

sofica», la « coscienza ormai postuma della fine di un certo modo di sentire e di pensare ».

Eguale intese a mettere in luce i termini di quella profonda crisi, culturale e storica, dei primi del Novecento, sino alla grande guerra, sono anche le pagine dedicate all'esame di coscienza di Renato Serra, sottratto alle mitologie decadentistiche e ai moralismi polemici, e riportato ad una precisa temperie spirituale; e le pagine dedicate alla forte vitalità interiore di Scipio Slataper, all'ansia religiosa di Giovanni Boine e al fervore puritano di Pietro Jahier. Slataper, Boine e Jahier: tre scrittori vociani, tre esperienze diverse ma egualmente dominate da una profonda e schietta esigenza etica, che il Cattaneo delucida con molto acume e con una comprensione che testimonia la sua congenialità con i temi e le meditazioni, con la sostanza interiore di quegli autori. Dei tre saggi, quello su Jahier offre anche interessanti annotazioni stilistiche intorno al linguaggio (parole e struttura) dell'opera dello scrittore genovese.

Più strettamente letterari, ma sempre con precisi riferimenti alle motivazioni culturali e storiche, sono i due studi dedicati al primo Ungaretti e ai rapporti tra la poesia di Montale e la tradizione lirica italiana. Nel primo, Cattaneo ha bene individuato i caratteri peculiari della « novità » unga-

rettiana, i sottili legami che la stringono alle esperienze liriche della « Voce » e di « Lacerba » e a quelle francesi, da Mallarmé ad Apollinaire; ma soprattutto ha puntato, oltre il problema della formazione stilistica di Ungaretti, al significato intimo di quelle ormai lontane « poesie di guerra » in cui l'uomo parve riportato « alle sensazioni prime, solo, inchiodato alla terra, pietra sulla pietra ». Nel secondo saggio sono invece sottolineate le consonanze tra il Montale di *Ossi di seppia* e Pascoli, un certo D'Annunzio, i crepuscolari, massimamente Gozzano, e i vociani, sempre con molta misura e fermo senso storico.

Il volume è completato da altri studi, tra cui spiccano alcune acute pagine su Svevo e la psicanalisi e su Ferruccio Busoni.

La varietà dei temi, e una scrittura senza sbavature o civetterie, confermano la serietà e l'acume di questo critico, tanto riservato quanto valente, non ascrivibile a questa o quella scuola, ma liberamente inteso ad un esercizio tutto personale della saggistica, in cui l'interesse prevalente è etico-culturale, senza tuttavia che siano mai persi di vista i moti più segreti della psicologia privata e i segni insostituibili e non prevaricabili dello stile.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Éluard, un classico

Curati in modo esemplare da Marcelle Dumas e Lucien Scheler sono apparsi nella Bibliothèque de la Pléiade i due volumi delle *Opere complete* di Paul Éluard, a meno di sedici anni dalla sua morte avvenuta il 16 novembre 1952. E li accompagna, sempre nella Pléiade, l'*Album Éluard*: che è la sua vita ripercorsa attraverso la rara e balzante iconografia d'un mezzo secolo poetico. È la consacrazione di un classico del Novecento che, lo confessiamo, ci procura una certa emozione. Éluard è stato il pane della nostra affamata gio-

ventù: qualcosa di nuovo accade in Italia mentre cominciavano a circolare tra i più giovani *La vie immédiate* del '32, *La rose publique* del '34, *Les yeux fertiles* del '36: rarissimi libri esaltanti. Opponevano i più giovani queste parole vere di un poeta rivoluzionario alla chiusura tragica che negli anni Trenta avviava l'Europa verso la catastrofe. La cappa di piombo che pesava sull'intelligenza italiana era rotta a squarci dal lampeggiare di questa improvvisa apertura poetica, che per noi trovava fraterno consenso con le parole di poeti allora derisi come Ungaretti, o

malnoti come Montale, Betocchi e pochi altri. La rivolta, che fu rivolta morale, nacque in quel decennio in nome della poesia, in nome di testi che osavano opporsi a ogni tirannide con la loro solitudine che cercava il consenso nel segreto dell'animo, nella resistenza di una decisione sempre più chiara da prendere: e che nasceva come il senso di tutta una coscienza in rivolta, tanto più revulsiva quanto più distaccata dalla prassi.

Così non possiamo dimenticare i giorni di quella primavera del 1946 quando Éluard passò da Firenze, in una Firenze post-bellica colma ancora di rovine da cui il vento levava una polvere sanguigna come da una grande ferita — Firenze così candida e azzurra —, dove egli venne a parlare agli operai della Galileo, agli scrittori, ai poeti italiani che uscivano dall'incubo della guerra, in quell'aria strana piena di speranza, che era quasi la felicità, perché era cessato semplicemente non tanto un dolore quanto la parte più sconvolgente di un incubo. Éluard fu allora ospite di Montale, portava tra noi tutta la sua delicatezza di uomo: amava Nusch alla follia, e doveva perderla alla fine di quell'anno. Pareva quasi lo temesse, lo sospettasse: le inviava messaggi di una felicità disperata. Sinché nella raccolta poetica uscita dopo la morte di lei, *Le temps déborde*, Éluard segna la data, come Petrarca: « Ventotto novembre millenovecentoquarantasei. — Non invecchieremo insieme / Ecco il giorno / Di troppo: il tempo trabocca / Il mio amore così leggero acquista il peso di un supplizio ». Finché in una poesia successiva, *La mia morte vivente*, concluderà: « Ero così vicino a te che ho freddo accanto agli altri ».

