elegiaca e bucolica affabulazione zanzottiana: ma già dalle *IX Ecloghe* s'intravedeva il vittorioso affermarsi della disgregazione sintattica, l'aderire delle serie nominali ad ossessioni, complessi, regressioni di marca freudiana. Certo qui s'impianta subito un problema di grave momento per intendere la mossa d'avvio del progetto poetico di Zanzotto: il poeta è protagonista, attore del suo linguaggio o è il paziente?

Di sguincio, ci si riferisce evidentemente ad una nota tesi del freudismo francese, specie nella versione di Lacan, secondo il quale l'uomo non parla il suo linguaggio, ma ne è parlato: tanto più nel caso di Zanzotto, nei cui processi linguistici si notano sintomi caratteristici, riconosciuti e descritti dalla psicopatologia dell'espressione. Ma basta scorrere le note apposte dallo stesso autore alla fine del volume, per accorgersi che la nevrosi è dominata a colpi di autoanalisi, sulla base dei testi autorizzati.

Quindi si ripropone nel caso di Zanzotto la sindrome clinica osservabile in ogni poeta che si rispetti, nel dilemma fra abbandono ad una neces-

sità espressiva e controllo razionale e culturale della stessa. Nel caso ci si trovasse di fronte ad un'operazione a freddo, cioè razionalmente programmata, Zanzotto incorrerebbe facilmente nel sospetto di apocrifo, o quanto meno di simulazione di uno stato inesistente; nel caso ci si trovasse di fronte ad una soggezione passiva, a prodotti di disartira cerebrale, si verrebbe a raggiungere la configurazione patologica di certi casi poetici come quello di Lorenzo Calogero, quale lo descrivemmo anni fa con il conforto di certi studi, di André Ombredane sull'afasia.

Ed evidentemente esiste una terza via, più lusinghiera, proprio quella che si attaglia a Zanzotto: la poesia è scarto dalla norma, anzi la sua evoluzione coincide con il progressivo scarto dalla norma, per cui l'essenza della poesia sarebbe lo scarto (si ricordi appunto la poesia conclusiva della raccolta *E la madre-norma*). Naturalmente per raggiungere questo scarto Zanzotto comincia ad operare sui microelementi, con effetti di *intossicazione* (la catena verbale procede attraverso la ripetizione di unità simili, a prescindere dal senso): «...Pungendo aggiunge. / E poi astrazioni astrificazioni formulazioni d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni -», «Tocca tutte le cose un po' di nube laggiù. / Ma dunque è certo, è di-più, / è sulla porta il barlume, / è-di piume di fiuti di fitte- seccume a fiume / nella nube, nube la gioventù», e soprattutto con lavoro antero-posteriore sulla successione dei fonemi all'interno della parola, sul tipo *p-poeti, ser-sereno, u-uomo-o*.

Più in generale c'è il riferimento a linguaggi specializzati non omogenei, cioè a linguaggi poetici (autoriferimenti alla propria opera, a *Dietro il paesaggio*, a *Vocativo*, a *IX Ecloghe* e poi a Tasso, Molière, Leopardi, D'Annunzio, Borges, ecc.), a linguaggi pubblicitari, canzonettistici, scientifici (filosofici e psicanalitici), dialettali (zona del Piave), linguaggi infantili (*petél*). Inoltre non si manca di esercitarsi sui meccanismi della lingua (*oltraggio, cancellare, lib. libertà, id-vid*), quasi Zanzotto tendesse a raggiungere le radici dell'atto linguistico, quando non è ancora intervenuta l'ossificazione della norma e dell'uso, con i suoni che si aggre-

gano secondo un *clinamen* ora capriccioso ora naturalistico. Evidentemente si fa la corte alla follia, sotto specie di un neoromanticismo colto alla fase di Hölderlin che si firma Scardanelli. Ma questo romanticismo evolve subito in una connivenza simbolistica, nell'inseguimento della fuggitiva cifra di molta parte di questa produzione: *la beltà*. Beltà coniugata all'orrore, nella fattispecie della regressione infantile, del condizionamento della civiltà dei consumi, del vagheggiamento nostalgico di una realtà (quella pastorale-contadina) in via di completo disfacimento.

L'entità presa di mira per il processo più caratteristico di tutto il libro, cioè della *riduttività*, è la Storia, svuotata nel segno della «retorica», dell'*opus maxime oratorium*, della minuscola *clio*, delle *historiettes* di Tallement des Réaux: ma in compenso cresce l'oscura biologia del contadino Nino, nel suo solitario opporsi al declino della natura. Dunque, dall'onomatopea pascoliana (*torotorotix*) alle esclamazioni fumettistiche (*sigh*), ai bamboleggiamenti del *petél*, alla notte oscura di Hölderlin, Zanzotto cerca di raggiungere un Eden del linguaggio non contaminato da grammatica e sintassi, correlativo obiettivo di una condizione non scissa del soggetto; d'altronde proprio in quei processi edenici si annidano i troppi della cosiddetta «anormalità», per cui ad un certo punto Zanzotto è costretto ad arrendersi a quella che Lacan chiama «la struttura di determinazione dell'Altro» (nel *petél* le mamme si rivolgono ai bambini in una lingua che vorrebbe essere quella usata da questi). Appunto in questa vertiginosa tela di Penelope di una lingua che si disfa e che si rifà continuamente, di una poesia che vorrebbe essere il portato di una nevrosi dell'Io ed invece sancisce la resa all'Altro, di un'ideologia che difende la sua semplicità con una complicazione culturalistica senza sbocchi, sta il fascino, l'attualità e l'autenticità di questa stremata poesia di Zanzotto.

Alessandro Soriani e Giovanni Testori

Fra i vari compiti assegnati allo scrittore, almeno qualche anno fa, vi era compreso anche quello di cambiare il mondo: cioè nella letteratura deteneva valore fortemente indicativo la nozione di «im-

pegno ». Ma nel rapido succedersi delle mode con il correlativo mutare delle parole-chiave del gergo critico, poche etichette hanno subito un processo di definitivo invecchiamento come quella di « impegno » (nell'accezione tecnica equivalente al famoso *engagement* di Sartre). Da una parte si è insinuato il sospetto che gli scrittori, anche e soprattutto gli eccellenti, nel caso cambiassero il mondo, lo cambierebbero in peggio; dall'altra si è validamente sostenuto che nell'ambito dell'invenzione è meglio astenersi dal volere imporre rigide precettistiche, tanto più che qualsiasi vero scrittore, lo voglia o meno, sarà sempre « impegnato ». Allora si tratta di imprimere una direzione giusta ai rapporti fra l'io e il mondo, pur non essendo poi vero che coloro che sembrano rinchiudersi nella torre d'avorio di preoccupazioni esistenziali di accento privato, siano meno compromessi con la società di quelli che esplicitamente assumono il tema politico come fonte della propria ispirazione. Molto spesso le articolazioni esplicite sono meno portanti dei risultati sostanziali, come potrebbe dimostrarsi con la lettura parallela di due libri di poesia recentissimi, che partono da poli opposti, per raggiungere quella zona franca in cui gli unici valori restano verificati in base all'autenticità dell'esperienza restituita: vogliamo parlare di *Canti danesi* di Alessandro Soriani (Cassino, 1968) e di *L'amore* di Giovanni Testori (Milano, 1968).

Soriani è un nome del tutto nuovo negli albi professionali della letteratura: dalla presentazione dei *Canti danesi* si ricava che è un inquieto, un nomade, uno che ha una biografia da scrittore americano della « generazione perduta », tanti viaggi, tanti mestieri, tante esperienze disperate. Naturalmente queste premesse sono ben lungi dal commuoverci, dall'intimidirci o da consigliarci ad avvalorare qualsiasi dimensione di mito forse vorrebbero avvalorare, magari sull'aggio degli illustri precedenti a cui abbiamo fatto riferimento. No, in questa direzione il nostro disincanto non potrebbe essere più totale, cioè non sono questi i titoli per i quali siamo disposti a prendere in considerazione le poesie del Soriani. Semmai restano indicazioni valide per renderci conto della tendenziale vocazione cosmopolitica dell'orizzonte

tematico del Soriani, come è anche esplicitamente sottolineato dai continui inserti in inglese, portoghese, danese, ecc. In sostanza la prassi poetica di Soriani sembra svolgersi in concordanza di fase, magari involontaria, con le ultime ricerche: visivamente si ha un'alternanza di versi lunghi (prevalenti) con versicoli, in sostanza solo una successione di righe lunghe e di righe corte, mentre l'indicazione delle pause non è affidata alla punteggiatura, si piuttosto ad opportune spaziature fra le parole. Vi sono molte allusioni culturali, alcune pertinenti, altre orecchiate, fra le quali campeggiano certe riprese di riflessioni sul diritto naturale delle genti di Vico, con cui sembra che Soriani vorrebbe consuonare nell'elezione di un punto di vista estremamente distanziato, nel tempo e nello spazio.

Si direbbe che quella di Soriani è una poesia di denuncia, di protesta, di contestazione, secondo i più vulgati luoghi comuni dell'attualità (in sé magari rispettabilissimi), se non fosse proprio questo pessimismo cosmico, con inflessioni metafisiche, che assicura ai *Canti danesi* un minimo di pronuncia personale. Uno degli accenti più ribattuti verte sulla dialettica di fatale degenerazione di ogni fenomeno umano e storico, in una parabola scandita dall'apparizione positiva al progressivo corrompersi nel suo sviluppo, come nel caso della dialettica che porta l'oppresso a farsi a sua volta oppressore:

*tutte le forti nazioni
riversano le loro forze esuberanti nel colonialismo
così anche l'ex colonia
ormai libera e ricca
cominciò la sua sequela di ammissioni
e alternando le guerre ai regolari acquisti
precorse i tempi
del nuovo colonialismo
dollari e corruzione più efficaci talvolta
dei cannoni
ma non lasciando la ferocia di Achille
e all'occorrenza imitandolo
trascinando i cadaveri dei nemici uccisi
dietro i carri armati
nihil sub sole novum.*

Senza minimamente ipotecare sul futuro, si può dire che queste poesie di Soriani equivalgono quelle di molti produttori che hanno un'udienza qualsiasi per appartenere al mercato delle quotazioni culturali, del resto così fluttuanti.

Anche se, evidentemente, il peso di una vocazione letteraria ha un suo corrispettivo nella continuità dell'operare: così la qualità poetica di Giovanni Testori, con alcune valide eccezioni poco riconosciute, può ormai essere ripercorsa nell'itinerario che va da *I trionfi* a *Crocefissione* a *L'amore*. In quest'ultima raccolta Testori rinuncia agli elementi più vistosi dei suoi precedenti poemi, cioè a quel barocchismo truculento su eros e morte, quasi alla Lucano, con toni alti, al limite continuo dell'urlo e dell'invettiva, per concentrarsi su dissolvenze elegiache, con un accento da passione rastremata. Quindi si passa dall'impeto all'estenuazione, senza il timore di ripetere continuamente quella parola che un nostro eccellente poeta trovava bandita in molti discorsi sull'impegno: *l'amore*. E tutto sommato non si può nemmeno dire che Testori sia un poeta disimpegnato.

ALDO ROSSI

Narrativa

***L'avventura d'un povero cristiano* di Ignazio Silone**

A lungo è durata un'incertezza di fondo dei lettori verso Ignazio Silone: il suo nome tornava alla fine della guerra sull'onda d'un successo all'estero che stentava a trovar giustificazione in patria. Era riuscito facile, e comodo, fuori d'Italia, ritagliare sui temi della sua narrativa quanto il nostro paese potesse offrire di positivo nel romanzo: che restava, quindi, o ignorato o incompreso. E il pubblico italiano continuò a seguir Silone un po' distrattamente. Infatti l'interesse per una realtà sociale e politica e per vecchi problemi che erano in parte gli stessi trattati da Silone, venivano seguiti ancora, nel nuovo clima di libertà, in altri scrittori, in altri esempi. In parte questo era dovuto a ragioni pratiche, esterne: cioè, il suo nome sembrava affidato a opere tutte calate in interessi supe-

rati o modificati dagli sviluppi storici, e, perché condizionate da quegli interessi, non esorbitanti da un passato entro la carriera stessa dell'autore, quanto a significato artistico. Tuttavia, la situazione letteraria è venuta mutando in Italia. Esperienze e principi nei cui canali s'era già mantenuta la narrativa nel dopoguerra, orientamenti nei quali non era agevole collocare la sua opera, si sono rotti, o attenuati, e, d'altra parte, Silone da alcuni anni si dedica con diversa continuità e impegno al suo lavoro letterario, al romanzo: forse avrà anche avvertito il vantaggio d'un allentarsi, come s'è detto, della situazione letteraria nel paese. Non è il caso, invece, di forzare il significato delle idee cui s'è mantenuto fedele nella sua narrativa, come se queste gli dessero oggi ragione più di quanto non si fosse ancora verificato. E pur un'impressione del genere può venire dalla mutata situazione letteraria, dal prevalere di posizioni di più diretto impegno umano individuale, e cronachistico, da una più aperta curiosità in cui anche certo laico evangelismo di Silone e una sua adesione agli umili, che richiamano a problemi i quali in questi ultimi anni hanno riscosso progressivamente interesse su piano internazionale, si offrono ai nostri narratori meridionali, ormai insoddisfatti o convinti dell'insufficiente presa, sulla nuova realtà sociale, delle precedenti generazioni di romanzieri, come una scoperta d'affinità tematica.

Simile complessa e inquieta disponibilità di ricerca è stata forse avvertita da parte di Silone: così almeno sembra legittimo affermare alla lettura di questo suo nuovo *L'avventura d'un povero cristiano* (editore Mondadori). È la storia dell'elezione a pontefice e dell'abdicazione dell'eremita Pietro Morone, il Celestino V bollato di « viltà » da Dante per « il gran rifiuto ». Sul lieve tessuto di quell'esempio è condotto il tema del ricorrente, eterno mito d'una attesa popolare, d'una consonanza di sorti degli umili, della pietà umana per i perseguitati, gli oppressi. Ha svolto questo tema con limpidezza: esso risulta evidente sempre e in primo piano, sebbene in apparenza non s'esca quasi mai dai termini storici della vicenda della elezione e del successivo rifiuto di Celestino V, e delle persecuzioni subite. Tornano in questo libro

elementi dei romanzi precedenti, ma alleggeriti per la distanza che ha saputo conservare tra il tema, e i casi o gli esempi particolari; ad esempio, quel tanto di folclore, e di polemico che sussisteva nei romanzi precedenti, qui disturba o risulta assai meno perché tutta la vicenda, i conflitti, i dialoghi, le accuse, i riferimenti politici, acquistano funzione di simbolo d'una situazione che ha il suo senso storico e reale nel mondo d'oggi. Contribuisce a questa impressione la struttura stessa del libro, concepito su uno schema tradizionale, di rappresentazione sacra in cui l'elemento teatrale non è attuato ancora: i protagonisti sono voci espressive di forze morali, e di interessi mondani in conflitto con quelle opposte forze. Le parole, i dialoghi sono esami di coscienza, professioni di fede, inchieste interiori, confessioni, massime, prefigurazioni; apologhi, e saggistica, si fondono in tale struttura libera, volubile, sfumante sempre verso un senso centrale che è, soprattutto, d'oggi, del mondo nostro. Ha avuto l'avvertenza di staccarsi dalla contemporaneità dei fatti, in quanto necessariamente costituita di particolari problemi, e di chiamare la materia del racconto «utopia», riaffermando insieme la presenza di questa, senza interruzioni per diversità di civiltà e di epoche e di paesi. Distingue folclore, e regionalismo, elementi di costume superficiali, dall'ecumenismo contadino, che è altro dalle ideologie e dalle strutture religiose, perché è, appunto, «utopia», speranza. Quella in nome della quale Celestino seppe scegliere, e che propone il suo messaggio nel mondo ancora. In questo libro ottiene una scrittura più spaziata, libera, quanto più in apparenza ha fatto ricorso meno che nelle opere precedenti a una linea semplice e diretta di racconto. E forse potrà arricchire questa scrittura trasparente e simbolica, ora che gli si è venuta liberando da quell'affollarsi di interessi e di compiti che a lui premeva testimoniare nella sua letteratura. Forse la via d'un chiarimento spirituale, e ideologico, potrà farsi anche illimpidimento della fantasia, del linguaggio. È quanto distingue questo dai libri precedenti: non sarà agevole accordare la dedizione all'impegno d'una coscienza artistica e culturale, ma è proprio questo che *L'avventura d'un povero cristiano* promette.

***Il salto mortale* di Luigi Malerba**

I protagonisti del nuovo romanzo di Luigi Malerba, *Il salto mortale* (editore Bompiani) hanno consistenza di apparizioni, voci, personificazioni diverse di un unico personaggio-narratore, caduto, o suicida, presso il ponte di Ariccia. Per tutta la durata del romanzo il protagonista si muove attorno al cadavere, e confusamente oscilla tra progetti d'alibi, e di possibili identificazioni d'un autore del delitto. Ma tutti, un demoscattore, un macellaio, un bagnino, hanno il suo nome stesso, Giuseppe, e prima o poi ribaltano su di lui, s'annullano. Altrettanto vale per le donne, o piuttosto per i diversi nomi di donna, d'una compagna, che resta tuttavia elemento marginale a confronto di quanto è investito dalla rabbia di Giuseppe: il tumultuare della polizia, l'estendersi di Roma verso la campagna, e la società rifiutata nel suo passato, la guerra, nello strepito delle iniziative industriali sempre più oggi invadenti, e in un cataclisma prossimo nel futuro e avvertito a sprazzi dalla rabbia del protagonista come una conclusione. Struttura del racconto e linguaggio traducono l'inconsistenza di quell'inchiesta: mozzi pensieri hanno esito nel concludersi della frase in sfasature sintattiche accortamente non insistenti, e che danno un lieve effetto di comicità, riflesso del livello elementare delle ansie e delle paure, delle domande e risposte di Giuseppe. Le sue ipotesi, le suggestioni e visioni si producono come di dissolvenza in dissolvenza: una successione nella cui anarchica serie pur ricorrono dei nodi, rappresentati da parole o frasi in lettere maiuscole. Nel precedente romanzo, *Il serpente*, ai brevi capitoli alternava paragrafi in corsivo nei quali gli umori del racconto eran come tradotti in astratte divaganti massime, senza ottenere rapporto concreto o fusione tra le due parti. S'avvertiva però come quei corsivi mirassero a far lievitare e a dar maggiore libertà alla storia narrata. Meglio serviva a tale scopo il progressivo calare del protagonista, da particolari esercizi, ed esperienze, in una interio-

rità caratterizzata come bisogno e desiderio fisico d'autodefinizione, fino alla fantasia d'un soddisfatto amoroso cannibalismo. Nel *Salto mortale* il discendere entro i termini fisici d'una propria identità umana, recuperata in tronche immagini e lacerti del passato, è indicato già nel titolo, il «salto mortale» dalla vita alla morte, quando comincia un nebuloso e violento ribaltar tra cose del passato, d'un essere, un cadavere, aperto ancora a sensazioni fisiche; finché i sensi s'affievoliscono, il silenzio allontana voci di persone, strepiti di macchine, vita e morte si confondono e in un moto appena di stupore i diversi Giuseppe spariscono nel protagonista.

Ma tutto ciò non è detto esplicitamente mai. Insistono fino alle ultime pagine la ricerca di un alibi, i colloqui, la descrizione dell'arma, dei presunti colpevoli, progressivamente portando a una implicita denuncia della inconsistenza della vita, oggi. Il respiro concesso è un respiro appena a livello fisico, dal quale non si distingue un'anarchica proliferazione della fantasia, dei risentimenti, che sfogano sempre a livello dei sensi: ora il protagonista è involto nell'incubo, come demoscattore, della mosca «necrofila funeraria», e cala nella fantasia entro la foresta americana. Ora una vaneggiante fuga in Africa si fissa nel suicidio di Didone. Tutti Giuseppe, i portatori di tali vagabondaggi: un altro, bagnino, si perderà nel fuoco della nafta che infanga il mare; un altro, macellaio, è mentalmente fatto operare nel virtuosismo tecnico con cui disarticola le carni: animali, e uomini, sono, naturalmente, identificati. Ma tutto è detto in modo che ne venga sempre un senso come di incognita, un'incertezza, col sottinteso però dell'evidenza di quanto sotto quelle forme si vuol nascondere. Tutto è chiaro, e, insieme, inconsistente: chiaro, nel momento in cui nasce l'apparizione, la fantasia, o lo sdegno; inconsistente, per l'impossibilità che durino sdegni o fantasie. Finché il «salto mortale» avrà consumato l'effondersi di Giuseppe a livello della materia, e il silenzio si porterà via tutto. Tale procedere del racconto, in prima persona, tra ammicchi a una evidenza polemica e torpori in cui sfoga irato un intimo stato di incertezza, si risolve in un lieve tono ironico, in effetti

comici, ottenuti in questo romanzo con maggior sicurezza che nel *Serpente*, che pure dimostrava già doti notevoli d'un narrare indirettamente umoristico.