Quando, durante la « rivoluzione di maggio », gli studenti scrissero a lettere cubitali per le scale della facoltà di scienze politiche a Parigi: « L'immaginazione prende il potere », essi proseguivano nient'altro che il filone più profondo della rivolta surrealista. L'avventura e la rivolta furono i termini in cui « la rivoluzione surrealista » (questo era anche il titolo della rivista) fondò il suo consistere, fin dal '24, quando da Dada germogliò cosciente e organizzato il movimento. I termini del surrealismo non erano mai fermi:

erano bensì i tramiti attraverso cui passava una energia incontrollata che si liberava dalla sclerosi e dalla morte che i surrealisti constatavano tanto nello spirito quanto nelle istituzioni umane quali erano. E fu Breton a definire come « il meraviglioso » questo perpetuo transito di sensi nella parola: questa parola mai ferma, che ha preceduto qualsiasi « arte cinetica » del Novecento. Ma è strano constatare che la parola surrealista non è oscura: essa si svolge nella luce, è trasparente e, si direbbe, non ambigua, anche dove il senso s'avvia a mutare. Ma per il surrealismo il senso delle cose s'avvia a mutare fuori della parola: la parola aiuta solo a mutarlo, con la sua essenza reattiva, non più oltre scindibile. Cioè la parola surrealista è emanticamente esatta, sempre identica a se stessa anche se il contesto in cui essa opera è continuamente sollecitato ad andare al di là di se stesso. Parola cristallina e a significato unico, ecco quanto separa il surrealismo, per esempio, dall'ermetismo italiano e dall'informale, in cui il segno è ambiguo e polivalente perché il discorso, poetico o plastico che esso sia, nel quale il segno agisce, è multiplo e policentrico. La figura, per l'ermetismo e l'informale, nasce dappertutto, da un suo stato non figurato; la figura surrealista nasce per analogia, dunque da un'altra figura. Per esempio *Les mains libres*, la raccolta poetica éluardiana del '37, è costituita preliminarmente di disegni di Man Ray illustrati dalle poesie di Éluard che davvero commentano un dato di fatto scoprendone la meraviglia iniziale, cioè spostandone la novità figurale primaria. Insomma alle origini del surrealismo sta anche la pittura metafisica oltre che, s'intende, la pluralità picassiana dei punti di vista, mentre alle origini dell'ermetismo — e dunque dell'informale —, che ha abolito ogni analogia, sta un *farsi*, e non un *fatto*, figurale e insomma la pluralità simbolica del centro propulsivo, del centro che si fa, e mentre diviene, discorso poetico. Mentre il surrealismo è un fenomeno poetico di partenza soggettiva, l'ermetismo è un fenomeno poetico di partenza oggettiva, mirante alla scienza di quell'oggetto ultimo mentre si capovolge, per necessaria forza antitetica, in soggettività originaria, in obiettiva sog-

gettività, mentre insomma si costituisce in linguaggio (mentre dunque ammette un parlante, una parola, e la *parole*): perché solo in quanto si fa linguaggio esso entra nella zona della soggettività, che è peraltro una soggettività operativa, linguistica.

Ma ecco, appunto da *Les mains libres*, del '37, la poesia *L'avventura*:

*Attento ecco l'istante che si rompono le dighe
L'istante sfuggito alle processioni del tempo
In cui contro una nascita si gioca un'aurora*

*Batti la campagna
Come un lampo*

*Porta le tue mani
Su un volto senza ragione
Conosci quello che non è a tua immagine
Dubita di te*

*Conosci la terra del tuo cuore
La germina il fuoco che ti brucia*

*E vi sia fiore un occhio il tuo
Di luce.*

Ecco la trasparenza suprema, sul filo del coltello, della parola, che significa una cosa sola, tra due immagini o tra due modi di essere di un'immagine unica. La parola, su questo filo, tende a cancellarsi: essa «taglia» l'immagine, i momenti o il momento dell'immagine, ce ne dà lo spaccato. Silenziosa trasparenza della parola, detta con voce mentale: pura trasparenza della mente a se stessa provocata da un segno quasi al tutto mentale o mentre spara al fondo della caverna platonica del pensiero. Così la sabbia si fa trasparente nel cristallo; così i «Minuti di sabbia memoriale» di Alfred Jarry raggiungono in Éluard la trasparenza d'un tempo cristallino: che serve solo alla scansione dell'immagine mentre scopre, sorpresa, di essere tale, cioè trasparente, perché è l'essenza della realtà stessa, che è il presente e insieme memoria del presente. La realtà, non si dimentichi, per Éluard, che si richiama a Lautréamont, è la stessa «verità pratica»: in altre parole, la pratica di una verità quotidiana. Giorni essenziali sono quelli, tutti i giorni, in cui l'essenziale ha il suo volto più quotidiano.