Ben graduato, nel *Salto mortale*, il dilatarsi e rompersi del conforto superstita che è in un vivere tutto fisico, piaceri, gusto di contatti diretti, e dati umoristici inerenti a simile situazione, fino al calare progressivo d'una vasta solitudine, d'un silenzio che ha la compattezza d'un esito lirico. Malerba è dell'Appennino parmigiano: per il suo primo romanzo vennero fatti nomi di scrittori locali; ma, più che a precedenti del genere, l'esito d'un così rattenuto umorismo fa pensare ad alcuni degli ultimi racconti di Pirandello, ad esempio, a *Di sera, un geranio*, o a *Una giornata*. E varrà ricordare che umorismo, e un senso diretto, elementare, della vita, che è quanto limita ogni riferimento a Pirandello o altri, erano presenti già e nel *Serpente* e nella prima raccolta di racconti, del '63, *La scoperta dell'alfabeto*. Arricchiti, illimpiditi nel *Salto mortale*, e ne abbiamo indicato modi, e ragioni.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Le commedie del Machiavelli

Roberto Ridolfi, il nostro maggiore conoscitore del Machiavelli e suo eruditissimo biografo, ha raccolto in volume i suoi preziosi studi sulle commedie del grande scrittore fiorentino (*Studi sulle commedie del Machiavelli*, Pisa, Nistri e Lischi). Si potranno dunque rileggere, in forma per larga parte nuova, le note pagine del Ridolfi sulla composizione, rappresentazione, prima e seconda edizione della *Mandragola*, e quelle, ora rielaborate e integrate, sul testo della medesima commedia oltre che su quello della *Clizia*. Cultura e filologia, competenza rara e solido buon senso, discrezione stilistica e rigore intellettuale contraddistinguono questi saggi e ne fanno un modello nel loro genere.

Ma veniamo ai risultati più importanti di queste

ricerche. Prima di tutto, la data di composizione della *Mandragola* situata ormai con sicurezza tra la metà di gennaio e la metà di febbraio del 1518 e collegata ai festeggiamenti di casa Medici per le fauste nozze del duca Lorenzo. Poi la data della prima rappresentazione, che il Ridolfi colloca nel carnevale del 1518 e a cui riconduce anche la prima edizione della commedia, che non reca data di sorta ma fa mostra, un po' dissimulata, dell'arma medica secondo quanto hanno veduto gli occhi perspicaci del Ridolfi. Ma se l'accertamento della data di composizione e di rappresentazione è importante in se stesso, molto più lo è per ciò che viene a significare nella storia del pensiero e dell'arte del Machiavelli. La *Mandragola* viene infatti a collocarsi, in questo modo, nei giorni più neri della sfortuna, quando le animose speranze del Machiavelli erano state finalmente disperse dalla grande delusione del *Principe* e dalla indifferenza dei Medici. Risulta così identificato il sostrato autobiografico della *pièce* teatrale, la lucida amarezza della sua *vis* comica.

Trova posto nel presente volume anche il saggio che il Ridolfi ha premesso all'edizione critica della *Mandragola*, pubblicata or non è molto sulla scorta del ritrovato manoscritto della commedia quale ci è conservato nel codice Rediano 129 della Biblioteca Laurenziana. Il rinvenimento di questo ignoto manoscritto e una attenta collazione delle stampe hanno consentito al Ridolfi di costituire un testo finalmente sicuro, per lezione e colorito linguistico, della *Mandragola*, e di allestire anche un apparato interessante di varianti d'autore. La stampa di questa edizione critica ho promosso molti scritti di recensione, e proposte varie di emendamenti e rettifiche, o anche soltanto qualche ragionata divergenza particolare, pur nel consenso unanime sulla bontà del testo procurato dal Ridolfi. A tutti questi solleciti collaboratori risponde adesso, con pagine del tutto nuove, il nostro autore; e i suoi chiarimenti e approfondimenti, messe a punto e precisazioni, valgono a dissipare ogni residuo dubbio, se pur parziale, e confermano la sicurezza e attendibilità del metodo seguito, la

validità dello stemma proposto, la bontà della lezione filologicamente ricostruita.

L'interesse del Ridolfi si è rivolto, oltre alla *Mandragola*, anche alla *Clizia*: una commedia, quest'ultima, che è stata felicemente riproposta di recente sui palcoscenici italiani e che ha una sua forte e nervosa vitalità nonostante che il Machiavelli l'abbia scritta negli ultimi tempi della sua vita, quando per l'età e le delusioni già declinava, quando la stanca mano stava ormai per cadergli sulle *Storie* fin là fiaccamente condotte. Di questa commedia, acutamente senile, il Ridolfi ha qui fissato con precisione la data di composizione e le circostanze della prima rappresentazione; e infine ha anche delineato, sulla scorta della tradizione manoscritta e a stampa, i criteri da seguire per una sua edizione critica.

Un accurato indice analitico completa questo prezioso volume che giustamente il Ridolfi considera come una nuova testimonianza dell'amore grande che egli ha sempre portato, fino dalla lontana infanzia, al suo Machiavelli.

La critica storica di Dionisotti

Carlo Dionisotti, che ormai da circa vent'anni insegna letteratura italiana in Inghilterra, prima a Oxford e ora a Londra, si è finalmente deciso a raccogliere alcuni suoi studi in un volume pubblicato da Einaudi col titolo *Geografia e storia della letteratura italiana*. È forse il più bel libro di critica letteraria apparso tra noi negli ultimi tempi, veramente degno della rigorosa e insieme viva tradizione storiografica a cui Dionisotti si riallaccia esplicitamente: la tradizione torinese della scuola storica, integrata dalla coscienza etica e civile della cultura militante di un Gobetti e di un Gramsci. E il segno di questa ricca e forte tradizione, nella quale sono congiunte alta competenza tecnica e profonda passione intellettuale e politica, è ben visibile nelle pagine di questo libro, così inconsueto, per il suo alto grado di serietà scientifica e di provveduta intelligenza, nel panorama, più pittoresco che sostanzioso, della critica italiana corrente. È un libro che, oltre tutto, fornisce una lezione concreta

di onestà intellettuale, di impegno morale e di severa coerenza interiore: tutte virtù, queste, che non meravigliano chi abbia avuto la ventura di conoscere da vicino Dionisotti, e di saggiarne, per assiduità di sodalizio, la irriducibile fermezza di carattere, la sterminata dottrina e la singolare lucidità mentale.

In questo volume sono riuniti vari saggi, tutti egualmente intesi a promuovere un'inchiesta condotta « con scrupolo di verità ma con passione politica, sulla storia tutta della letteratura italiana nel quadro generale della storia d'Italia ». E le due dimensioni a cui questi saggi si richiamano, e a cui allude il titolo dell'opera, sono la dimensione storica e quella geografica.

La dimensione storica è sempre presente alla coscienza di Dionisotti, poco incline alle preziose letture di gusto e alla irrelata riemersione di motivi frammentari, di psicologie private, ma tutto preso invece dall'esigenza di ricostruire il laborioso tessuto storico in cui l'esperienza letteraria e linguistica si è espressa e in cui quella esperienza trova le sue radici profonde, le sue precise ragioni. Senza per questo cadere in forme semplicistiche di facile sociologia letteraria, ma tenendo d'occhio piuttosto l'intera e complessa tastiera delle vicende storiche degli uomini e delle società, i vari motivi che ne influenzano l'agire e il pensare: dall'economia alla religione, dalle strutture collettive e associative alle iniziative individuali, dalla realtà ai miti. Perché, dicendola con le parole stesse di Dionisotti, non è pensabile che si possa fare « storia letteraria o politica o religiosa o altra, senza fare storia degli uomini quali essi sono e furono, accettandone l'inesauribile varietà e diversità ». In quanto poi alla dimensione geografica, sarà da dire che Dionisotti, facendoci tesoro delle più avvedute posizioni della linguistica, si sottrae ad una storia uniformemente unitaria della nostra letteratura, e mette invece in luce la ricca varietà dei differenti contributi regionali e il diverso rapporto che è intercorso, nei secoli, tra la lingua letteraria e i linguaggi e le tradizioni culturali locali. Un modo, anche questo, di rendere più articolato e concreto, e quindi più veramente storico, il discorso critico.

Tra i saggi che ora vedono la luce, spiccano, a nostro avviso, quello che dà il titolo al libro e quello dedicato alla storia della lingua italiana perché il loro raggio d'osservazione spazia dal Medioevo ai giorni nostri. Ma si vedano anche i bellissimi saggi, più particolari, sulla storia e la cultura del nostro Cinquecento, e particolarmente le pagine dedicate ai riflessi della guerra di Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento e quelle che illustrano la letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento. Questi esempi, ora generali ed ora analitici, e tuttavia sempre egualmente efficienti, di storia letteraria, paziente e insieme lucidissima e penetrante, si rifanno esplicitamente, per dichiarazione frequente dello stesso Dionisotti, alla tradizione dei nostri grandi eruditi del Settecento e al maggiore erudito del Novecento, Benedetto Croce, alla cui lezione metodologica e morale Dionisotti, pur con evidente indipendenza critica, si riallaccia e a cui è dedicato, come ideale proemio, il saggio d'apertura del volume.

Filologia italiana

È uscito ora il volume venticinquesimo degli *Studi di filologia italiana* dell'Accademia della Crusca con studi che vanno dal medioevo romanzo al Novecento letterario (Firenze, Sansoni). È un volume assai vario e consistente, costituito dai contributi di filologi e critici già esperti del mestiere o anche alle loro prime armi.

Spiccano i due saggi di Domenico De Robertis e di Ghino Ghinassi: l'uno dedicato a due nuovi testi della tradizione nenciale (una ballata e varie stanze villanesche), l'altro indirizzato a determinare e ad illustrare i momenti dell'elaborazione del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, dalle fasi del provvisorio fino all'edizione principe del 1528. Si tratta di due saggi d'alto livello scientifico, dove tecnica filologica e perizia storico-critica collaborano felicemente tra loro a rendere chiari due paragrafi, diversamente importanti, della nostra cultura letteraria tra Quattro e Cinquecento.

Ma andranno anche segnalati i contributi più moderni di Dante Isella e di Giuseppe Nava. Isella, come tutti sanno, è il nostro maggiore

esperto di letteratura lombarda. Editore perfetto del teatro del Maggi, e delle poesie e lettere del Porta, studioso del Manzoni e del Dossi, Isella sta via via ricostruendo, con rigore di filologo e di storico, oltre che di linguista, il profilo della grande tradizione culturale lombarda dal Maggi a Carlo Emilio Gadda. Ora si è dedicato al Parini prospettando, con la consueta lucidità, la via da seguire per una nuova raccolta delle *Odi* pariniane. Ma ciò che più conta è che Isella, contemporaneamente alle *Odi*, ha anche affrontato il *Giorno* del Parini, e ne sta studiando la difficile e complessa elaborazione allo scopo di allestirne finalmente un'adeguata edizione critica. Per il momento il suo discorso si limita dunque alle *Odi*, ma sappiamo che molto presto avremo anche notizia del lavoro condotto sui manoscritti autografi del poemetto pariniano conservati organicamente nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Molto interessante anche la *Bibliografia di «Myrica»*, curata da Giuseppe Nava. Si tratta di un preciso e completo regesto dei periodici e opuscoli per nozze e strenne, in cui il Pascoli per ragioni di occasione e spesso anche economiche venne pubblicando molte delle future «myrica» con frequenti varianti di titolo e di testo, nell'arco compreso tra il 1877 e il 1899. Questo quadro completo e sistematico delle poesie di *Myrica* può riuscire utile non solo ai fini di un'auspicata edizione critica del libro pascoliano, quale pre-

messa necessaria alla costituzione dell'apparato delle varianti, ma anche come sussidio degli studi biografici e critici sul Pascoli, in quanto permette di conoscere meglio le tappe della sua presentazione al pubblico e fornendo nuovi elementi per un'impostazione diacronica delle analisi stilistiche e interpretative. Per poi documentare con maggiore completezza la storia dell'attività pascoliana negli anni meno conosciuti, e per l'aiuto che può venire al lavoro filologico dalla costituzione di termini di riferimento, datati almeno nella loro apparizione a stampa, tra le poesie che formano la preistoria di *Myrica*, il Nava ha anche redatto opportunamente la bibliografia delle poesie varie e disperse assumendo come termine ultimo il 1892, cioè l'anno della seconda edizione di *Myrica*. Introduzione e note a questi regesti lasciano intendere l'eccellente preparazione del Nava, e ci fanno sperare per il prossimo allestimento della edizione critica di *Myrica*, a cui il giovane studioso attende, per incarico dell'Accademia della Crusca, sotto la guida di Gianfranco Contini.

Il bel volume è completato da un ampio saggio di Maria Livia Bendinelli sulla *Preistoria dell'«Aiolfo»* di Andrea da Barberino, da *Studi di sintassi italiana* di Tatiana Alisòva, e da *Notizie* sui lavori del vocabolario della Crusca fornite da Aldo Duro.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Bataille e la gioia davanti alla morte

Il 9 luglio 1962 moriva Georges Bataille, filosofo e romanziere, nato nel 1897 in Alvernia, nel dipartimento del Cantal: una regione accidentata del Massiccio Centrale, costituita per gran parte di massicci eruttivi. E Bataille, un uomo schivo, vissuto completamente appartato nel suo luogo di lavoro al Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale a Parigi, ha in sé qualcosa di esplosivo, di vulcanico, una lava che non

sapeva rapprendersi, quella della propria «esperienza interiore». Lo scrittore dell'*Erotismo*, delle *Lacrime di Eros*, della *Somma ateologica*, esercita attualmente in Francia una forte suggestione sulle più giovani generazioni. Egli è un po' il suggeritore segreto dello scandalo novecentesco, ivi compreso, e «a fortiori», lo scandalo della speranza. «Critique», di cui è stato fondatore e direttore, gli dedicò nel 1963 un omaggio a cui prese parte, da Roland Barthes a Maurice Blanchot a Michel Foucault a Pierre Klossowski, l'ala più

difficile e più esposta dell'intelligenza francese. Nel giugno 1962 un'altra rivista di punta, « L'Arc », di cui è segretario di redazione Henri Ronse, dedicava il suo numero 32 allo scrittore inquietante che davanti al « nulla » si limitava a dire: « C'est comme ça », con scritti di Leiris, Derrida, Deguy, Hollier, ecc. E sappiamo che un'*équipe* di giovani, tra cui lo stesso Ronse e Thadée Klossowski, classifica e decifra le numerose pagine lasciate inedite dallo scrittore per pubblicarle come si pubblica un classico, con note e varianti. In questi giorni ci giunge l'edizione delle poesie, col titolo *L'Archangélique*, curata presso il Mercure de France da Bernard Noël, che riprende l'edizione fuori commercio data dall'autore nel 1944; e una straordinaria « plaquette », *La pratica della gioia davanti alla morte*, curata sempre da Bernard Noël per Mercure.

« Io non sono un filosofo, ma un santo, forse un pazzo », ebbe a dire lo stesso Bataille. « Quanto dico è una provocazione, non una confessione ». E secondo le parole di un amico d'infanzia, prima di passare a un'opposizione assoluta e radicale, « a vent'anni, nelle nostre montagne di Alvernia, egli conduceva una vita da santo, imponendosi una disciplina di lavoro e di meditazione. Aveva preparato da solo il suo baccalauréato di filosofia, e intanto studiava la religione e forse la teologia. Tutto ciò in una bella casa austera, quella del nonno, posta nel centro del borgo, a due passi dalla vecchia chiesa romanica dove una sera egli si fece rinchiudere dentro; immerso nelle preghiere o nelle riflessioni, non aveva udito il sagrestano chiudere le porte pesanti ». In effetti Bataille si è chiuso in un luogo sacro senza accorgersene e ha cercato di uscirne dissacrandolo totalmente « sur place »: la sua opera successiva è stata un continuo tentare di « uscire da », premendo le mani su una parete che si richiudeva su se stessa, tutt'intorno, e non gli è rimasto che « dirsi fuori » mentre si sentiva tanto più, e tanto più misteriosamente, « dentro ». Ha detto « nulla » questo « dentro » semplicemente perché vi era rimasto imprigionato: non aveva inteso chiudersi quelle porte pesanti, appunto dietro il filo d'una riflessione o d'una

preghiera. E ora, questo *Archangélique* è bello come la poesia d'un mistico altissimo quale San Giovanni della Croce, anche se d'un misticismo rovesciato in un mistero profano tanto più urgente e irrequieto sulle braci calde della grande fiammata, dove pare eroticamente rivoltarsi solo per sentire la bruciatura in ogni parte. È la poesia insomma d'un mistico « chiuso ».

*Io sono maledetto ecco mia madre
come è lunga questa notte
la mia lunga notte senza lacrime*

*notte avara d'amore
o cuore spezzato di pietra
inferno della mia bocca di cenere*

*tu sei la morte delle lacrime
sii maledetta
il mio cuore maledetto i miei occhi malati ti cercano*

*sei il vuoto e la cenere
uccello senza testa dalle ali che battono la notte
l'universo è fatto dalla tua poca speranza*

*l'universo è il tuo cuore malato e il mio
che batte per sfiorare la morte
nel cimitero della speranza*

*il mio dolore è la gioia
e la cenere il fuoco.*

Sempre il dottor Delteil, l'amico d'infanzia di Bataille, scrive: « Se le capitasse di passare nel Cantal, sarei felice di fare con lei il giro dei luoghi dove egli andava, dello stagno dove pescavamo su una vecchia barca, dei posti che trovava sinistri la sera, della strada accidentata in cui gli avevo affidato il volante; e mi diceva: "Andiamo da una curva all'altra, e ho l'impressione di non essere affatto nella direzione della macchina" ». Bataille ha sempre avuto la sensazione di non essere nella direzione nella quale andava: andava sempre mentalmente in un'altra direzione. Ma si può aggiungere che anche voltando continuamente è andato dritto. Il suo dolore è la gioia: ecco infine di cos'è costituita questa gioia davanti alla morte: è l'avvertenza del cretarsi del cuore di pietra, il senso d'un'esplosione tellurica. E la

morte dorme nel « cimitero della speranza »: che è un difficile letto per la morte; anche se la speranza è « poca », appunto perciò più consunto è il letto, quasi si confonde con la nuda terra dove si macera la morte-vita dei grandi mistici.

Georges Bataille, per inventare questa sua pratica della gioia davanti alla morte, si è richiamato preliminarmente alla « vita immediata », cioè a una vita che viva del suo stesso contraccolpo, che echeggi nella propria esplosività. C'è dunque, alle origini, anche qui la lezione del surrealismo, e in particolare l'esempio più evidente dell'immediatezza della vita: appunto *La vita immediata* di Éluard, che uscì nel 1932. Ma si ricordi anche che quella di Bataille fu un'opposizione violenta alla dittatura mentale del surrealismo. Ed oggi escono i *Documenti* (sempre curati da Bernard Noël, e sempre presso il Mercure), cioè i testi che accompagnarono nella rivista omonima da lui diretta negli anni '29-'30, e prima di « *Acéphale* », la presa di possesso del proprio pensiero in quello che aveva di più segretamente impegnativo, e di più cogente verso i fondi ultimi, in ogni campo; ne risulta chiaro che l'avventura di Bataille, parallela al surrealismo, anche se ne discosta per una sorta di fonda archetipia a cui ci si può avvicinare, in una specie di neoilluminismo enciclopedico, solo di documento in documento, nel « *peu à peu* » della meditazione, cioè attraverso una serie di mediazioni in cui l'ipotesi si rafforza, si coagula in documento: dalla storia alla preistoria Bataille pensa che il pensiero si documenti solo in quanto e per quanto si rapprende in sé. Il documentarsi del pensiero, anzi il costituirsi della sua pensabilità, avvalorata la mera documentabilità del reperto. L'immediatezza è allora la punta che rompe gli evi e libera la pepita da ogni incrostazione: ha dunque un carattere più funzionale che in sé conclusivo.

D'altronde Bataille cerca subito di distinguere questa sua mistica dell'immediatezza da qualsiasi pratica religiosa orientale o europea, e anzi vuole subito indicare la forza di choc che ha una tale gioia conclusiva e tutta umana, direttamente discendente dal carattere dionisiaco della riflessione nietzschiana, proprio perché oltre il muro della

morte, secondo l'autore, è il nulla. L'inesistenza dell'al di là provoca questa intensificazione finale dell'al di qua: colui che « danza col tempo che lo uccide » perché vive nel tempo della « morte di Dio » inaugurata da Nietzsche è in preda a una vera e propria crisi dionisiaca, che a me pare da avvicinare alla pantomima tragica di Artaud, insomma all'esplosione irrefrenabile ipotizzata dal « teatro della crudeltà » di Artaud. È una felice « perdita di sé ». « La gioia davanti alla morte significa che la vita può essere magnificata dalla radice fino alla vetta », e prosegue Bataille: « Essa rinnova quella sorta di giubilo tragico che l'uomo "è" dal momento che cessa di comportarsi da infermo ». Nella *Meditazione eraclea*, il sesto e ultimo dei testi costituenti il libretto intitolato appunto a *La pratica della gioia davanti alla morte*, lo scrittore conclude: « Dinanzi al mondo terrestre di cui l'estate e l'inverno ordinano l'agonia di tutto ciò che ha vita, davanti all'universo costituito dalle innumerevoli stelle che girano, si perdono e si consumano senza misura, io non scorgo che una successione di splendori crudeli. Il loro stesso movimento esige che io muoia. E una tal morte non è che consumazione "splendente" di tutto ciò che era, gioia d'esistere di tutto ciò che viene al mondo; fino alla mia stessa vita esige che tutto quel che è, dappertutto, si dia e si aumenti senza posa. Mi rappresento coperto di sangue, spezzato ma trasfigurato e d'accordo col mondo, insieme come una preda e una mascella del "tempo" che uccide senza fine e senza fine è ucciso. Un po' dovunque esistono esplosivi che non tarderanno forse a accecare i miei occhi. Rido se penso che questi occhi insistono a chiedere oggetti che non li abbiano a distruggere ».

È dunque, quella di Bataille, una danza macabra che in pieno secolo ventesimo, sul filo di un pensiero che si coglie come tale solo in quanto diviene azione, cioè solo quando si agita fino a uscire da sé, si richiama alle danze macabre medievali: confuse in un orgiastico miscuglio di erotismo scatenato a cogliere il proprio « *punctum dolens* » e di morte che miete. Perché il punto d'incontro è un doloroso senso di fine senza

fine, di fine all'infinito: un infinito allora che finisce in se stesso, in altre parole un infinito che avverte la contraddizione di implicare in se stesso il concetto di mortalità e dunque anche la propria mortalità.

Bataille percorre i passi che segnano l'area di confine tra la vita e la morte come se fosse la continuazione d'una stessa terra spaventata. Non s'accorge di superare i limiti della morte perché non s'è accorto preliminarmente di vivere: perché, meglio, è morto alla propria vita all'infinito, in ogni attimo dell'esistenza. La parola gli ha provocato questo morire alla vita, per cui l'esperienza umana ha per lui coinciso con un vivere per morire, e meglio ancora, un vivere continuamente la propria morte. Ungaretti aveva proclamato che «La morte si sconta vivendo», ma Bataille, accettando da Nietzsche la morte di Dio, non ha più bisogno di scontare la morte con la vita, bensì vive, «sic et simpliciter», la propria morte: in un facsimile agitato, in un perpetuo incubo, della morte di Dio. L'opera di Bataille insomma è una piccola analogia di quella morte divina, ma ha su di sé la luce di una grande assenza. Anzi l'Eros che fa la parte del leone in quest'opera, nell'ateologia di Bataille, è tale appunto perché è l'orgasmo

di un amore che non riesce a prodursi oltre la sua tragica agonia e dunque si riversa nelle proprie forme orgiastiche come una mareggiata che tocca il fondo. Il dio-uomo s'è aperto la porta della morte, percorre nei due sensi il regno dell'assenza: il regno che non ha senso appunto, ed ecco l'andirivieni insensato dell'uomo che non si accorge di morire perché non si accorge di vivere. Unico segno, la gioia davanti alla morte, una gioia di nebulosa, un'esplosiva gioia stellare, la fitta più acuta del dolore: simile in un certo senso, nel senso opposto, alla bestemmia divina sulla Croce: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?». Perché la gioia davanti alla morte separa ancora una volta la morte dalla vita, ma da una vita morta, e fa sentire dalla radice alla vetta l'urgere d'una vita immortale che si riversa nell'etere nello spasimo supremo della propria nullità mentre più splendente è proprio la morte. Il desiderio di annientamento che in quella gioia esplode è in verità un penetrare nel vuoto lasciato da Dio, nel vuoto di Dio, ed è un riqualificare l'assenza con la presenza ultima e fatale che è l'uomo «coperto di sangue» in cerca di quel Dio da risuscitare nel sepolcro vuoto dell'universo.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Eliot giovane

Con il suo terzo volume, *Poems*, pubblicato a New York nel 1920, T. S. Eliot stesso stabiliva il canone delle sue poesie antecedenti a *La terra desolata*. Era un canone che escludeva le poesie degli anni universitari (1906-1909), pubblicate appunto sulla rivista della sua università, *The Harvard Advocate*, e che escludeva, naturalmente, anche quelle precedenti. (Eliot pubblicò la sua prima poesia nel febbraio del 1905, sullo *Smith Academy Record*, quando non aveva ancora compiuto i diciassette anni). Più tardi, nel 1948, le poesie di Harvard furono raccolte in un volu-

metto non autorizzato; e proprio per questo nel 1950 uscirono i *Poems Written in Early Youth* che raccoglievano non solo le poesie degli anni di Harvard, ma anche quelle anteriori, dell'adolescenza a Saint Louis, ed una più tarda, *The Death of Saint Narcissus*. Questa volta il volume aveva tutti i crismi: non soltanto l'autorizzazione, ma perfino il testo critico e le note bibliografiche; col risultato paradossale di darci per le poesie rifiutate un testo migliore che per quelle accettate. Ma la raccolta del '50 fu stampata a Stoccolma, e in dodici esemplari soltanto.

L'anno scorso la seconda moglie del poeta, Valerie Eliot, ha fatto ristampare il volumetto

del '50, questa volta da Faber and Faber di Londra ed in edizione illimitata; ne è seguita quasi subito dopo la traduzione italiana: T. S. Eliot, *Poesie giovanili*, un elegantissimo volumetto pubblicato a Milano da Scheiwiller all'Insegna del Pesce d'Oro, con testo a fronte e traduzione di Roberto Sanesi. La traduzione del Sanesi contiene qualche svista, ma in compenso ci offre, sia pur relegato a piè di pagina, un esempio inedito dei versi infantili di T. S. Eliot, una breve nota critica, ed un interessante saggio di bibliografia delle traduzioni italiane da Eliot raccolte in volume.

Queste *Poesie giovanili* di T. S. Eliot non hanno interesse che di documento, anche se il secondo *Song* non sfuggirebbe fra le poesie minori di Christina Rossetti; come tante altre « poesie giovanili » non rivelano che una precoce bravura nello scrivere versi, l'effetto immediato delle fonti letterarie, e (molto alla lontana) la presenza embrionale di temi che saranno più tardi fondamentali.

È noto che Eliot non ha mai nascosto le sue fonti: anzi ha sempre fatto riconoscente omaggio ai suoi maestri, specialmente a Laforgue e a Dante. Però, mentre l'influsso di Dante è facilmente verificabile in tutto il suo sviluppo nelle poesie da *La terra desolata* ai *Quattro quartetti*, l'altro, quello di Laforgue, non lo è altrettanto facilmente, nemmeno nel primo volume, del 1917, *Prufrock and Other Observations*. Non se ne vedono, infatti, né i riferimenti puntuali né il senso.

I riferimenti puntuali ci vengono ora da *Nocturne*, *Humouresque*, e *Spleen*, scritte fra il 1909 e il 1910, le quali son proprio nel tono personale di Laforgue, e non in quello di un generico « simbolismo francese » (con una certa insistenza sull'aspetto che noi diremmo « crepuscolare »), come si può dire di *Prufrock* se noi prescindiamo dall'apporto dell'Eliot stesso. Le poesie precedenti, invece, ci illuminano sul senso dell'influsso laforguiano; e ci spiegano anche l'immutata riconoscenza dell'Eliot. È già qualcosa che il Byron che si sente in *A Fable for Feasters*, non sia il Byron romantico, ma quello burlesco e satirico del *Don Giovanni*: l'Eliot giovane, infatti, non ha dovuto lottare tanto contro un romanticismo giovanile, quanto invece contro

un certo decadentismo, in lui altrettanto giovanile. Keats, Tennyson, Christina Rossetti, Swinburne, e il primo Yeats, sia pure molto semplificati, stanno dietro alle prime poesie di (T. S.) Eliot, rafforzati da quel decadentismo ambientale che poi troveremo rappresentato (ed anche pensosamente ironizzato) nel *Portrait of a Lady* di *Prufrock*.

E quanto sia stata forte l'attrazione del preraffaellismo e del decadentismo sul giovane Eliot è ora ugualmente verificabile osservando lo sviluppo in crescendo dei toni preraffaelliti e decadenti nelle poesie dal 1905 al 1908 (o '9), con l'ovvia eccezione di *Graduation*, poesia d'occasione che non fu nemmeno pubblicata in rivista. È una attrazione che tocca il culmine in *Circe's Palace*; ma già nella seguente, in *On a Portrait*, il decadentismo preraffaellita delle quartine (che dipingono una bellezza evanescente e sensuale) si risolve in ironia nel distico finale: « Il pappagallo sul piolo, spia silenziosa, / La guarda con occhio paziente e curioso ». La soluzione ironica è qui genericamente moderna, ma verranno subito dopo le poesie laforguiane anzidette a indicarcene la provenienza precisa. (A maggior riprova della durezza della battaglia interiore, si osservi che elementi di origine preraffaellita e decadente ritornano nell'Eliot maturo, specialmente quello preraffaellita, ma ormai come elementi stilistici, padroneggiati, sistemati in un linguaggio poetico, senza più necessità di soluzioni ironiche: si pensi, per il decadentismo, alla figura della Signora ne *La terra desolata*; per il preraffaellismo a *La figlia che piange*, alla Ragazza dei giacinti de *La terra desolata*, ed infine allo stesso *Mercoledì delle Ceneri*). Si può quindi specificare ora il debito di riconoscenza di T. S. Eliot verso Laforgue. È stato il poeta francese a indicargli la via d'uscita dal labirinto decadentista, e quindi ad aiutarlo a trovare se stesso.

Più complesso, e diverso, è il caso dell'ultima poesia di questa raccolta, *The Death of Saint Narcissus*, composta con ogni probabilità fra il 1910 e il 1915, quindi quasi certamente dopo *The Love Song of J. Alfred Prufrock* che è del 1911. T. S. Eliot stava per pubblicarla in *Poetry* di Chicago, ma la ritirò quando era già composta;

e noi l'abbiamo soltanto perché la bozza soppressa è stata conservata. I versi iniziali (« Venite all'ombra di questa roccia grigia », ecc.) sono stati inseriti quasi letteralmente ne *La terra desolata*; ma per il nostro discorso ora son più interessanti le strofe che seguono, le quali dimostrano anche troppo chiaramente un influsso momentaneo di Ezra Pound sul giovane Eliot. Si confrontino, infatti, le metamorfosi del *San Narciso* con quella di *A Girl* inclusa nelle *Risposte* di Pound (1912), poesia che Eliot citò « per intero e senza commento », quindi a massimo elogio, nel suo saggio su Pound del 1917. Anche per l'influsso di Pound

su Eliot si era finora parlato di un influsso di poetica su poetica, non di poesia su poesia. (Pound stesso rifiutava generosamente quest'ultima ipotesi).

Documento, quindi, queste *Poesie giovanili*, ma documento notevole per farci intendere il lavoro di autodomínio che l'Eliot giovane ha dovuto fare su di sé prima di giungere a trovarsi. E poiché trovando se stesso, T. S. Eliot ha trovato uno dei maggiori poeti del Novecento, non documento soltanto da specialisti ma per tutti i lettori di poesia.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Testimonianze sulla lingua

Nella nostra epoca le dispute di carattere linguistico, dalle ricerche dialettali allo strutturalismo, hanno acquistato un rilievo che non avevano prima. Forse questo interesse sempre vivo ha spinto uno studioso tedesco, Karlheinz Daniels, a compilare una specie di antologia di quel che hanno pensato e pensano della lingua poeti e scrittori tedeschi del nostro secolo. Perché se è vero che una lingua nazionale è composta da molti frammenti, fusi a un certo punto in una unità ormai inscindibile, è pure indiscutibile che la vita di tutti i giorni contribuisce continuamente a rinnovarla, e quelli che maggiormente sentono questo processo di vivificazione sono proprio gli scrittori.

La lingua tedesca, per la sua complessa struttura, per le innumerevoli possibilità di giustaposizioni di elementi diversi, pare fatta apposta per offrire a uno scrittore, le dichiarazioni più diverse. Se si tiene conto che dall'inizio del '900 sino a oggi quasi nessuno manca all'appello (ad eccezione di qualche espressionista come Heym e Trakl, e, tra i moderni, di Günter Grass) si avrà subito un'idea della ricchezza di prospettiva che questo volume ci offre (*Ueber di Sprache* cioè *Sulla lingua* col sottotitolo *Erfahrungen und Erkenntnisse deutscher*

Dichter des 20. Jahrhunderts cioè *Esperienze e scoperte di scrittori tedeschi del secolo 20°*, Collezione Dieterich, Carl Schönmann editore, Brema 1966). Naturalmente l'infaticabile compilatore dell'antologia di grande valore per l'Estetica e la Linguistica, come per la Letteratura è andato a spulciare volumi e volumi per fissare ora una affermazione, ora un vero e proprio discorso, che non sempre è conosciuto dai lettori anche più fedeli e attenti di un autore. Ed egli ha dovuto porre anche un certo ordine in tutta questa serie, così diversa, di affermazioni. Le ha divise in 14 capitoli e per ogni capitolo ha scritto una specie di introduzione, dopo aver fissato in una lunga Prefazione e conclusioni a cui egli è giunto nel suo lavoro e a cui vorrebbe quindi condurre o almeno spingere coloro che leggeranno con pazienza e attenzione quel che egli ha raccolto. La sua Prefazione termina colla citazione integrale della *Nona Elegia Duinese* di Rainer Maria Rilke, quella, per intenderci, ove alla parola vien dato un valore magico, ove il nome di una cosa diventa la cosa stessa, e noi uomini siamo chiamati a questa misteriosa operazione. Il primo capitolo s'intitola *Sprachanbeginn* (Inizio della lingua), e qui è interessante osservare come non solo a proposito dell'origine del linguaggio, ma in generale in tutto il corso

del libro si possa notare quanto gli scrittori delle più diverse tendenze, miscredenti, cattolici, protestanti, ebrei si rifacciano all'antica affermazione evangelica: « In principium erat Verbum » (S. Giovanni I, 1) — traduzione del greco *logos* — che in tedesco suona: « Im Anfang war das Wort », ove quest'ultima parola tocca più da vicino gli scrittori, che non nella versione latina e italiana, ove Verbo non suggerisce subito la funzione della « parola » come in tedesco. Lungo e un po' incerto il discorso sulla origine del linguaggio; due scrittori Manfred Hausmann, narratore e drammaturgo, e lo scomparso Rudolf Alexander Schröder, poeta e grande traduttore di poeti classici, si rifanno a una affermazione del « Mago del Nord » cioè di Johann Georg Hamann, di cui Hausmann dice: « Egli ha avuto l'ardire di definire la poesia la lingua materna dell'umanità. Come il giardinaggio ha preceduto la coltivazione dei campi, la pittura la scrittura, il canto la declamazione, la parabola il sillogismo, lo scambio il commercio, così anche la poesia è, secondo lui, nata prima del linguaggio quotidiano » (pag. 20). E Rudolf Alexander Schröder di rincalzo: « C'è una famosa espressione di Leopold von Ranke [il famoso storico], secondo cui ogni forma di storia è "diretta senza intermediari a Dio". Se io facendo propria questa espressione, dico: "Ogni forma di lingua è diretta senza intermediari a Dio" ho una definizione che mi soddisfa e che prendo molto sul serio » (pag. 22). Il secondo capitolo si intitola: « Grösser als wir das Wort » (La parola è più grande di noi) e raccoglie testimonianze di scrittori, che sentono quanto la parola, anche quella creata da loro li trascenda. Anche qui si torna spesso a riferimenti religiosi. Dalle belle pagine di Karl Wolfskehl, in proposito, stralciamo queste frasi: « Non sta la parola al primo principio delle cose e dell'essere? E la prima creazione non avvenne come parola? Non disse Dio: Sia fatta luce? Qui e tutte quelle volte in cui negli antichi insegnamenti e nelle rivelazioni, in cui il mistero divino si avvicina all'uomo per vivificarlo, la coscienza di questo intimo rapporto tra parola e avvenimento, tra parola e cosa, riaffiora. È come se oscure forze si spingessero

verso la parola, la loro parola, come verso una fonte, quasi acquistassero forma dalla parola. E solo all'uomo è concesso di dominare la parola, di evocarla, di redimere attraverso la parola, a lui solo tra tutte le creature da Dio create. Come il racconto biblico della Creazione lascia profondamente intendere, Dio fece dare dall'uomo, dall'ultimo creato, da Adamo, il loro nome a tutte le creature, perché egli doveva diventare il loro capo, perché esse dovevano esistere attraverso di lui. Così in verità è avvenuto in tutti i tempi. Il mondo umano è il mondo della parola » (pag. 35). Può colpire il lettore, che a poche pagine di distanza si trovi una lirica di un poeta espressionista, di carattere tutto particolare, August Stramm, intitolata *Die Menschheit* (L'umanità) di cui siamo costretti a citare solo pochi brevi versi, in cui colla intensità e pregnanza tipica e del movimento espressionista e dell'autore si riprende il concetto esposto con tanto calore da Wolfskehl: « La parola / Parole, parole / Parole parole / Legano / Guardano / Sentono / Tastano / Costruiscono / Parole, parole parole » (pag. 57). Perché questo è senza dubbio uno dei grandi meriti di questa antologia: il Daniels non si è limitato a rintracciare nei punti più impensati (ma regolarmente indicati in fondo al volume) le testimonianze in prosa degli scrittori sulla lingua, ma ha riportato anche le poesie — e sono molte e varie di tono — che alla lingua si riferiscono direttamente o indirettamente. Del resto la citazione all'inizio della *Elegia* rilkeana faceva chiaramente comprendere l'orientamento dell'autore. Queste liriche, tra cui ce ne sono alcune veramente belle, danno all'opera un respiro, una vastità di allusione che è davvero apprezzabile e che di rado si incontrano nelle antologie, che sono, di solito, o tutte in prosa, o tutte in poesia, coi difetti che l'insistenza sopra un solo tono porta con sé.

Non è il caso qui di dare i titoli di tutti e quattordici i capitoli; noteremo solo quelli che in qualche modo sono inaspettati, come il *Lob der Vokale* (Lode della vocale) mentre alcune affermazioni molto interessanti si trovano nel capitolo intitolato *Vielfalt der Sprachen* (Molteplicità delle

lingue). Qui Heinrich Zillich racconta di un principe russo, alto diplomatico che parlava perfettamente il tedesco, l'inglese e il francese e che alla domanda se parlava ancora il russo, rispose ironicamente: « Non ho più domestici né contadini! » (pag. 95). Ma il suo era un lamento: alla sua culla si erano alternate governanti francesi, tedesche e inglesi, così aveva perso qualsiasi contatto colla lingua materna; adoprava tre lingue alla perfezione, ma se doveva far giungere dal suo intimo una parola, una frase veramente *sua*, veramente vissuta, glie ne mancava la possibilità. Questo sembra contraddire completamente a quello che scrive Günter Anders, filosofo e sociologo, poche pagine dopo, sulla necessità cioè « di imparare, per principio e volontariamente a parlare nella nostra lingua *in forma traducibile*, anzi addirittura per la traduzione, in maniera insomma che il nostro discorso danneggi il meno possibile i cingoli di trasmissione della traduzione ». Questo almeno « sinché siamo condannati a tirar avanti senza una lingua comune nel nostro mondo che sta diventando sempre più uniforme » (pag. 96). Egli vuole anzi che ciascuno provi a osservare — ma si tratta sempre di un pensatore — se quel che dice mantenga la sua validità anche in un'altra lingua da lui ugualmente conosciuta. Ci sarebbe da obiettare che non è la possibilità di trasferimento da una lingua all'altra a determinare certi valori, per esempio quelli poetici. Tutti, credo, concordano sul fatto che certa lirica, anche altissima, non si può integralmente tradurre; se ne può fare, nel migliore dei casi, una trascrizione, come in musica, con tutti i rischi che questo procedimento comporta. E poi a quale lingua si dovrebbe pensare nel comporre una lirica o nel fissare un pensiero? Un tedesco può pensare all'inglese, all'olandese, o a qualche lingua scandinava, non allo spagnolo, all'italiano e, in fondo neanche al francese, senza accennare neppure al russo. Ma questo adattamento a una forma linguistica diciamo paneuropea, in cui cioè il passaggio da una lingua all'altra sia più facile, più naturale, avviene ed avverrà sempre più in futuro in maniera spontanea, senza che il singolo neanche se ne accorga. Isolde Kurz si sofferma a parlare

soltanto della parlata fiorentina e nota la differenza che in Toscana si fa tra « parlare » e « ragionare », che vuol dire un discutere, magari un leticare, comunque un colloquio ben lontano dal linguaggio di tutti i giorni (pagg. 105-106). Heinrich Federer fa dei paragoni tra le varie lingue: « Il francese risuona come una elegante orchestra d'archi, l'italiano rivela la preminenza di un violoncello e di sonori strumenti a fiato. Ma la lingua tedesca è un suono d'organo. Il francese è un nobile parco, l'italiano un bosco ampio, luminoso, vario. Ma il tedesco è quasi ancora come una selva primigena, fitta di piante e misteriosa, senza un passaggio libero, ma pur piena di mille sentieri. Nel parco non ci si può sperdere, nel luminoso bosco italiano non si corre il rischio di perdersi così facilmente o pericolosamente; ma nel tedesco uno in quattro, cinque minuti può scomparire completamente nel folto » (pag. 107).

Nonostante l'inno di lode che sembra prorompere da tutti questi scrittori, sia pure in diversa maniera, alla lingua tedesca, non mancano i pessimisti; per esempio Franz Blei che scrive: « La lingua tedesca non è più una lingua viva. Si faccia una statistica quantitativa. Delle mille parole, all'incirca, che vengono usate dal commerciante berlinese e a lui sono note, se ne troveranno almeno cinquecento che non sono tedesche. Tra le quarantamila parole tedesche circa, che ci furono e ci sono ancora, si conteranno più di diecimila, che non sono più conosciute, né vengono più dette o scritte. I giornali pensano a che l'ultima fonte della lingua, il dialetto, venga a seccarsi, perché sono scritti tutti in una specie di argot delle grandi città trasferito nel cosiddetto alto-tedesco, cioè in un linguaggio che serve ai rapporti quotidiani, ma che non ha nulla a che fare col tesoro culturale linguistico della nazione » (pag. 563). La verità è che non si finirebbe mai di ricorrere alle citazioni. Ma si vuol dare un'idea della ricchezza e varietà di questa antologia che raccoglie, come si è già detto i nomi dei maggiori scrittori, per almeno 50 anni. Cominciamo dai Premi Nobel: Carl Spitteler, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Hermann Hesse, Nelly Sachs; ampie voci dei tre maggiori poeti del primo

Novecento; Rilke, già ricordato all'inizio, Hugo von Hofmannsthal e Stefan George che ha dato con un suo verso il titolo a un intero capitolo *Kein ding sei wo das wort gebricht* (Non vi sia cosa, dove viene a mancare la parola). Poi ci sono tutti gli altri dagli espressionisti, come Becher, Goll, Sternheim, Kokoschka sino ai moderni come Ingeborg Bachmann, Heissenbüttel, Piontek, Krolow, Peter Weiss, Tucholsky, Kaschnitz, Hagelstange, Huchel, in una parola tutti gli scrittori che hanno detto una parola importante sulla lingua. Ricordarli tutti sarebbe troppo lungo; ne abbiamo compilato solo un brevissimo elenco. Ma prima di lasciare il lettore con un giudizio completamente positivo, da parte nostra, sopra questa antologia di più di 600 pagine vogliamo ricordare due passi particolarmente belli. Uno è di Kafka e dice tutto in poche parole: « Quando mi metto a scrivere dopo lungo tempo, mi par di tirar fuori le parole come dall'aria. Se riesco ad afferrarne una, allora c'è soltanto questa e il lavoro comincia

tutto da capo » (pag. 397). L'altro è una bellissima lirica di Gottfried Benn che traduco per intero:

Una parola

Una parola, un detto — da segni sale

Vita vissuta, senso profondo,

Il sole è fermo, le sfere tacciono

E tutto si raccoglie verso di lei.

Una parola — uno splendore, un volo, un fuoco

Una fiammata, una scia stellare —

E ancora la notte, paurosa.

Nel vuoto intorno al mondo e all'Io.

Nel contesto di questa antologia, questi due particolarissimi passi prendono un rilievo particolare, uno spicco che non hanno forse, quando si leggono di seguito i Diari di Kafka o le liriche di Benn. Ed è uno degli altri meriti di questa antologia, che interessa non solo i lettori colti, ma in particolare letterati, linguisti e studiosi di estetica.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Alonso de Contreras

Siamo a Madrid, nel 1696. Un ragazzotto di quattordici anni, figlio maggiore di sedici fratelli poverissimi, accoltella un compagno di scuola e, per un anno, è esiliato « dalla Corte ». Al ritorno, quando la madre, vedova, lo manda a lavorare da un orefice, il primo giorno, il ragazzo tira contro la padrona un paiolo di rame e la colpisce alla testa. Scappa a casa, allora, e annuncia alla madre di volere andar soldato.

Sembra l'inizio di un romanzo « picaresco », quel *Guzmán de Alfarache* che Mateo Alemán doveva scrivere due anni più tardi o *La vita dello scudiero Marcos Obregón* di Vicente Espinel che è di vent'anni dopo. Ma è storia vera, invece, anche se identica l'atmosfera di conquiste e di perdite, di lusso e di miseria in cui prende avvio la lenta decadenza dell'Impero spagnolo.

Quando il giovane va a « servire il suo re », cioè Filippo II (ma farà a tempo a vederne e conoscerne altri due: Filippo III e Filippo IV) gli spagnoli hanno appena conquistata Amiens, e sta per concludersi la pace religiosa tra la Francia e la Spagna che avrà come conseguenza l'autonomia dei Paesi Bassi. In Europa, dunque, alla stanchezza delle guerre succede un'illusione di pace.

A Malta, avamposto delle potenze cristiane contro l'Impero della Mezzaluna, la pace non regna affatto. Lì, « diritto come una saetta, affascinato dalla probabilità della guerra » si dirige il ragazzo spagnolo.

Davanti (ed è ormai « levante » al servizio dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme), gli si apre il paesaggio meraviglioso del Mediterraneo: galere turche, imbarcazioni greche, navi veneziane, ebrei, turchi, mori, schiavi, isole, coste,

mercanti. Questo brulicare di commerci, di ricchezze duramente conquistate e facilmente perdute, diventa la vita del «levante» spagnolo che non fa tempo a scendere da una galera ed è già pronto per imbarcarsi un'altra volta, e combatte ammazza conquista approda e salpa con un'indifferenza che lo fa apparire «desalmado», senz'anima.

Ogni giorno, si può dire, succede qualcosa di straordinario: a un artigliere olandese una palla porta via il cervello, e un osso va a colpire il naso di un marinaio che aveva il naso storto e che da allora lo avrà sempre diritto; i soldati che hanno la proibizione di giocare d'azzardo con soldi, s'ingegnano a giocare con i pidocchi. E ci sono i battelli così carichi di damaschi, sete e oro e che i soldi sembra che ce l'abbiano tutti: greci, arabi mori ed ebrei e soltanto la morte può servire a distinguere gli uni dagli altri: i mori vanno a finire in mare a bocca in giù ma i cristiani li buttano, invece, con la bocca in alto.

Morte e vita si susseguono e annullano, ma alla fine di ogni impresa nel Levante c'è la donna, la «quiraca», che attende a Malta pronta a concedere il suo amore al soldato e a spillargli i soldi.

È tempo di dire, finalmente, a chi si debba il racconto di queste avventure. L'autore si chiama Alonso de Contreras e il «discorso della sua vita» fu scritto a Roma, in undici giorni, nell'ottobre del 1630 e terminato a Palermo tre anni più tardi. Scoperto e pubblicato con soppressioni ed errori nel 1900 dallo studioso Manuel Serrano y Sanz, ristampato poi, sempre in versioni incomplete altre tre volte, vede ora la luce, in forma esatta e completa, grazie alla collana *Libro de Bolsillo* dell'Alianza Editorial di Madrid, con il titolo di *Vida, nacimiento, padres y crianza del capitán Alonso de Contreras* (Vita, nascita, genitori ed educazione del capitano Alonso de Contreras). L'edizione e le note sono di Fernando Reigosa, il prologo, bellissimo, è di Ortega y Gasset che lo scrisse nel 1943.

Il libro è stato tradotto in inglese, tedesco e due volte in francese, ed ora in edizione popolare Longanesi, esce in Italia nella traduzione di Ettore De Zuani.

Nelle memorie di Contreras, troviamo, così come osserva Ortega y Gasset, un tipo umano quasi unico: è il combattente della Guerra dei Trent'anni, il soldato che sta a metà strada tra il capitano di ventura e il soldato in senso moderno, e che va a ingrossare le fila di quei reggimenti spagnoli «che vivevano sul terreno come cavallette». Uomini liberi, «senza radici in alcuna disciplina interna», prodotti naturali di un'«epoca confusa, equivoca e ipocrita», pagati male o niente, una volta finite le guerre si trasformavano «in spettri, figure strane, mutilati, rattroppiti e monchi che si trascinavano per il Continente quali mendicanti, coperti di stracci tra cui faceva stacco improvviso qualche capo di antico splendore: un cappellaccio di piume, una bandoliera di vero cuoio, una gorgiera da marchese». Erano i «soldati delle Fiandre, di Nordlingeng, della Valtellina». I soldati, insomma, dei *Promessi Sposi*, per i quali la gloria e la disfatta, i soldi conquistati e la miseria si alternavano con regolarità. «Nulla», dice Ortega y Gasset parlando di Contreras, «poteva toglierli la ventura fulminante di quegli amori goduti sulla punta della spada, scintille di delizia istantanea, strappati al destino nella fessura che lasciano due morti, quella che aveva inferto a qualcuno il giorno prima e quella che lo minacciava l'indomani».

Il vero dominio di Alonso de Contreras sono le isole del Mediterraneo in cui egli passa tre o quattro anni quasi senza tempo tanto frenetico ne è il ritmo e tuttavia dilatata la misura.

Sempre incerto nella grafia, egli le spagnolizza tutte così che sembrano far parte di un mitico regno di avventura e di Sirene: Tripoli di Siria, Napoli di Romania, Mitilin, Damiata, Tabormina, Xamoto che sarebbe Samo e Pozal che è Pozzuoli.

Ma tra una puntata a La Mahometa, cioè a Tunisi, e la terribile disfatta che colà soffrirono gli spagnoli nel 1605, fa a tempo a diventare alfiere di fanteria in Spagna e a vivere la più curiosa delle vicende. Un nascondiglio di armi destinato ai mori e trovato a Hornachos nel 1603 torna a far parlare di sé nel 1609, al momento del tentativo di insurrezione dei mori che servì di pretesto per la loro cacciata definitiva dalla Spagna.

Contreras, che nel frattempo si era fatto eremita, viene imprigionato, torturato e rischia di morire martire sotto accusa di essersi sei anni prima impadronito delle armi dei mori.

Alla fine, come sempre, qualcosa intervenne a salvarlo, ma l'episodio permase oscuro e ancora più difficile a spiegarsi di altre stranezze sue: quella di avere seduta stante ammazzato la moglie sorpresa con l'amico o di avere a lungo amato una donna uscita da una casa di malaffare.

Ovunque andava, il povero Contreras creava pasticci, e andò, per dir la verità, un po' dappertutto: nelle Indie, dove combatté contro Sir Walter Raleigh che egli chiamava Guadarral, a Nola, quando ci fu una terribile eruzione del Vesuvio, in Abruzzo, dove imprigionò certi briganti che avevano tutta l'aria di essere i capelloni dell'epoca.

Più tardi, gli toccò un'avventura del tutto diversa: conobbe Lope de Vega che, sempre assetato di udire nuove storie e vicende, di sfogliare dal vivo la grande storia di Spagna, lo ospitò per otto mesi, gli fece narrare tutta la sua vita e lo immortalò nella commedia *El Rey sin reino* (Il re senza regno).

Giunto avanti con gli anni, e dopo tanti rischi, Contreras il regno non ce l'aveva davvero. Nel-

l'ultimo capitolo della sua vita, scritto dopo il viaggio nelle Indie e ormai caduto in disgrazia del conte di Monterrey, ripensando alle celebrazioni avvenute a Roma quattro anni prima per la nascita del principe Baltasar Carlo, al capitano venne fatto di rievocare la grandezza di Spagna: « Chi ha avuto in quella città capitani trattati come li trattava il Conte, a trenta scudi al mese ciascuno?... E, a Napoli, che Vicere c'è stato che cercasse gli uomini che avevano meriti, perfino arroccati nei castelli, da disperati?... Chi ha mandato in quindici mesi a Milano, come ha fatto il Conte, due reggimenti di italiani e settecento mila ducati?... ».

Scomparsi i fuochi di artificio, le sorgenti di vino, l'oro e l'argento dati a piene mani per obbligare i romani, almeno in occasione delle celebrazioni reali, a gridare « Viva la Spagna », pareva anche a Contreras che la scena fosse rimasta vuota e che il sipario cominciasse a calare sul gran teatro del mondo. Per questo, certo senza volerlo, le sue parole echeggiavano i versi di Jorge Manrique: « Dov'è andato il re Don Juan? / Gli infanti di Aragona, / dove sono? / Dove sono le galanterie di corte? / Le giostre e i tornei / paramenti, ricami / e piume, / passarono come sogni? ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

La trilogia di Leslie Fiedler

Con *The Return of the Vanishing American*, Leslie Fiedler completa una monumentale trilogia iniziata con *Love and Death in the American Novel* (pubblicato in Italia da Longanesi, *Amore e morte nel romanzo americano*), e proseguita con *Waiting for the End* (edizione italiana, pubblicata da Rizzoli, *Aspettando la fine*). Fiedler è un critico stimolantemente tendenzioso, violentemente discusso, provocatorio — si direbbe — per vocazione: non stupisce affatto che anche questo libro abbia ricevuto negli Stati Uniti accoglienze piuttosto

contrastanti, e in genere polemiche. Del resto, Fiedler ha subito lo scorso anno vicissitudini personali alquanto complesse, da lui stesso riferite in un brillante e spiritoso contributo alla « New York Review », apparso anche, in versione limitata per ragioni di spazio, nella « Fiera letteraria ». Il suo destino di *enfant terrible* non gli consente tregua, e in lui il letterato si accompagna spesso in termini assai scomodi al personaggio. Egli scandalizza il buon borghese americano, irrita il confratello accademico, appunto a causa della spavalda tendenziosità e della vivace creatività del suo lavoro di critico.

The Return of the Vanishing American va misurato, dunque, allo stesso tempo sul metro del *pamphlet* e su quello del contributo critico, scontando sin dall'inizio la opinabilità degli assunti, e cercando invece di isolare le linee di forza, che ci sembrano tutt'altro che trascurabili. L'ipoteca negativa di Fiedler, allo stato attuale delle cose, rimane a nostro avviso l'insistenza eccessiva sull'equazione tentata già molti anni or sono in *An End to Innocence*, e che fa perno sul motivo, psicoanaliticamente inteso, della crisi della mascolinità nella tradizione narrativa americana, con il conseguente, estremo rifugio dell'omosessualità. Ora, noi non saremmo così pronti a sbarazzarci di una simile tesi perentoriamente: a suo tempo Fiedler suggerì delle verifiche abbastanza probanti. Ma una premessa di non trascurabile importanza viene adesso portata con eccessiva rigidità alle estreme conseguenze, e proposta come alternativa rigeneratrice, il che non ci persuade affatto. Preferiamo allora amputare quella che si prospetta come una ipertrofica superstruttura, e tenere in considerazione le costanti dell'eros, della morte, del mito, che Fiedler usa, e magari manipola, nel corso dei tre volumi. In questo senso, l'ultimo libro contiene alcuni dei risultati più originali e pertinenti dell'intero arco del lavoro di Fiedler.

L'americano che svanisce, che scompare lentamente; l'archetipo di eroe cui si rifà Fiedler nel suo libro, comporta un riesame della mitologia del West sul piano culturale, della sua epopea sul piano storico e, possiamo ben dire, ideologico. Il mito della Frontiera nacque, specie nel secondo Ottocento, da premesse *a posteriori*, letterarie, storiche e segnatamente ideologiche (da Turner a Theodore Roosevelt), nel segno di una sistemazione o giustificazione di un'America missionaria, espansionistica o, per usare un aggettivo già popolare allora, sia pure con una peculiare connotazione, imperialistica. Gli studiosi hanno dimostrato oggi, da Henry Nash Smith nel suo classico *Virgin Land* a Edwin Fussell, che la letteratura della Frontiera non è mai esistita in quanto tale: persino Mark Twain arrivò con i suoi racconti del West a cose fatte. Si agisce qui in perfetto parallelismo con la mitologia cavalleresca e feudale

del Sud, ove viene esaltato un mondo del tutto immaginario, ossia un'astrazione ideologica (Mark Twain aveva perfettamente ragione a scrivere che l'*intelligentsia* del Sud era stata corrotta da una lettura eccessiva delle opere di Walter Scott). Fiedler ammonisce nel suo libro contro una interpretazione di comodo, e invita a riconsiderare il problema nella sua spesso spiacevole e ambivalente realtà.

Se è vero che l'America moderna diviene se stessa in quanto si misura con gli spazi del West, bisogna operare in profondità e studiare da un lato come essa si sia comportata nell'avanzata verso il Pacifico, e dall'altro in che misura ne sia stata condizionata o modificata. La tesi del critico americano, che nel libro si carica di sottili arabeschi, potrebbe essere riassunta genericamente nel vecchio adagio della *Graecia capta*. Cioè: l'America industriale, o semplicemente post-illuministica, con la sua fiducia nella nozione di progresso e di colonizzazione interna, da cui scaturisce la morale cinica e crudele della guerra civile e quella della conquista del West, avanza negli spazi aperti distruggendo assai più che costruendo, ma alla fine ritorna dalle sue crociate, senza rendersene conto, con un vistoso bottino fruibile in senso materiale, e con una angoscia che la mina dall'interno, e la spinge irresistibilmente a riutilizzare i miti dell'antagonista soppresso. La parte centrale del *Return of the Vanishing American*, che ci interessa esaminare qui, riguarda infatti la distruzione fisica dei pellirosse e la rivincita segreta di questi ultimi sui loro carnefici.

Si comprende agevolmente che il problema negro polarizzi l'attenzione in America e fuori, oggi, per la sua tragica urgenza; rimane il fatto che la eliminazione dell'unica civiltà indigena possedeva, nel contesto generale della storia americana, un'incidenza ben più decisiva, e contenga una terribile inevitabilità, non sussistendo ormai alcuna possibilità di riscatto. Sugeriremmo al lettore di meditare attentamente sulle pagine di un testo prezioso sotto questo profilo, e di confrontarlo con le postulazioni di Fiedler. Si tratta di *Black Elk Speaks*, tradotto in italiano da Rodolfo

Wilcock e pubblicato nelle edizioni Adelphi (*Alce Nero parla*): una serie di testimonianze raccolte da John G. Neihardt dalla viva voce di Alce Nero, un vecchio stregone Sioux. Le confessioni di Alce Nero appaiono rivelatrici in molte direzioni. La più ovvia, perché gettano luce sulla civiltà e sulla cultura dei pellirosse. Ma interessa constatare che la *pensée sauvage* descritta da Alce Nero è cosciente di porsi quale alternativa. Quando il vecchio stregone rievoca la fine cruenta di un popolo — e lo fa con rara misura, con singolare forza, in una dimensione davvero epica — egli non rimpiange una sorta di età dell'oro, ma denuncia il malefico potere del nemico che ha annientato i suoi. Mentre rifiuta di avvicinarsi agli idoli dell'avversario, Alce Nero gli strappa dal viso la maschera. Molto opportunamente Elémire Zolla ha interpretato le parole del vecchio Sioux come condanna della degenerazione della nozione di progresso nell'età industriale o, secondo quel che si dice oggi, del benessere e dei consumi. Paradossalmente, la vera America jeffersoniana, pura e incontaminata, secondo un ideale agrario e pacifico, è quella di Alce Nero che i discendenti di Jefferson cancellano senza pietà dalla faccia della terra.

Dal momento dei primi stanziamenti nell'America del Nord, dalle esplorazioni del capitano John Smith, o da quando i Puritani della Nuova Inghilterra identificano nei pellirosse l'incarnazione del diavolo, sino agli anni cruciali dell'Ottocento, il rapporto con gli indigeni acquista un significato di immensa portata. Finora nessuno aveva affrontato la questione in termini così articolati, limitandosi invece, come nel caso del volume di Wilcomb E. Washburn (*The Indian and the White Man*, 1964) a raccogliere testi e documenti illustrandoli schematicamente. Fiedler segue il filone partendo dalle origini, dall'incontro di Smith e della principessa pellerossa Pocahontas, sino al trauma mai riassorbito che un conflitto insanabile ha lasciato nell'americano anglo-sassone. Si sarebbero potuti allargare ancora i confini, rammentando l'incomprensione e la rigida ostilità di Franklin come ideologo dello sfruttamento dei pellirosse, ma anche così il quadro offerto da

Fiedler risulta sconvolgente. Egli riporta finalmente alle giuste proporzioni — che sono fondamentali — il significato dell'opera di James Fenimore Cooper. Difatti, l'ambiguità tragica di Cooper si innerva sull'antinomia irresolubile tra il tentativo di portare innanzi il modo di vita americano e di rifuggire dalla violenza. La risposta è — come sappiamo — negativa, giacché il pellerossa soccombe né si stabilisce mai, neppure sul piano individuale o della vita erotica, un rapporto; d'altro canto Cooper (ovvero il suo eroe Natty Bumppo) si impegna di apporti che provengono proprio dai popoli che la sua America sta distruggendo.

Altrettanto persuasivo ci pare Fiedler nel delineare irriverentemente l'atteggiamento equivoco, e in realtà reazionario, di Mark Twain nei confronti dei pellirosse; per converso, nell'additare l'ironia sarcastica e amara di Herman Melville, che, specie nell'*Uomo di fiducia*, cattura la mistica del nemico dell'indiano (o la « metafisica dell'uccisore di indiani », secondo le parole del massimo scrittore americano). Mark Twain si avvicina alla tradizione popolare, in cui si sedimenta il pregiudizio e si nega la comprensione, laddove Melville trova posto nella sua opera per la rappresentazione praticamente di tutte le grandi perversioni e di tutti i mali dell'America moderna: la lotta contro il pellerossa, ma anche l'alienazione dell'individuo nella società industriale (*Bartleby*) e la nevrosi del pregiudizio razziale e dello sfruttamento del negro (*Benito Cereno*). Cooper ha una funzione di pietra angolare nella cultura americana, perché si rende conto del fatto che le violenze perpetrate nel nome della Frontiera e della diffusione del progresso sconsacrano per sempre il mito del sogno americano e dell'innocenza americana. A questo proposito ci è accaduto di scrivere che Cooper è tra i più moderni classici americani, e che la sua lezione vale anche per le vicende di oggi: perché non immaginare che la Frontiera e la conquista del West si prolunghino ben oltre, sino alle Filippine, sino all'Estremo Oriente?

La nemesi, se vogliamo ricorrere a questo logoro termine, secondo Fiedler esige che la cultura americana ritrovi, per sopravvivere e per dare

una chiave ai propri misteri e alle proprie inquietudini, i miti dei pellirosse sopraffatti e ridotti al silenzio, che si giustifichi nel nome dei loro valori, appropriandosene. Anche questa è una tesi seducente e tutt'altro che ipotetica. L'unico tentativo epico della poesia americana del Novecento, quello di Hart Crane, viene celebrato nel nome della remota principessa Pocahontas. Nella narrativa del secondo dopoguerra, poi, Fiedler incontra alcuni testi esemplari. Uno, il romanzo di Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, nel quale l'America viene ridotta simbolicamente a una clinica di pazzi, nella quale vivono, perseguitati, irreggimentati e scientificamente svincolati, alcuni personaggi-stereotipo, tra i quali sopravvive quale supremo emblema un capo pellerossa. Un altro, il romanzo di John Barth, *The Sot-Weed Factor*, che dell'America è un vero e proprio poema eroicomico, ove il pellerossa riacquista il suo valore di libertà e di purificazione. Una grande tragedia rivive così, riportata nelle forme della satira e del grottesco, le uniche — sembrerebbe — consentite dall'età in cui viviamo. In questo specchio deve avere il coraggio di guardarsi e di riconoscersi l'America moderna.

Il nuovo romanzo di Updike

John Updike aveva già mostrato, con il suo romanzo più noto, *Rabbit Run* (in italiano, pubblicato da Mondadori, *Corri, coniglio*) di ricercare un superamento realistico introducendo una tematica simbolica decisamente esemplare. Il protagonista di quel libro rivelava una sorprendente parentela con il Wakefield di Hawthorne, l'individuo, cioè, che oppresso dalla monotonia della vita quotidiana, scandita dai rapporti familiari tradizionali e dalla fedeltà rigida a un preciso codice di comportamento, si illude di sottrarsi con un gratuito atto di evasione che ne fa un autentico «out cast», un reietto del sistema ferreo in cui dobbiamo purtroppo muovere. Naturalmente, tra Hawthorne e Updike stava lo Sherwood Anderson di *Molti matrimoni* e la psicanalisi, per

cui il dato sessuale finiva per assumere un'importanza indispensabile. Poi vi era stata la parentesi addirittura mitologica, con il *Centauro*, e la sovrapposizione artificiosa di uno schema fisso alla realtà quotidiana.

La lettura dell'ultimo romanzo di Updike, *Couples*, che qualcuno ha considerato addirittura a metà strada tra narrativa e sociologia, ci ha richiamato alla mente il pensiero famoso del vecchio puritano Cotton Mather, che nel suo *Manuductio ad Ministerium*, venuto a tracciare una fenomenologia diabolica, sostiene l'esistenza di una pluralità di diavoli, ciascuno con compiti precisi, ai quali spetta pure di introdursi nel talamo coniugale per indurre gli sposi a peccare. *Couples* ha l'aspetto di una sagra del peccato carnale, descritto con fastidiosa attenzione e con una cura filologica dei particolari. Prima di decidere sommariamente, però, che Updike ha scelto ormai la via della narrativa di sensazione, con il corrispettivo prevedibile di un successo commerciale di vaste proporzioni, preferiremmo domandarci se egli non abbia tentato una conciliazione — poveramente riuscita — tra impegno letterario e problematico ed esigenze di consumo.

Couples, che secondo un paradigma non nuovo nella narrativa americana si articola sulla rappresentazione cellulare del nucleo familiare, è ambientato in una tipica cittadina di «pendolari» — tutti borghesi di risorse non indifferenti — della Nuova Inghilterra, chiamata da Updike con il nome di convenienza di Tarbox. Si tratta di una comunità piuttosto caratteristica, costruita su misura anche planimetricamente, con le villette annegate nella campagna, un nucleo centrale con la sua piazza ove si affacciano i negozi e la chiesa. Secondo il titolo del libro, i personaggi di Updike sono coppie ancora giovani, quasi tutte, per qualche ragione, frustrate. Socialmente comprendono una varietà ben definita di attività: il medico, il tecnocrate, il pilota di aviolinea, il ricercatore, l'agente immobiliare, l'industriale, e così via. La loro condizione esistenziale è racchiusa tra l'esercizio di una professione in qualche modo stan-

dardizzata e il non meno standardizzato tempo libero. La storia viene tenuta ai margini: l'eco dei grandi avvenimenti arriva smorzato come la sdacca del mare non lontano, e si tenta più o meno felicemente di esorcizzarla (tipica la presenza indiretta di John Kennedy, pietra di paragone per tutto il romanzo, ombra temuta e irrisa insieme, fino alla morte violenta che corrisponde alla disintegrazione della comunità di Tarbox).

Si comprende allora che la vita sessuale delle coppie di Updike occupi la maggior parte del libro e rispecchi la frantumazione dei vari personaggi; che fornisca il reagente necessario. Questi eredi dei repressi e torbidi puritani che hanno fondato e colonizzato la Nuova Inghilterra consumano quotidianamente l'adulterio, si cercano in un intrico di insoddisfazione e di rancore; la vita coniugale è intessuta di delusioni, di ricerca di un peccato liberatore tale da riscattare il ripetersi monotono e oppressivo del rito dei sensi nel talamo coniugale, precisamente come suggeriva con preoccupazione Mather. Quando non lavorano e non perseguono i loro ludi sessuali, gli abitanti di Tarbox si riuniscono secondo i canoni della «social life» e discorrono interminabilmente. Due terzi del romanzo di Updike sono fatti di conversazione, nella quale si stempera il vuoto, la nausea, il vano tentativo di aggrapparsi a valori concreti e immediati, visto che di altri non si intravede traccia. In realtà, le conversazioni traducono in un linguaggio livellato appunto la tranquilla angoscia quotidiana, la fattualità, la rete di pregiudizi e di banalità inquietanti, che qualificano la comunità di Tarbox: gesti, anche ora, pianificati, come la passeggiata domenicale e il ritrovarsi in chiesa per ascoltare — o fingere di ascoltare — il sermone.

Il protagonista maschile di *Couples*, Piet Hanema, afflitto da una moglie frigida e da alcune amanti possessive, incontra a un certo punto Foxy, moglie insoddisfatta di un nuovo vicino, un distante e monotono individuo che ha un posto di ricercatore (è un biochimico) in un laboratorio: sarà questa la sua nuova amante ma anche la sua

pseudo-salvatrice. Per lei divorzierà dalla moglie, sposando Foxy, a sua volta divorziata dopo una breve e deprimente tresca, culminata in un aborto. È questo il momento di rottura della comunità di Tarbox: la chiesa, colpita da un fulmine, viene distrutta da un incendio; Kennedy è assassinato a Dallas. Si tratta, per gli abitanti di Tarbox, non di una catarsi, ma di un rimescolamento di carte, dopo il quale la loro solitudine, il loro procedere alla deriva, proseguirà senza alcuna via d'uscita.

Uno dei più autorevoli recensori americani del romanzo, John Thompson su «Commentary», ha scorto in *Couples* un apologo morale, quasi che Updike assumesse le vesti del puritano e intendesse mostrare a quale degenerazione si giunga quando si abbandonano le regole del gioco. Noi siamo di diverso avviso, e pensiamo che l'intenzione di Updike sia sostanzialmente ironica. Gli abitanti di Tarbox, in altri termini, agiscono all'interno di una struttura ossificatasi nei decenni, e rimangono quindi vittime di se stessi. Persino il loro Dio è un'istituzione comunitaria: nulla di strano che, quando il gioco si è spinto troppo oltre, scagli un fulmine sulla chiesa per ammonirli a recitare almeno formalmente la loro parte.

Il guaio ha le sue origini altrove: nello squallore che si sprigiona pagina dopo pagina, e che invano (al contrario) Updike cerca di illuminare per mezzo delle vampate decadenti e immaginifiche della sua prosa, in contrasto con la voluta piattezza della conversazione; nel meccanismo del romanzo, ove confluiscono espedienti tecnici stanchi e prevedibili; nel simbolismo che non si adatta a convivere con l'intento apodittico; nella morbosa insistenza sul dato sessuale che vorrebbe imporre una intenzione illustrativa e chiarificatrice senza sostenerla con la drammatica irruzione del male e del peccato. In questa cartolina pruriginosa dalla provincia puritana Updike è rimasto costantemente ai margini, né ha certo scomodato le vecchie ombre dei padri.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Studi sulla lirica provenzale

Malgrado una sterminata bibliografia specifica, che si arricchisce ulteriormente di giorno in giorno con un processo di proliferazione crescente a vista d'occhio, bisogna convenire che non poche false opinioni, non pochi pregiudizi critici ricevuti senza verifica né beneficio d'inventario, hanno tuttora corso circa l'età favolosa in cui fiorì con esuberanza sorprendente la lirica cortese provenzale, il primo e più prestigioso movimento poetico del mondo neolatino. Tali false opinioni e tali pregiudizi, che sono in sostanza la voce passiva di un'eredità ottocentesca, romantico-positivista (la quale ha pure, per altri versi, un attivo di meriti incontestabili), sussistono indubbiamente a causa dell'ancora inadeguata elaborazione storiografica integrale degli aspetti molteplici della civiltà che quella lirica ha prodotto. Si è fatto, in altri termini, ogni sforzo per conoscere e capire le singole personalità dei poeti ma non altrettanto per comprendere il mondo in cui operavano e i condizionamenti che dovettero subirne; si è cercato assiduamente di portare alla luce le fonti culturali presenti nei testi più che di vedere come questi rispondessero alle istanze spirituali e alla conformazione socio-psicologica di una determinata società. Per rimediare a questa carenza storiografica, mettendo a profitto le preziose indicazioni fornite da storici come J. Huizinga e M. Bloch, un ingente e proficuo lavoro è stato avviato e in parte già realizzato in quest'ultimo decennio da romanisti e provenzalisti quali J. Frappier, E. Köhler, R. Nelli e M. Lazar. Recentemente ha ripreso in esame la complessa problematica da essi trattata, esponendo e vagliando criticamente le loro conclusioni e proponendo interpretazioni e punti di vista propri, un giovane brillante francesista italiano i cui interessi specialistici agilmente si estendono dal Medioevo ai nostri giorni (gli dobbiamo fra l'altro eleganti traduzioni da Rimbaud e da Prévert): Ivo Margoni, autore del volume *Fin'amors, meizura e cortezia*, Saggio sulla lirica provenzale del XII se-

colo, Milano-Varese, 1965. In esso è studiata l'etica cortese come propria dell'aristocrazia feudale, alla quale diedero poetica voce i trovatori: la *fin'amors*, che ne è la nozione più tipica e feconda, non è infatti « un fenomeno solamente o prevalentemente estetico-letterario, ma un fatto di civiltà, prima espressione organizzata e coerente, al di fuori delle concettualizzazioni politiche e giuridiche, d'una ideologia e d'una psicologia di classe ».

Tale classe, cioè la nobiltà feudale, che dall'VIII al XII secolo aveva rafforzato i suoi particolaristici poteri a spese dell'autorità monarchica, elaborò ed espresse un modello che, « nell'ambito dell'autocoscienza culturale ed estetica », rifletteva il dato di fatto della sua supremazia. La ricerca del Margoni è volta a reperire, secondo un'impostazione coerentemente marxista, i presupposti di quel modello nell'organizzazione economico-politica del feudalesimo. L'attenzione dello studioso, sulla scia di un celebre lavoro del Wechsler, è naturale che subito si porti sullo schema giuridico del vassallaggio come tipo di rapporto gerarchico interpersonale comportante per ciascuna parte diritti e doveri: « alla promessa del servizio, della dipendenza, dell'obbedienza e della fedeltà corrispondeva infatti, nel vassallo, la speranza del *beneficium* (il "guiderdone" dei lirici) ». Ma se questa sostanziale bilateralità di prestazioni era pienamente operante al vertice della piramide feudale, lo era invece assai meno verso la base di essa: poiché dunque nell'etica cortese assunse ben presto una grande importanza la liberalità del signore, è ragionevole ritenere che alla sua fondazione abbia fornito incentivi determinanti la piccola nobiltà, grazie alla mediazione culturale dei trovatori non aristocratici la cui condizione sociale era sostanzialmente « ministeriale ». Non a caso, come osserva il Margoni, « la vassallizzazione dell'amore nella sfera della produzione letteraria destinata a intrattenere l'aristocrazia e a magnificarne i caratteri e lo stile di vita, corrisponde al momento di maggiore feudalizzazione politica della Francia »: al momento, cioè, in cui la società feudale,

specialmente ai livelli più elevati, avvertiva il bisogno di un'iniziativa anche culturale propria e l'aristocrazia cercava, come ebbe a dire il Köhler, « di formarsi un sistema di cultura indipendente dal sapere ecclesiastico e clericale, e conforme ai suoi interessi gerarchici ». Occorre a questo punto osservare che il primo trovatore noto in cui si riscontri il trasferimento in sede erotica del rapporto giuridico di vassallaggio è Guglielmo IX duca d'Aquitania e settimo conte di Poitiers, cioè un grande feudatario, per possessi territoriali più potente dello stesso re di Francia. Ora, nella sua produzione di tipo cortese (certo inferiore, quanto a sincerità d'ispirazione e a felicità di realizzazione, a quella di tipo realistico-sensuale) il senso del diritto del vassallo d'amore alla controprestazione competente prevale significativamente sulle sollecitazioni alla generosità della dama: ciò che starebbe a confermare come un'etica mondana fondata sulla liberalità meglio si addicesse a personalità di più modesto rango, quale quella del trovatore povero che fieramente biasima i ricchi avari ed esalta l'ideale signorile della *largueza* facendosi « portavoce della piccola nobiltà di cui condivide gli interessi » (Köhler), o che predica la teoria « borghese » della nobiltà alla quale è strettamente connesso il concetto del valore nobilitante della *fin'amors* che appiana i dislivelli sociali. Il quale valore, però, non deve far credere che quest'etica tendesse, in ambiente trobadorico, a farsi universale: essa era e rimase un'etica di casta ad uso e consumo dell'aristocrazia. Ma che cos'è allora, propriamente, la *fin'amors*? È l'amore cortese nella sua più elevata accezione, il quale « fra l'istinto dei sensi, francamente riconosciuto quale realtà naturale insopprimibile e la disciplina d'una legge morale e religiosa, la cui superiorità ideale non viene mai formalmente contestata ... viene ... ritagliando un mondo del sentimento, rischioso nella sua ambiguità, sottilmente morbido nella sua squisitezza, aristocratico ed intellettualisticamente raffinato nelle sue estrinsecazioni, pressoché inesauribile come fonte di suggestione letteraria » (Roncaglia). Ad esso si accede soltanto attraverso l'esercizio delle virtù cortesi quali la liberalità, la prodezza, il pregio (merito), la misura, quelle insomma

di cui consta la *cortesía*. Esso agisce pertanto come un potente stimolo al perfezionamento etico dell'amante, perfezionamento che assume un valore autonomo, non già strumentale in funzione dell'unione carnale che non è affatto indispensabile.

Le sommarie considerazioni che precedono non presumono certo di toccare, neppure per veloce allusione, tutti i temi relativi all'amore cortese presi in esame dal Margoni con notevole spiegamento di dottrina e sicuro dominio della materia nel distinguere e nel giudicare. Nell'insieme, il suo lavoro risulta convincente per ciò che è della genesi e del configurarsi dell'etica cortese in relazione alla realtà economico-politica in cui prese forma. Resta programmaticamente in ombra, anche se vi si accenna più volte e non sempre di sfuggita, lo sfondo ideologico in cui storicamente si situa la lirica dei trovatori, con qualche conseguenza negativa in prese di posizione discutibili o insoddisfacenti su questioni di dettaglio: ad esempio quando in un excursus rudelliano si legge che l'amore cantato dal Rudel « è quello per una donna reale » e che la sorpresa notturna della canzone *Belh m'es l'estius* sarebbe il dato autobiografico generatore di un trauma sentimentale, in seguito al quale il poeta si sarebbe risolto « ad orientare in senso nuovo la tensione del desiderio e l'attenzione spirituale » cioè a spostare il sistema « dai termini "carnali" a quelli cortesi e, poi, puramente mentali ». Valga questo caso a confermare, nel momento in cui si ammette senza riserve l'urgenza di ricerche orientate nel senso di quella del Margoni, la necessità di non perdere di vista la storia delle idee: ragione per la quale appare sommamente opportuna la ristampa curata da G. E. Sansone di due lunghi saggi dedicati a Guglielmo d'Aquitania e a Jaufrè Rudel da Mario Casella e pubblicati sull'« Archivio Storico Italiano » del 1938 (Mario Casella, *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari 1967), che appunto a quella storia assegnano un ruolo preminente. Nel primo di essi, sul duca d'Aquitania, il Casella respinge risolutamente una serie di definizioni alquanto grossolane della personalità del poeta, aberranti tutte perché coloro che le formularono non avvertirono che « Guglielmo IX ci viene

incontro con un contenuto di pensiero che finora era stato ignorato; o meglio, che finora non era stato sospettato neppure lontanamente». L'errore metodico della critica tradizionale (empirica o erudita) contro la quale il Casella vivacemente polemizza fu quello di ignorare la storia delle idee fermandosi alle « forme materiali », cioè di materializzare le immagini di una poesia che esigeva invece un'interpretazione ideologica. La tradizione di pensiero alla luce della quale si fa infatti trasparente il significato della poesia del primo trovatore è, nell'opinione del nostro illustre romanista, quella platonico-agostiniana. Di essa, che proclamava la priorità e la preminenza dell'esperienza interiore, Guglielmo IX si valse « per analizzare se stesso e rappresentarsi sensibilmente, secondo visualizzazioni tipologiche delle sue passioni primordiali e istintive ». Non resta allora che procedere alla concreta determinazione del principio attivo che illumina dall'interno e « stringe in unità intelligibile a se stessa » le canzoni, principio che il Casella ritiene essere quello agostiniano della *naturalis dilectio* come attitudine virtuale all'amore nella sua più lata accezione e operante a tutti i livelli dell'esperienza umana. La conoscenza che Guglielmo intese significare nei suoi componimenti è offerta indirettamente cioè trasposta in equivalenze fantastiche: « scrivendo le sue composizioni Guglielmo IX obbiettivava, per via di espressione, l'idea creatrice che lo aveva diletto; e quell'idea, che era stata in lui un momento di pura intelligenza, bisogna ricavarla dalle immagini

dove è, per così dire, immersa e, attraverso l'interpretazione, farla vita del nostro pensiero ».

In chiave essa pure agostiniana è l'interpretazione che il Casella fornisce nel secondo saggio della poesia di Jaufrè Rudel, riconoscendovi una « ragione » trascendentale che si oggettiva nella figura dell'amore lontano che « serve al poeta per comprendersi idealmente e farsi intelligibile a se stesso, in ciò che costituisce il fondo più segreto della sua personalità, come richiesta volontaria e naturale di vita felice ». Vano è dunque voler intendere l'amore lontano in senso ingenuamente realistico, vano è cercarne la genesi in presunte vicende biografiche del poeta: « l'amore di terra lontana non ha ... che un'esistenza puramente spirituale. È un sogno ineffabilmente individuale e intimamente soggettivo ».

Senza tacere delle perplessità che suscita l'atteggiamento del Casella, che una complessa e multiforme fenomenologia poetica assorbe e consuma in una biografia rigorosamente interiore, non si può disconoscere che esso colloca con estrema chiarezza quella fenomenologia nel contesto storico-culturale che le è proprio e procura di intenderla in armonia con i valori speculativi peculiari di esso. Come ebbe a riconoscere e a sottolineare autorevolmente lo Spitzer, al Casella va il merito di avere energicamente insistito sull'*a priori* cristiano della poesia dei trovatori, riuscendo per tal guisa ad attingerne meglio dei suoi predecessori l'intimo significato.

GIORGIO CHIARINI

STORIA E CULTURA

È nota l'opinione che Voltaire esprime nell'introduzione al suo *Secolo di Luigi XIV*. Quattro soltanto erano le epoche, i « secoli », di cui valesse la pena, e fosse d'altronde possibile, farsi storici; vale a dire, secondo quello che per Voltaire è la storia, storici della civiltà: la Grecia dell'età di Pericle, la Roma di Augusto, l'Italia del Rinascimento, e, infine, la Francia del « grand

siècle », quella, appunto, di Luigi XIV. Non è improbabile che l'olandese Huizinga avesse in mente le parole di Voltaire quando scriveva nelle prime pagine della *Civiltà olandese del Seicento* (ora tradotta in italiano e pubblicato da Einaudi) che per trovare termini di riferimento al modello di civiltà, così come gli appariva essere stata l'Olanda del secolo decimosettimo, « vien fatto di pensare

che soltanto ad Atene e a Firenze, a Roma e a Parigi, toccò in sorte il grande onore d'essere, come noi, centro d'irradiazione d'una civiltà».

Aggiungere a quel volteriano elenco l'Olanda non fu soltanto (il momento in cui Huizinga scriveva era il 1941 e l'Olanda era occupata dai nazisti) un'affermazione storiografica; fu un'elevata testimonianza del valore indistruttibile, per qualunque forza e potenza, d'un'altra e libera civiltà nazionale. E i tedeschi, in quanto tale, il libro lo intesero: arrestarono Huizinga che morì prigioniero prima della fine della guerra e della liberazione della sua patria. La *Civiltà olandese del Seicento* è, perciò, tra le ultime cose scritte da Huizinga ed è anche l'ultima delle molte sue opere rese accessibili al lettore italiano che pure può conoscerlo assai bene: è ormai un trentennio che i suoi libri sono famosi in Italia; due di questi, *L'Autunno del Medioevo* e la *Crisi della civiltà* molti li ricordano subito per l'interesse e l'amore che suscitarono e suscitano tuttora nella nostra cultura. Huizinga fu molte cose ed ebbe molte qualità; fu uno storico della sensibilità e della cultura; fu un umanista dagli interessi inesauribili e, come la civiltà del suo paese, davvero ispirato dall'influenza del grande compatriota, Erasmo, di cui, come non ricordarlo? fu anche non appassionato ma affascinante e pungente biografo.

La *Civiltà olandese del Seicento* è un breve saggio, poco più di cento pagine; eppure è facile consentire con quanto disse Cantimori, in una sua recensione ristampata a mo' di prefazione all'edizione italiana, «fra le più belle e complete opere di storia della cultura che conosciamo». Di molti mezzi Huizinga si è avvalso, seppure per accenni,

nel delineare il suo disegno. E ne viene fuori il profilo mosso e sfumato di quel mondo borghese e mercantile, proverbialmente pacato e misurato, ma non imbelite e ricco di forza espansiva, di poesia e di fede. Tutti, basti pensare alla pittura olandese di quel secolo, ne possiamo avere intravisto le linee e la bellezza. Quella storia Huizinga la racconta per farne vedere e capire il movimento, il divenire, lo sviluppo. Una sua insofferenza Huizinga la mostra contro la fissità, quasi mortuaria e certo stereotipa, che di quell'età è stata fatta nella tradizione accademica olandese, come di un'età dell'oro. Non d'oro fu quel momento «Se l'epoca del massimo sviluppo del nostro paese deve avere un nome, che lo prenda dal legno e dal ferro, dalla pece e dal catrame, dai colori e dall'inchiostro, dall'ardimento e dalla devozione, dall'ingegno e dalla fantasia. La definizione "secolo d'oro" meglio s'adatterebbe semmai al Settecento, quando i forzieri erano colmi d'oro monetato. Noi olandesi sappiamo che tutto ciò che di buono c'è stato nel Seicento e ha reso grandi il nostro paese e il nostro popolo — l'energia, la volontà di agire, il senso della giustizia e dell'equità, la carità, la pietà e la fiducia in Dio — non è andato perduto, né per ora né per i tempi da venire».

Tra questi elementi e spiegandone il senso Huizinga fa la storia di quello che fu un mondo non riducibile e da non ridurre a figure di eroi; nel commercio e discorso con quegli uomini si intravedono i sorrisi, l'operosità, la lotta di Grozio e di Vermeer, di Spinoza e di Rembrandt.

ALBERTO MEROLA

ARTI FIGURATIVE

Piranesi, un profeta del passato

«Bisogna cercare di comprendere Piranesi fra le rovine che lo hanno ispirato e l'officina in cui ne elaborava l'immagine. Davanti al modello e nel chiuso del suo laboratorio l'artista ci appare

qual era: un profeta del passato». Focillon, creando questa immagine genialmente paradossale, coglie nel suo interno l'essenza dell'arte e il significato della vita di Piranesi; in quella monografia sull'incisore veneziano, che fu pubblicata nel 1918

e rimane ancor oggi viva e ricca di intuizioni, mirabilmente strutturata come la grandiosa costruzione di un visionario. Non è dubbio infatti che lo scrittore del Novecento appartenesse a quella stessa famiglia spirituale dei visionari che egli amava naturalmente e che si era adoprato a studiare e a far conoscere con tanta passione: da Rembrandt a Piranesi, da Balzac a Daumier. Il libro su Piranesi gli riesce così bene proprio perché le loro nature non sembrano distanti; simili anche le polarità che li agitano: originale invenzione di forme nuove estratte dalla materia di un passato inedito, passione sulle cose e amore per la tecnica, violenza di improvvisazione e paziente ricerca delle strutture.

Ed ecco quel libro arrivare oggi anche in Italia in bellissima veste (Edizioni Alfa, Bologna). L'immagine dell'incisore veneziano che ne esce è sostanzialmente la vera e credo che non potrà essere modificata, per quanti tentativi se ne facciano, pena la riduzione della figura di Piranesi a quella di un noioso monomane; è la stessa immagine che ha ispirato i romantici e inquietato i moderni; è l'immagine appunto di un profeta del passato.

La storia romana di Piranesi è, nonostante la precisione dei riscontri, la verità della ricostruzione, lo spirito scientifico della ricerca, una storia immaginaria; il passato diventa per lui la materia d'ispirazione, il profondo pozzo che rispecchia i suoi sentimenti, lo stimolo, la sostanza, la grandiosa matrice da cui ricava le sue intuizioni dell'avvenire, il fascio di luce che gli permette di illuminare il futuro. L'immaginazione non è più allora, come intendeva Pascal, maestra di errore; è diventata invece maestra di verità.

Il passato come cassa di risonanza della propria disperata malinconia, il futuro come spazio inventato in cui elevare la costruzione rigorosa della propria opera: su questa polarità di fondo si appoggiano tutti gli altri contrasti di Piranesi. Da un lato la passione incandescente, ininterrotta, un po' folle, che lo spinge all'avventura degli scavi, ai viaggi per la campagna romana, ad aprirsi una strada tra la vegetazione selvaggia di Villa Adriana come in una giungla, a passare le notti di luna

tra le rovine per studiare la magia del chiaroscuro; dall'altro il rigore quasi freddo e intellettuale delle sue capacità tecniche e la geniale pazienza di piegare questa tecnica ad esprimere quella passione. Il capitolo di Focillon intitolato *L'acquaforte*, che ripercorre con indagine precisa e intuitiva tutti i gradi per cui si compie quella fusione quasi miracolosa, è uno dei più belli del libro e fa da contrapposto a quello sulla Roma del XVIII secolo e sull'Aventino, dove sono alla prova le sue più alte capacità di evocazione ambientale e di creazione critica. Si bilanciano così anche nella sua prosa le alternative piranesiane. Ancora: la grande capacità di invenzione fantastica, che raggiunge il punto culminante nelle *Carceri* e la coscienza archeologica come approfondimento quasi scientifico del conoscere.

È chiaro comunque che la composizione di queste alternative avviene per Piranesi ad un livello altissimo di peracutezza creativa: la tecnica, l'archeologia, la misura precisa del reale, le proporzioni rispettate non sono che mezzi per trasmettere all'immaginazione la libertà più sfrenata, per far affiorare dal profondo i più oscuri misteri dell'uomo. Scrive Starobinski, proprio a proposito delle *Carceri*: «Non è la prima volta che il sogno si fa passare per scienza al fine d'ingannare le censure». Le *Carceri* sono infatti l'opera maggiore e più straordinaria di Piranesi. Che non siano ispirate dal Mamertino, come ritiene Focillon, o che invece ne derivino, come crede Calvesi, non ha naturalmente nessuna importanza. Una cosa è certa, che il loro significato non è di esaltare la gloria romana e la sua legge, ma piuttosto di dare espressione alle potenze oscure dell'animo umano, alla sua ossessionante possibilità di espansione e di moltiplicazione angosciata di sé. Con tutto il malanimo che si vuole, ma con vera intelligenza, il Bianconi nell'*Elogio storico del Cav. Piranesi* aveva toccato il segno quando metteva in evidenza «quella sua naturale vocazione d'inquietare sempre il prossimo». Nell'architettura delle *Carceri*, che si moltiplica a non finire verso l'alto e verso il basso in una dimensione così irrealistica da diventare veramente un «al di là dell'architettura», uno spazio onirico, si consumano l'inquiete-

tudine e il dolore di una condizione umana angosciata, la condizione di essere perduti, camminare in una via senza uscita, prigionieri dell'infinito. L'ha riconosciuto molto bene Poulet: « Essere perduto — perduto in una foresta, nell'universo, o nella profondità della propria esistenza — è la stessa cosa che essere incarcerati nell'immenso, avere per prigioniero l'infinito ».

Sui Nudi di Morlotti

« Il nudo è la mia ossessione » ha detto una volta Morlotti, ha voluto indicare cioè, lui per primo, qual è il nodo sul quale si impenna il destino della sua opera. Grande pittore di paesaggi, Morlotti non ha però mai smesso di dipingere la figura umana, risolta nel nudo femminile; con periodicità ininterrotta e, appunto, ossessionante, ha intercalato alla serie dei granoturci, dei fiori, dei cactus, dei recenti « notturni », quella delle « bagnanti », grandi corpi femminili avvolti dalla terra, dall'erba e dal cielo.

Che ci sia rapporto tra i due gruppi di soggetti, e anzi che si ponga nella possibilità di metamorfosi da una sostanza all'altra dentro la grande pulsazione dell'organico uno dei fondamenti della poetica di Morlotti, appare evidente ed è già stato a più riprese dichiarato o scritto. Ma c'è anche diversità, c'è tra i due gruppi un diverso livello di penetrazione e di scopi.

Del resto Courbet non aveva raggiunto, oltre l'immensa lievitazione dei paesaggi, la naturalità drammatica e assoluta dell'*Hallali du cerf* e delle *Demoiselles de la Seine*? I nudi di Morlotti sono quasi sempre « studi », ricerche, opere in crescita, insoddisfatte e instabili; Morlotti vuol dipingere, credo, le *Demoiselles de la Seine* dei nostri giorni. Ciò che in Courbet era chiuso dentro il supremo abbandono, l'inconsapevolezza demente dei corpi addormentati e perduti tra terra e acqua, l'Eros originario che univa in un unico respiro l'uomo e la natura, nei nudi di Morlotti esplode e in questa allargata misura si carica di una buia tenebre di morte. L'Eros ha ritrovato allora la sua forza distruttrice, il « furor arduus » di Lucrezio;

ma dal corrompimento rinasce la vita, così nuovamente si compie il grandioso e oscuro ciclo lucreziano della natura.

A veder uniti, nella mostra di aprile della Galleria Odyssia di Roma, una ventina di nudi, si ha il senso preciso di questa novità; che Morlotti cioè sia giunto, oltre il cupo splendore dei nuovi paesaggi, a toccare nel profondo dell'opera lo spazio della solitudine e della morte. In questi nudi è in atto, con una forza che si sente passata attraverso gli spessori della realtà, un dialogo grandioso tra il naturale e l'umano, tra Eros e Thanatos, tra soggetto e oggetto; in essi è raggiunta la totalità dei due termini.

Morlotti risponde positivamente alla domanda di Blanchot: « Non potrebbe esserci un punto in cui lo spazio sia contemporaneamente intimità ed esteriorità, uno spazio che all'esterno sia già intimità spirituale; un'intimità che in noi sia la realtà del di fuori, tale che noi saremmo in noi stessi al di fuori, nell'intimità e nell'ampiezza intima di questo esterno? ». Ovunque ora nel suo lavoro si sente vivere questa intimità dell'esteriore, lo spirito della materia. E non si potrà negare che le radici che nutrono queste operazioni siano ancora quelle romantiche. Morlotti è qui spinto allo sbaraglio, uomo di una generazione, che ha trovato in una estrema identità di vita e arte il suo solo modo di esistenza; Morlotti ha superato il limite oltre il quale si entra nella solitudine vera e incessante dell'opera, nello spazio da cui non c'è più possibilità di uscita.

Ma nello stesso momento che questa discesa nel profondo si compie, l'immagine subisce come un contraccolpo, acquista una nuova evidenza, si districa lentamente dall'amalgama indistinta. I nudi non sono più addensamenti di luce o diffusioni di materia, ma presenze drammatiche. Il colore ha acquistato una stupenda autonomia.

Che cosa è diventato il « tono italiano » in questi quadri? Non è più gusto, piacere, fascino del colore, incantazione segreta, interna misura; ma interna vita, dramma del profondo, tristezza ininterrotta; non più sottilmente o pazientemente costruito, ma amaramente disteso, senza abbellimenti, senza rispondenze cromatiche e poetiche,

dato per se stesso come monotonia infinita, come solitudine della materia.

La materia di Morlotti è splendente; di uno splendore che è stato paragonato a quello dei reliquari barbarici. Ma non ha solo splendore. Quando l'artista va a fondo dell'opera la chiarezza si interna, brucia tutta dal di dentro, allora l'opera acquista il suo peso, la sua profondità. E del resto è proprio nella dialettica tra splendore e spessore della materia, tra splendore e opacità, tra tenerezza e violenza che si trova il senso di queste opere. I reliquari sono oggetti vuoti, scrigni per contenere, pareti che limitano l'oscurità, ma nelle opere di Morlotti ci sono anche le reliquie, c'è l'oscurità, la morte; inestricabile è in esse lo splendore della superficie dalla corruzione notturna dell'interno.

ROBERTO TASSI

Prestigio dell'Europa in due grandi mostre a New York e Buffalo

«Dada Surrealismo e loro eredità» al Museo d'Arte Moderna di New York insieme a «Plus by Minus», la mostra del Costruttivismo nel mezzo secolo della sua nascita alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo sono omaggi molto spregiudicati al prestigio dell'arte europea. Entrambe le esposizioni finiscono per riaprire automaticamente il problema del rapporto o della dipendenza dell'arte americana da quella europea dal momento che, sia Dada e Surrealismo sia Costruttivismo, sono inequivocabilmente europei mentre le loro eredità si manifestano soprattutto vitali nel panorama americano. Neo-dada, pop-art, minimal-art sono tutti termini che indicano, implicitamente o meno, una derivazione. Resta da vedere se eredità sta a significare un concetto di rendita culturale oppure un concetto di apertura creativa.

Certo che le opere che testimoniano dei movimenti-matrice sono talmente eccezionali, a distanza di decenni ancora così energetiche che sembrano contenere più che il germe di quanto è avvenuto dopo. Almeno una profezia. Mentre non c'è personalità di artista americano facente parte dell'eredità di questi movimenti che non trovi in un'opera europea un singolare precedente. Vediamo il fu-

metto di Lichtenstein in un collage di Schwitters del '47 *For Kate*; gli oggetti soffici di Oldenburg nelle immagini liquefatte de *La persistenza della memoria* di Dalí nel '31; il misto di elementi geometrici concentrici con elementi di iconografia umana di J. Johns in *Picabia*, per esempio in un acquarello del '22 *Optophone*; la combine fotografica di Rauschenberg nei collages fotografici dei dadaisti tedeschi, di Hannah Höch, per esempio; la sua gallina impagliata nel pappagallo impagliato di Mirò de *L'oggetto poetico* 1936; lo spazio invaso da oggetti giganti in Oldenburg nello spazio di Magritte in un quadro come *Valori personali* del '52. A parte che ogni opera di Duchamp, tanto per fare il nome del genio — viene proprio voglia di chiamarlo così per come è riuscito a ridurre la percentuale di inutilità della sua opera a un quoziente vicino a zero — per esempio una dal titolo *Tu m'* del '18, riesce a essere una specie di concentrato delle esperienze artistiche di oltre mezzo secolo dopo. Senza poter dimenticare le anticipazioni generali di Mirò, Man Ray, Giacometti, Schwitters, Ernst e gli altri già citati prima. Oltre al solitario anticipatore degli anticipatori Giorgio De Chirico con una stupenda sala metafisica, enigmatica a livello di quella di Duchamp e altrettanto senza concessioni.

Nel cercare i rapporti tra le generazioni di artisti uno è facilitato dal catalogo che pone le foto delle opere in modo da mettere in evidenza le filiazioni e le coincidenze. Perché questo? Certamente non per sminuire gli artisti americani. Ma come si può supporre di lasciare intatta la fisionomia di un artista se gli si pone accanto un precedente così letterale? Eppure lo stesso criterio è stato adottato per la mostra di Buffalo dove si può dire che ogni maestro ha a fianco il suo preciso allievo, e questo allievo è una figura di primo piano nell'arte americana. Per affrontare l'argomento credo che occorra fare alcune considerazioni: la prima è che una coincidenza di carattere formale non è determinante per dedurre una analogia di esperienza e quindi in qualche modo per affermare un carattere riduttivo, di rendita, della seconda rispetto alla prima. Tuttavia, anche ammettendo essa che colga un momento analogo fra due artisti, la sua funzione sta nel dar origine a tutta una produzione che mette in luce, chiarisce e sviluppa ciò che altrimenti sarebbe rimasto un atomo quasi impercetti-

bile di esperienza artistica: completo, essenziale, però per così dire dall'apparenza troppo trascurabile per l'importanza che ha finito per rivestire col passare degli anni. In questo senso mi pare che anche tutto il gigantismo dell'arte che si può definire eredità di Dada Surrealismo e Costruttivismo, faccia un po' parte di questa operazione di evidenziare dati che in qualche modo possiamo riferire all'opera di artisti europei, ma a uno stadio di osservazione corsiva, per se stessi, senza preoccuparsi di volerla portare a livello comunicativo del pubblico come un fatto importante del nostro tempo. Rivolgendosi a qualcuno,

sottintendendo tutti, ma senza affrontare la comunicazione di massa. Nel passaggio sociologico, quale finora sostanzialmente è stato il passaggio dell'arte dall'Europa agli Stati Uniti — e non è un passaggio da poco anche se giusto il primissimo scalino di una differenziazione — l'arte americana ha acquistato una fisionomia che le permette di rendere omaggio ai suoi maestri con una bella disinvoltura e un disinibito senso delle proprie possibilità. A un livello qualitativo di opere, reperite soprattutto da collezioni americane, quali raramente capita di vedere.

CARLA LONZI

TEATRO

Rosencrantz e Guildenstern sono morti

Rosencrantz e Guildenstern sono, nell'*Amleto* di Shakespeare, due personaggi secondari che, usati dal Re come informatori delle vere intenzioni del Principe, vengono poi incaricati di accompagnare Amleto in Inghilterra, per là morire, grazie allo scambio della lettera di credenziali.

Due personaggi-simbolo, facilmente confondibili l'uno con l'altro, che passano nella tragedia di Shakespeare senza traccia, che vedono, indagano, conoscono, fingono senza poter partecipare, senza intervenire nell'azione, altro che per essere distrutti. Eppure il loro ruolo non è apparentemente passivo. Convocati dal Re — come vecchi amici di Amleto — hanno la possibilità di avvicinarlo, di spiare i gesti, le riflessioni, di stimolarne l'antico bisogno di parlare e di confidarsi. Personaggi dabbene accettano, però, di fingere, di sorprendere le confidenze del Principe, di barattare la loro amicizia, così, senza mai cogliere quel destino da protagonista, relegandosi in un passaggio secondario, modesto. Per tale ragione sono stati scelti da Tom Stoppard nella commedia *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, quasi emblematiche raffigurazioni dell'uomo medio, del non-personaggio, che sfiora i segreti della vita senza comprenderli.

Commedia amara, impostata sulla « lettura critica » di un testo, sull'analisi della sua struttura,

sulla demolizione, pezzo per pezzo, di un meccanismo per ritrovarne l'unità espressiva nel particolare che diviene rappresentazione. Un viaggio dentro le cose, in questo caso, dentro un testo famoso — oggetto anch'esso — non tanto per provarne la consistenza oggettiva quanto per raffrontare la libertà dei personaggi con la relatività di ciascuno di noi. Ammessi a rivivere una situazione già nota, nei particolari, riusciremmo a romperne la spirale o saremmo stritolati nell'ingranaggio, dal sistema e da tutto ciò che lo condiziona? Rosencrantz e Guildenstern assistono: vedono la sorte di Polonio, conoscono da Amleto quali sospetti ha sulla morte del padre, afferrano il sussurro della Corte, avvertono la congiura. Durante le prove dei teatranti « vedranno » addirittura la morte di due personaggi simili a loro, ma non capiranno l'analogia. « Il teatro è un modo per guardare » dice loro il Primo Attore, mischiando verità e fantasia, amarezza e sorriso; l'incontro con il loro gruppo ha una precisa risonanza, nel testo di Stoppard, la realtà di una finzione che sa perpetuare il senso della vita senza adattarsi. L'operazione critica di Tom Stoppard è in fondo esemplificata proprio in questo mondo dei teatranti — che si ricollega alle cupe predestinazioni de *I giganti della montagna* — di cui sa cogliere i valori assoluti e le relative compiacenze. Il gioco della vita è un gioco a carte scoperte, e forse veramente « la

prossima volta si potrà capire meglio». La filosofia o il modo di intendere di Stoppard risente dell'angoscia contemporanea, sta nel solco della alienazione di Beckett, ma lascia un filo di speranza pure nella notte degli incubi. Durante il viaggio verso l'Inghilterra ogni elemento tende a spezzarsi, si intravede la possibilità di una modificazione delle cose, ma tutto tende a ricongiungersi nel modello già individuato. Stoppard coglie, in una scrittura intelligente, i motivi dominanti della cultura contemporanea; la presenza degli strutturalisti, la incombenza del mito sulla ragione, il dominio del leggendario. La stessa costruzione della commedia è — come si avvertiva all'inizio — un modo di procedere dentro la struttura di un'opera, un avventurarsi tra gli spazi di una serie continua di oggetti, di situazioni che si ripropongono nella loro staticità. La commedia è qualcosa di più che il teatro pirandelliano è il *teatro del teatro* nel senso che i moderni linguisti danno a questo tipo di ricerca ipotetica. Chiusi nel cerchio della loro analisi, Rosencrantz e Guildenstern finiranno per morire ogni volta nella stessa maniera. Anche se la speranza (o l'illusione) di una modificazione darà un senso storico ai loro gesti.

La regia di Franco Enriquez ha posto in luce la molteplicità di lettura del testo dando con efficacia il senso opprimente di questa metafora; ha come tratto da lontane memorie i personaggi e li ha calati nel contesto di Shakespeare. L'incontro con i teatranti ha qualcosa di memorabile; il Primo Attore grazie alla istrionica malinconia di Mario Scaccia resta tra le più vive emozioni sceniche della stagione. Sembra approdare dalla *Waste Land* eliottiana con tutti quegli stracci indosso, bianco nel viso, congiunzione romantica e cinica di una civiltà morta, cui sopravvive grazie alla parola e al gesto. Se in uno spettacolo, alle volte basta un particolare, a fissarne il rilievo, l'ambigua figurazione del Primo Attore sembra reificare l'immagine stessa del mito.

L'erede di Eduardo

Situato nell'ambito di un repertorio comico, già definentesi nei richiami realistici ad una com-

media amara, nelle situazioni paradossali cui la miseria, spesso, costringe, *Io, l'erede* (mutato, nella revisione in lingua, dallo stesso autore in *L'erede*) è stato scritto nel 1932 e portato sulle scene nel 1942, senza alcun successo. Riproposto oggi dallo stesso Eduardo de Filippo, che ne ha curato la regia, il testo appare di una sorprendente validità. Ritorna il tema, caro alla sceneggiata napoletana del furbo scroccone che, sfruttando i sillogismi di un ragionamento, si installa in una casa e riesce a vivere senza fare nulla. Ma la retorica antica acquista nell'ordito sottile de *L'erede* una prospettiva più acre, un valore dissacratorio in cui il «ridere» stesso diviene una maniera di ragionare, di tendere alla borghesia una critica serrata, colpendo il centro della sua ideologia, il «caritismo». La ricca famiglia Selciano ha un suo metodo per sentirsi tranquilli: zie, nipoti e una trovatella tenuta in famiglia per elemosina, organizzano le loro giornate a cucir maglioni che poi distribuiranno ai poveri del quartiere; e intanto gli uomini imbastiscono affari, speculano, acquistano, vendono con il cuore in pace per il bene elargito. La morte di un «beneficiario», Prospero, che per trentasette anni ha vissuto a ridosso della famiglia, crea una situazione curiosa: un figlio di cui ignoravano l'esistenza reclama ora il suo posto, l'eredità degli affetti e dei benefici, e lo reclama, prove alla mano, con gli stessi ragionamenti, con gli stessi mezzi dei «ricchi», dell'avvocato Selciano. Prospero II, così vuol farsi chiamare, conosce momento per momento, attraverso un diario, la lunga linea di avvenimenti, i gesti compiaciuti, gli interessi, le tresche che hanno accompagnato la vita del padre, che egli pretende di continuare con rassegnata arroganza. Si riflettono nel piccolo mondo della famiglia Selciano le false ideologie del regime, le blandizie che perdurano come mentalità, il gioco degli inganni e delle apparenze, mutuato da Pirandello e qui acceso da paradossi sociali. Il gesto di Ludovico (Prospero II) eroe-non-eroe, che sente di ribellarsi scendendo sullo stesso piano degli oppressori, si inserisce nella bonaria descrizione di una giornata in casa Selciano, come un terremoto di cui si avvertono

subito i primi brontolii: la ribellione di Bice, la trovatella umiliata, che metterà in luce i veri sentimenti dei componenti la famiglia.

« Le strade inventano gli uomini » le dirà Ludovico, invitandola a prendersi la sua parte di responsabilità nella vita, ad uscire dal tepore di un conformismo mortificante. Ma Ludovico, appunto perché non-eroe, resta; la tresca di suo padre continua, la spirale dei ricatti, degli affari compiuti grazie alla complicità di ciascuno, continua. Cambiano gli anni cambieranno gli affetti: se il padre se la intendeva di nascosto con la zia, il figlio ora se la intenderà con la più appetibile nipote, comprando la sua collaborazione con costosi regali. Eduardo raccoglie tutte le componenti del suo eroe fino a farne un personaggio compiuto a suo modo estraniato, grazie alla sostanziale sgradevolezza del comportamento. Volto in italiano (o meglio *recitato* in italiano) il testo perde quella bonarietà apparente e stimola riflessioni più acri: quando Ludovico denuncerà le umiliazioni subite dal padre per « far divertire » i suoi benefattori, le parole cadranno pesanti sino a distruggere quel castello di perbenismo salottiero che sembrava incruento. È un testo da meditare, che sorprende perché oltrepassa i limiti dello stesso teatro di Eduardo. *L'erede* appare più acuto, più razionale, più sorvegliato. La malinconia, la disperazione anche, di *Napoli milionaria* finivano con il datare l'amarezza di una situazione; qui tutto sembra più nuovo, più *ambiguo* nell'apparenza di uno scherzo, una struttura in un'altra struttura che continua a parlare un suo linguaggio allusivo perfettamente significante. Quasi come *Viridiana* di Buñuel, nonostante le profonde diversità, i diversi contesti culturali e ideologici.

Uscendo di scena come attore, Eduardo ha riguardato senza partecipazione diretta la sua commedia, mettendone in risalto le allegorie, lasciandone fermentare il processo più nelle ragioni sottese, che nelle indicazioni dei suoi personaggi. Ha intelligentemente proposto un salotto borghese senza data, le brevi indicazioni degli anni non fanno costume ma perpetuano un gusto che, nell'arco di cinquant'anni, incide nella storia

attuale. La costruzione appare legata nei movimenti, serrata nell'azione e nelle proposte.

Gli attori hanno *concertato* le loro parti, proponendo situazioni da commedia indefinibili alla superficie, *giocando* da filodrammatici intenzionalmente, caricando i gesti e le situazioni: Gianrico Tedeschi, nella parte del ragionatore assurdo (Ludovico); Ferruccio de Ceresa in quella del ricco nervoso (Selciano).

Riccardo III dal Teatro Stabile

Riccardo III di W. Shakespeare è la parabola del potere assoluto: ipocrisie, congiure, crudeltà e delitti in una spietata concatenazione, dove logica e ragione si scontrano. Shakespeare non ha voluto tracciare un ritratto eroico del personaggio, una sorta di *Principe* post-elisabettiano, compiacente, ed astuto, ma un quadro doloroso, scavato nella psicologia malata, un « caso », diremmo oggi, quasi freudiano. La sua analisi è la spiegazione di un carattere piuttosto che la narrazione di una serie di fatti; il tentativo di rintracciare le fonti della solitudine di Riccardo, la spiegazione del male come conseguenza di una ribellione ad altri intrighi, ad altre congiure cui in definitiva, avrebbe dovuto assistere da spettatore, invece che partecipare da protagonista. Rovesciando i punti di vista Shakespeare delinea una serie di spiegazioni, trasferisce continuamente dai fatti ai pensieri la sua analisi, racchiude il suo cerchio drammatico attorno al personaggio sino a soggettivizzarne ogni atto. Gli *altri* non agiscono che in sua funzione, sono la giustificazione dei suoi gesti, della sua ascesa che diverrà resistibile solo nella misura (storica) in cui la pacificazione diverrà un concreto bisogno di porre fine ai delitti e alle congiure. Spezzato il groviglio di vipere di una corte dedita agli inganni e all'adulazione, la guerra delle Due Rose giungerà alla sua conclusione. I delitti di Riccardo saranno il suo incubo, le apparizioni che prederanno la sua morte in campo, saranno la lucida conseguenza di un collegare fatti a fatti, sino a determinare le profonde ragioni.

Nonostante opera giovanile, *Riccardo III* con-

ferma la maturità di un pensiero oltre la stessa determinazione drammatica. L'intelligenza « cattiva » di Riccardo nasce da una volontà di potere, da un bisogno di rivincita sugli altri, da una concezione egoistica che lo isola — anche a causa della bruttezza del corpo — dando ai suoi pensieri crudeltà e ironia. Le poche frasi che dice giungono dritte allo scopo, sono emblematiche di un giudizio, di una ribellione. Sono un modo per « ferire » la realtà. I discorsi sono invece un impasto di ipocrisia e di rettorica, una premonitrice indicazione di una via demagogica alla quale il suo pubblico non saprà sottrarsi. Il fascino del « genio del male » non è mai lasciato, da Shakespeare, al caso: ogni azione, ha il suo precedente, ogni delitto chiama altro delitto, fino alla conclusione finale.

Conclusione « storica » in questo caso, espressa scenicamente dalla regia di Ronconi e dalla scenografia di Ceroli — grossi profili umani tracciati in legno — con il simbolo dell'uomo che dà la mano all'altro uomo. E in effetti le sculture in legno di Ceroli costituiscono l'asse di lettura critica dello spettacolo scelto da Luca Ronconi.

Ma se il testo di Shakespeare ha avuto una sistemazione scenica efficace, una spettacolarità esteriore, non sempre la corrispondenza tra azione e idee è stata rispettata o è stata colta l'ironia delle battute, la tragedia buia, di una società corrotta dagli intrighi e dalle violenze. Piuttosto

è sembrato che quel modo luminoso di trattare le pareti, quel gran mare di luce chiara, disperdesse le ombre, riducesse le congiure a una sorta di scherzo, operasse sugli attori una conversione in direzione di un gran teatro di marionette, in armonia con la recitazione, molto esteriorizzata, imposta a tutti, da Vittorio Gassman (Riccardo III) a Edmonda Aldini (Lady Anna), a Marisa Fabbri (Regina Elisabetta).

Anche la scala centrale che si apre e si chiude, più che esprimere una valutazione emblematica ha la funzione di richiamare l'opera dei pupi, con la accentuazione della recitazione affaticata degli attori in continuo movimento.

L'impressione generale è che un bisogno di rinnovamento scenico è ormai sentito da tutto il teatro italiano ma che siamo ancora alla semplice intuizione critica più che ad una « ragione espressiva » che oltrepassi il testo dopo averlo assorbito.

Se il riferimento all'opera dei pupi è un'idea scenicamente valida, non lo è da un punto di vista critico, se riferita al *significato* del testo, ai valori che la storia e la psicologia oggi confermano. Così l'ambigua amarezza e la spietata solitudine del tiranno restano ancora espressi nell'urlo finale, mentre la battaglia divampa, e Riccardo muore dopo aver *capito* la disperata concatenazione dei fatti.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Rossini a cento anni dalla morte

Nell'organizzare il Padiglione italiano nella Esposizione ideata dalla città di Francoforte per il centenario della morte di Beethoven, Gaetano Cesàri ed io, che eravamo incaricati di esporre manoscritti e documenti che valessero a fissare in un riassunto visivo i punti salienti della storia della musica italiana, dedicammo all'Ottocento un salotto quadrato contenente in quattro teche le

partiture originali di *Norma*, di *Lucia di Lammermoor*, del *Barbiere di Siviglia* e di *Falstaff*, e sopra di esse i ritratti di Bellini, di Donizetti, di Rossini e di Verdi. Era quanto importava per ricordare il secolo scorso: quattro pareti ciascuna dedicata a uno dei quattro grandi. Ci chiediamo se oggi tutti accetterebbero un concentrato così denso e circoscritto, e non sarebbe da considerare giusto di accogliere qualche altro nome, seppure

di ordine secondario, perché la storia della nostra musica risulti un po' più completa almeno per quanto si riferisce al secolo che precede il nostro.

I quattro grandi, a ragione dei centenari e dei cinquantenari dalla nascita e dalla morte, sono stati riproposti man mano all'esame della critica, che almeno ogni cinquant'anni si rinnova; sono stati perciò aggiornati i giudizi, tratte in superficie le opere che erano sprofondate nella dimenticanza, rinfrescati gli esami filologici, aggiornate le bibliografie; sicché Bellini nel 1935, Donizetti nel 1948, Verdi nel 1951, sono stati proposti di nuovo al pubblico, che ha così conosciuto opere rifiutate dal repertorio, ed alla critica che ha esteso opportunamente le conoscenze, avvicinato allo spirito di oggi le creazioni del passato. Mancava Rossini che giunge buon ultimo a distanza di diciassette anni dalle celebrazioni verdiane che ebbero luogo nel 1951.

L'anniversario ci induce purtroppo a confronti negativi, ché, se le celebrazioni precedenti hanno migliorato le conoscenze dei tre autori e consentito analisi minute e precise, dai programmi già realizzati o annunciati per il centenario rossiniano, traiamo la conseguenza che non tutti i teatri e gli enti concertistici hanno compreso che in questa occasione dovevano essere divulgate anche le musiche che Rossini ha lasciato nascoste dietro la cortina del « grande silenzio »; divulgare su scala assai vasta anche quanto egli ha lasciato di composizioni da camera, patrimonio che aggiunge ricchezza a quello lirico conosciuto d'altronde dai più solo per la popolarità di cui gode il *Barbiere di Siviglia*. Perché Rossini durante quaranta lunghissimi anni abbandonò il teatro? Quale valore attribuire alle musiche che compose durante il soggiorno parigino? Il Comitato per le onoranze ha fatto molto, il massimo che gli era consentito: le organizzazioni teatrali e quelle concertistiche, invece, avrebbero potuto e dovuto fare di più: non volevamo il solito bagno intensivo che a volte crea reazioni controproducenti, ma per lo meno attendevamo una maggiore apertura alle opere rossiniane poco note, cosa che avrebbe permesso una più profonda conoscenza della figura complessa e ricca del compositore.

Tutti sanno che Rossini, dopo il 1829, e cioè dopo aver scritto il *Guglielmo Tell*, non diede più nulla al teatro: le cause di questo abbandono Rossini non le ha rivelate, gli studiosi della sua biografia le hanno insinuate come ipotesi: noi pensiamo che bisogna dedurle dall'esame del suo patrimonio lirico; che cosa rappresentano infatti il *Mosè* e il *Guglielmo Tell*, il *Mosè* composto nel 1817 ma rielaborato nel 1827, e il *Guglielmo Tell* composto, come abbiamo detto, nel 1829?

È prima di tutto necessario mettere in luce un aspetto dell'arte di Rossini, e cioè la solidità professionale delle sue costruzioni, la vivacità del suo linguaggio e della sua strumentazione. È superfluo trattare Rossini quale grande artista, ma è necessario affermare che la sua grandezza è dovuta in gran parte alla sua profonda professionalità musicale, alle sue doti contrappuntistiche e armoniche, in una parola, al suo inimitabile mestiere. Negli altri del grande quartetto melodrammatico sono frequenti sciatterie e abbandoni, invece anche nelle pagine fiacche di Rossini, il musicista è sempre presente. La velocità del comporre non ha mai dato luogo alle facilonerie di comodo, a quanto rappresenta convenzione e luogo comune: Rossini è come Mozart; la pagina creata in pochi minuti sotto l'urgenza della rappresentazione è perfetta e pulita come nascesse da una lunga meditazione e da un meticoloso lavoro di lima; se qualche strumento ripete con insistenza un movimento fisso nel ritmo e insiste nella nota, altri elementi entrano in giuoco che creano l'atmosfera magica dell'imprevisto. Le trovate sono come i fiori luminosi che impediscono agli episodi sonori di appiattirsi nella malinconia del deserto.

Su questo tema del linguaggio rossiniano il discorso dovrebbe farsi particolareggiato e addirittura capillare: scopriremmo che Rossini fu l'unico dei musicisti italiani che all'inizio dell'Ottocento, pur essendo lontano spiritualmente dai grandi tedeschi del primo Romanticismo, ne possiede tuttavia la tecnica prodigiosa e l'arte che impedisce gli slittamenti nelle convenzioni noiose. Bisogna anche comprendere finalmente il senso della vocalità rossiniana: tutti sanno che la parte del canto in molte pagine delle sue opere è segnata

in nero dalle righe serrate delle semicrome, delle biscrome, delle semibiscrome, che spingono la voce al giuoco pericoloso di scale, arpeggi, abbellimenti, allacciamenti con fioriture aeree i punti fissi del discorso melodico. Certo, ai tempi di Rossini, i cantanti dovevano studiare davvero, se coteste che noi guardiamo oggi come pericolose eccezioni erano la regola di tutti i giorni: dovevano studiare davvero, e come facevano bene a studiare se alla fine riuscivano ad affrontare un discorso che noi scopriamo saggiamente scolpito nei limiti logici delle possibilità vocali.

Ci siamo accorti nella nostra lunga esperienza teatrale che anche il cantante di oggi, vinto il primo turbamento, se si accinge allo studio dell'opera di Rossini con serietà e coscienza, comprende che quanto sembrava ineseguibile è invece eseguibilissimo e comprende anche che le difficoltà, una volta superate, avranno costituito una sorprendente ginnastica vocale capace di arricchire la tecnica e i mezzi dell'espressione: in sostanza per distruggere il mito della ineseguibilità vocale delle opere di Rossini non c'è che un mezzo: considerare gli abbellimenti e le cadenze non già freddi elementi di un accademismo vocale ma elementi necessari dell'espressione drammatica. Quanto sopra ci apparve evidente allorché nel 1939 tentammo di dare nuovamente vita alla *Semiramide*, opera caduta oramai da molti anni nella dimenticanza più assoluta. Allorché ci rendemmo conto della eseguibilità vocale di essa e convincemmo gli artisti che il superamento delle difficoltà vocali costituiva conquista di nuove possibilità interpretative e di una più decisa accentuazione drammatica, creammo la premessa per la rinascita di un'opera mirabile confinata purtroppo nell'elenco dei pezzi da archiviare. E ricordiamo dopo tanti anni i meriti di Gabriella Gatti, di Ebe Stignani, di Tancredi Pasero, di Ferruccio Tagliavini i quali, sotto la guida dell'indimenticabile maestro Tullio Serafin, distrussero una leggenda poco lusinghiera per gli artisti lirici di oggi.

La strumentazione di Rossini è basata, come fu in Mozart, e come fu più tardi in molti musicisti della fine Ottocento, sulla scelta dei timbri: gli

strumenti sono impiegati con l'intento di rivelare le loro caratteristiche più incisive; certi passaggi che furono considerati a quei tempi ineseguibili o quasi, oggi spiccano luminosi ed esemplari per il giuoco alterno dei suoni sempre variati. Basta guardare nelle sinfonie e nelle opere per renderci conto di questa verità. L'«a solo» del corno nella sinfonia del *Barbiere*, dell'oboe in quella della *Scala di Seta* insieme con infiniti altri sono esempi di una serie numerosissima di trovate che rivelano la grandezza del musicista.

Ma torniamo al «grande silenzio». Come abbiamo già detto, il *Mosè* fu composto nel 1817 e radicalmente modificato nel 1827 per essere presentato a Parigi: non solo Rossini vi aggiunse le musiche per il ballo, ma ne trasformò il libretto, vi aggiunse qualche brano, altri spostò, ma lo spirito dell'opera e la struttura generale di essa non subirono alterazioni. *Mosè* si accoppia al *Guglielmo Tell* come opera miracolo perché l'una e l'altra si direbbero create non già nel '27 o nel '29, ma addirittura quarant'anni più tardi, accanto a quelle del Verdi, diciamo così, storico del *Simon Boccanegra* e del *Don Carlos*; e chissà se non fu la sensazione di sentirsi isolato tra le opere nate nel terzo decennio del secolo, così diverse dalle sue perché così aderenti ai gusti italiani, che costrinse Rossini ad abbandonare il teatro: non già per vivere sul passato, ma per aspettare i tempi nuovi nei quali queste opere sarebbero riuscite ad inserirsi: e infatti casi di anticipazioni così evidenti come questo ebbero a verificarsi assai di rado nella storia dell'opera lirica. Il *Mosè* sfata la leggenda di un Rossini che non tenta nemmeno di avvicinare la sua musica alle esigenze ambientali e drammatiche del libretto, ché anzi coglie in pieno il tono del racconto biblico, dove gli antagonisti sono i due popoli e le due religioni, gli egiziani e gli ebrei che non si differenziano sul terreno delle reciproche ed ipotetiche tradizioni musicali ma nella sostanza dell'espressione. È un'opera corale perché le parti solistiche vi sono rare dominando in essa i concertati cui il coro si aggrega come personaggio dominante. Il protagonista *Mosè* non canta mai una sua «aria»; enuncia è vero la famosa preghiera dell'ultimo

atto, ma sono gli altri personaggi e il coro che ne ripetono la bellissima ed unica frase. Mosè si esprime soltanto in un recitativo articolato dalla drammaticità delle situazioni che egli è tenuto ad affrontare e risolvere e dall'alto dovere che Dio gli ha imposto. La presenza del profeta è immanente, la figura giganteggia senza retorica in una realtà felicemente immaginata. Allorché gli egiziani tremano terrorizzati dall'eclisse che ha raggelato e oscurato improvvisamente la giornata, nonché dai fulmini che scrosciano paurosi, la figura di Mosè si innalza sapiente per annunziare la fine imminente dei fenomeni inspiegabili; ed egli sa compiere anche il miracolo del Mar Rosso che si apre in un sentiero per lasciar passare gli ebrei sull'altra riva, ma che si chiude sugli egiziani che sono travolti dalle onde allorché tentano di raggiungerli per ucciderli. L'intensità della preghiera fa naturale il miracolo perché Mosè è presente con la forza del suo potere divino.

Nel *Guglielmo Tell*, più ricco e più vario, il protagonista è scolpito nella superiorità cosciente dei condottieri integri e umani. La tirannide è impersonata da Gessner, e tra gli opposti poli della rivalità, noi avvertiamo la vibrazione del popolo, la sua risolutezza, la sua forza di decisione: l'indimenticabile scena della congiura nel bosco è pagina di una modernità sconcertante per i tempi in cui apparve, non ha possibilità di confronto con quanto era nelle opere di quel tempo, neanche con quanto Webern aveva già scritto; e ci domandiamo perché opere così fatte non siano oggi nella normalità dei nostri repertori: tenerle in vita è un atto doveroso che i teatri dovrebbero compiere, anche nel loro stesso interesse. Pochi mesi or sono la Fenice di Venezia ha allestito dopo molti anni di silenzio il *Mosè*: la direzione ottima, i cantanti ottimi, la messa in scena mirabile, il successo frenetico. Cinque recite in una città di soli centocinquantomila abitanti: ebbene, quel successo è stato principalmente di Rossini: il pubblico cioè ha scoperto un capolavoro che per tanti anni gli era stato proibito e ne è rimasto affascinato, felice di scoprire un mondo nuovo del quale non immaginava l'esistenza.

Come abbiamo già visto, negli anni in cui ap-

parvero, le due opere furono considerate anacronistiche: mancavano del ricettario allora di moda, delle convenzioni cui tutti erano abituati, e Rossini invece di considerarsi un precursore quale realmente fu, si arrestò perplesso di fronte alla fredda accoglienza che esse ricevettero: come la pattuglia che si è troppo inoltrata nel campo nemico, le due opere si erano spinte troppo innanzi nel futuro e il maestro si arrestò nel campo dell'opera; ma diede un altro indirizzo alle sue composizioni. Parigi era allora centro vivo del nuovo costume musicale: i concerti costituivano manifestazioni frequenti e già i grandi solisti propagandavano le composizioni strumentali di quei giorni e anche del passato: Rossini, musicista quale era, si diede a coltivare un genere che allora nessun compositore italiano amava affrontare se non di tanto in tanto e più per curiosità che per convinzione. Rossini invece vi si abbandonò con trasporto con il suo spirito e la sua personalità. Non dimentichiamo intanto che le due grandi opere sacre, lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe solennelle* egli le compose dopo la conclusione del ciclo operistico, la prima il 1841, la seconda il 1864, e sono opere che costituiscono rottura clamorosa del famoso «lungo silenzio» il quale, del resto, sia pure con maggiore discrezione sonora, è infranto anche dalle numerose composizioni da camera. Del resto, alcune composizioni da camera Rossini le aveva già composte prima di dare inizio alla sua attività di compositore lirico: le Sonate a quattro, per esempio, composte nel 1804, dove il contrabbasso arricchisce i rapporti timbrici e le possibilità espressive, rivelano il suo trasporto e il suo interesse verso la musica strumentale. Tuttavia la grande parte di queste musiche nacque dopo la chiusura lirica. Rimaste inedite fino a pochi anni or sono, vengono finalmente pubblicate dalla «Fondazione Rossini». Esse rivelano un Rossini che confida a brevi composizioni pianistiche, vocali, strumentali, le sue impressioni, i suoi ricordi, i suoi commenti scherzosi e quelli seri. Furono anticipazioni impressionistiche? Nello spirito, forse, non certo nella struttura musicale, malgrado alcuni suoi giochi armonici arrivassero a costituire più tardi la base

inventiva di certi procedimenti cari proprio all'impressionismo. Rossini del resto viveva a Parigi, e forse avvertiva quanto di nuovo le opere di pittura andavano già in quegli anni raccontando: a noi piace invece di vedere in questa parte così importante della sua opera, una anticipazione di un mondo quasi nostro contemporaneo, di quel movimento anti-impressionistico che nacque a Parigi sul finire della prima guerra mondiale e che fiorì dalle musiche svagate e mordaci, satiriche e malinconiche di Erik Satie.

Di Rossini, in conclusione, noi pensiamo debba essere messa in luce una virtù profetica che lo rese per certi aspetti anacronistico rispetto ai suoi contemporanei, e non già perché rivolto alla contemplazione del passato, ma perché spinto, anzi, verso l'avvenire di cui egli avvertiva la vibrazione con la certezza infallibile di un raddomante.

MARIO LABROCA

CINEMA

L'homme qui ment e Week-end

Siamo tutti drogati, pensavo uscendo dal cinema Balzac, dove non avevo sopportato che la prima metà di *Les jeunes loups*, di Marcel Carné. Il film, adesso importato in Italia, non so con quale indice di gradimento, a me era parso così monotono e stantio nelle sue esibizioni di vita beat e café society a sottofondo moralistico, da spegnere qualunque interesse nello spettatore. Perché? Evidentemente, prescindendo dalla ovvietà del tema, è la scrittura tradizionale del vecchio regista ad annoiarci: le tecniche della narrativa filmica del nuovo corso ci hanno abituati al gioco di integrare nessi, ipotizzare significati, colmare vuoti. A dei testi, insomma, ben altrimenti veloci, enigmatici, allusivi. Donde il fastidio per le storie raccontate per filo e per segno, a ritmo lento ed espanso: quasi il nostro palato non gusti più che cibi stimolanti, e, in qualche modo, drogati.

Devo dire che ero fresca dell'impressione francamente positiva che il giorno prima mi aveva persuasa della validità dell'*Homme qui ment*, l'ultimissima, salvo errore, fatica cinematografica di Robbe Grillet. Memore delle gratuità insolenti e funambolesche di *Trans Europ Express*, ero entrata nel locale prevenuta e scettica. Tanto più lieto, dunque, il mio impreveduto consenso.

Una foresta della pianura cecoslovacca; un uomo, un giovane in abiti civili, inseguito da

tipici SS, coadiuvati da feroci cani poliziotti. La sua fuga, il suo nascondersi fra alberi di alto fusto e frascame sotto il crepitare dei mitra sono una lunga sequenza da incubo. Riuscirà a salvarsi? Parrebbe di sì se lo vediamo subito dopo (ma è proprio lui?) vagabondare per le strade deserte di un villaggio ed entrare in un'osteria a chiedervi pane e vino. Frattanto, tre giovani donne, verosimilmente in una casa del paese, giocano a mosca cieca. Le loro presenze, cariche di sesso, hanno qualcosa di luttuosamente surreale che allude a una loro funzione mitologica, tutt'altro che chiarificatrice.

Lo sconosciuto che beve il suo vino non aspetta di essere interrogato per rivelare il suo nome, la sua storia: una storia che incessantemente si affanna a raccontare. È, dice, Boris Varissa, amico e compagno partigiano di Jean Rabin, scomparso durante la resistenza: l'eroe del villaggio che la moglie, la sorella e la servetta si ostinano ad aspettare. Egli pretende di ricordare il luogo, la gente, cita nomi, si corregge, e il suo racconto è così ambiguo e malcerto che nessuno gli crede, dall'oste all'ultimo paesano. Il sospetto che egli sia un mistificatore si legge negli occhi di tutti, qualcuno forse ha conosciuto il vero Varissa. Solo la figlia dell'oste gli dà corda e finge di credergli mentre è già chiaro che neppure lui si crede. Da ciò le successive versioni della storia,

il « vi ho mentito, la mia vera storia è un'altra ». Dove due oggetti soltanto rimangono intatti, il narrante Boris e l'assente Jean, che giostrano a scambiarsi le parti, talché più dello scomparso (morto, fuggito?) è il superstite a configurarsi come un fantasma ossessionato e ossessionante. In altri termini, i due si perseguitano instancabilmente con accuse e difese a una sola voce. Insensibile alle ripulse, l'uomo continua ad assediare il villaggio, s'introduce nella casa delle tre donne in attesa e lo vediamo persino — ironico colpo di scena — nel cimitero, davanti a una tomba che porta appunto il nome di Boris Varissa. Le ipotesi del mistero s'intrecciano, c'è un traumatizzato e un traumatizzante, un traditore e un tradito: o, chissà, un terzo uomo in disperata ricerca d'identità, sferzato da un complesso di colpa. Una verità inafferrabile echeggia in sequenze allucinate che alternano il gesto incongruo al documento realistico-surreale, nelle sue diverse e opposte interpretazioni, quasi a dimostrare beffardamente che tutto si può inventare perché nulla è davvero successo.

Il cercatore di se stesso ricorda o inventa? Ha perduto la memoria o sogna augurandosi di averla perduta? Nel primo caso egli può anche aver commesso un delitto e non avvertirlo che attraverso una irrequietezza frenetica. Allo spettatore il compito di risolvere il problema; e qui di nuovo interviene la predilezione del Nostro per la componente quiz, la suspense. Dopo il suo lungo cieco lavoro, la talpa ottiene almeno una triplice vittoria, la seduzione della servetta, della sorella, della moglie del suo invisibile alter ego. Vittorie fallaci e fantomatiche come l'invocata punizione di una morte che non gli si concede, anch'essa simulazione. Poi il circolo si chiude; ritornano la foresta gli spari, i soldati, i cani; e una fuga da inferno dantesco, senza speranza.

Una trama cosiffatta si presta a meraviglia alla tecnica con cui il mandato narrativo si difende ponendo in crisi il personaggio, la sua biografia, le vicende a cui si suppone abbia partecipato, in una parola la Storia. Il « mare dell'oggettività » viene sconvolto dal Perito Agrimensore che nel « nuovo romanzo » affidava alla minuta descri-

zione dell'oggetto il suo messaggio poetico. Nell'occhio della camera l'oggetto-uomo non si lascia misurare, non si presta a interpretazioni dall'esterno, ma incombe con la sua interiorità inviolata. Le scommesse di *La jalousie* non hanno più corso.

Per questo, forse, in una intervista mediata sulla « Quinzaine », Robbe Grillet si è creduto in obbligo di citare, a proposito del suo film, Shakespeare, Putckine, Pirandello, Strindberg, Kierkegaard. Boris Varissa, egli spiega, è il suo Don Giovanni, colui che dice: « tutto è immagine, io sono il mio mito ». Non era necessario. Perché i meriti dell'*Homme qui ment* risiedono nella sua qualità, cioè nell'intelligenza delle cesure, dei raccordi, dell'intensità figurativa: nell'originalità, insomma, del suo linguaggio filmico.

Non conteremo tra i films significativi di questa scarna stagione *Le bonheur* di Agnes Varda: bisognerà pur dire, con molto rammarico, che qui il gioco della regista francese non vale la candela, esso fa pensare al Maeterlinck di *Aglavane et Selisette*, tradotto in chiave proletaria e con tanti tanti fiori che sarebbe stolto — come si è tentato — far risalire a una provocazione impressionista. Né è il caso di dilungarsi sulla esibizione dell'atteso *Playtime* di Tati, dilatazione internazionale dei motivi umoristici di *Mon oncle*, dove il saltellante Monsieur Hulot si prodiga da un aeroporto a una modernissima azienda e un nightclub, abbandonandosi alle tarde ondate della nostalgica comicità chapliniana. Ma sarebbe ingiusto non dare atto al fecondissimo Godard del suo ultimo (o penultimo?) *Week-end*, un film sbaragliatore e insensato quanto si vuole ma scintillante di un diabolico divertimento dissacrante.

Abbiamo lasciato Godard alle prese coi collages figurativi e sonori della *Chinoise*, specchio immediato e precipitoso dei movimenti universitari di Nanterre: qui lo sorprendiamo a scatenarsi in presa diretta fra gli orrori di un « tempo libero », fruito da una piccola borghesia integrata e alienata, per cui la vita umana non ha valore. Spregiudicato fino al cinismo il regista raccatta accadimenti e immagini di cronaca livida e di happenings atroci, come viene viene, e il suo unico motivo

di scelta è la beffa della civiltà dei consumi aggredita nei suoi documenti più vistosi e raccapriccianti.

Se *La chinoise* faceva intravedere, nell'uso del colore privo di raffinatezza e nel taglio del quadro ispirato all'illustrazione popolare, il ricordo di *Bonnie and Clyde*, qui il riferimento a quella specie di western gangsteristico s'insinua nel ritmo, nelle cadenze con cui le scene si succedono. Alle sparatorie e agli spargimenti di sangue dei due giovani banditi americani corrispondono le fastose coloratissime stragi di cui son seminate le autostrade, altari modernissimi su cui s'immolano le settimanali vittime del week-end. Non protagonisti e neppure personaggi riconoscibili bensì fantocci rituali del benessere, due amanti o coniugi consumano la loro motorizzata vacanza fra roghi di macchine a pezzi e cadaveri sanguinosi abbandonati sul ciglio delle carreggiate. In sintonia con tali catastrofici spettacoli, sembra che la coppia vada elaborando un progettino di matricidio, rammaricandosi, ogni tanto, che una buona scarrozzata della parente incomoda non provveda, come vero deus ex machina, a portare a termine la tediosa operazione. Che male c'è, infatti, a toglier di mezzo una impacciante persona, quando la gente affronta la morte per il semplice piacere di una scampagnata?

Sennonché, coinvolti anch'essi in un incidente che li priva della macchina, i due cominciano a vagabondare a piedi per strade e sentieri, chiedendo un passaggio di fortuna senza ottenerlo. La stanchezza, l'egoismo individuale li restituisce a una brutalità bestiale che diventa passività, indifferenza reciproca. I segni emblematici del loro comportamento disumano si moltiplicano via via che il regista si scapriccia in trovate surreali assurdamente grottesche. Sarà l'incontro con il sinistro viandante che abusa della donna senza che il compagno batta ciglio; o quello, chiaramente simbolico, con la pastorella settecentesca — maschera o fantasma — che, non rispondendo alle richieste dei due, viene tranquillamente bruciata. Alla fine l'avventura si muta in uno squallido piccolo inferno e si conclude in un accampamento di Hippies cannibali dove la donna si ciba con palese soddisfazione delle carni dell'uomo.

Umorismo tetro, cartellone pre-diluvio, ululato per spaventare i mass media? Forse semplice divertimento di un ragazzaccio annoiato di formule pedantesche: un tipo che obbedisce soltanto al proprio cervello senza chiedere prestiti a nessuno.

ANNA BANTI

© 1968 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenale, 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