In questo senso, come dice in *Avenir de la poésie*, sempre del '37, «Il poeta è assai più colui che ispira che colui che è ispirato». Questo è il lato attivo del surrealismo, un movimento che ha voluto qualcosa, e nientemeno «cambiare la vita», secondo la parola d'ordine rimbaudiana. E ancora: «Ci occorrono poche parole per esprimere l'essenziale; ci occorrono tutte le parole per renderlo reale». Questa necessaria totalità del linguaggio è la ragione profonda della poesia «ininterrotta» di Éluard: questo bisogno di pronunciare «tutte le parole» perché al fondo di esse scoppi la realtà, una realtà parlabile, dicibile, e che perciò non occorre più che sia detta ma solo vissuta. Ed è la lautréamontiana poesia «fatta da tutti, non da uno». Una poesia uguale al linguaggio umano nel suo stesso uso quotidiano, integrale. L'«essenziale» non è che il nocciolo del «reale»: le «poche parole» sono l'avanscolta di «tutte le parole», di tutta la possibilità che ha l'uomo di parlare. Perché «Il poeta vede nella stessa misura che egli si *mostra*. E viceversa. Un giorno ogni uomo mostrerà quel che il poeta ha veduto. Fine dell'immaginario». E non per nulla Éluard cita in proposito uno dei *Proverbi dell'Inferno* di William Blake: «Quel che ora è provato è stato altre volte immaginato». In questo senso il poeta può vivere «senza destino», che vuol dire padrone, attraverso la parola che si attua, del proprio libero arbitrio. «Ho il potere di esistere senza destino / Tra brina e rugiada tra oblio e presenza», dice in *Médieuses* del '39; ed è inutile che segnali la drammaticità che è l'altra guancia di quell'«esistere senza destino»: alle soglie della seconda guerra mondiale.

Dunque l'immaginario è provvisorio, prepara il reale, per la reciprocità che esso inchiude. Ma l'immaginario è altresì inesplicabile in quanto esso è il nucleo stesso della prassi. Ed ecco perché gli studenti di maggio, con le loro pragmatiche barricate, si richiavano all'immaginazione. La poesia di Éluard mira all'inesplicabile proprio perché in esso è «l'inatteso, ... ciò che colpisce e pare reale». Là, in quel nodo inesplicabile, è chiusa per il poeta la felicità. Per Éluard «Questa felicità non è impossibile»: è possibile nel fatto

che l'inatteso si presenta e l'immaginario si avvia a essere provato. E non occorre meno della lungimiranza di un poeta, e del suo animo saldo. Subito prima aveva chiarito quello che è il centro motore della sua poetica, se vogliamo chiamare così la convinzione profonda che lo muove alla parola, a quella parola che egli non inventa perché egli, surrealista, si sente piuttosto inventore di oggetti esseri avvenimenti: «La poesia non si farà carne e sangue che a partire dal momento in cui essa sarà reciproca. Una tale reciprocità è

in tutto funzione dell'eguaglianza della felicità tra gli uomini. E l'eguaglianza nella felicità la porterebbe a un grado di cui non possiamo ancora avere che la più pallida idea». Si tratta, perché non rimanga utopica, aggiungiamo noi, di mettere il nome «felicità» sul dolore vissuto con la coscienza della sua grazia. Ma non si dimentichi che egli andava e veniva, con la sua grazia, come un'ape indurre dalla «capitale del dolore» alle frontiere sorvegliate della felicità.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Biografia letteraria di Camerino

Sono usciti quest'anno nelle edizioni Ricciardi gli *Scrittori di lingua inglese* di Aldo Camerino: un grosso volume che raccoglie ben ottantanove saggi del critico veneto scomparso tre anni fa. Saggi su scrittori di lingua inglese, ed anche, volutamente, all'inglese; nei quali cioè la personalità del critico si espone con tutte le proprie avventure e idiosincrasie (chiamerà infatti il saggio «della poesia il fratello più prossimo»). In primo luogo quindi una «biographia literaria» (per rubare il titolo al libro famoso del Coleridge); e solo in secondo storia della letteratura — anzi, per esser precisi, non storia della letteratura, semmai storia del gusto, in senso tutt'altro che deteriore.

Storia del nostro gusto. È ormai noto che già fra le due guerre, e più ancora subito dopo, la cultura italiana si è finalmente sprovvincializzata, per opera soprattutto delle riviste più o meno militanti, delle traduzioni e, non ultima, della «terza pagina» dei quotidiani (un fenomeno tipicamente italiano): anche il «Times Literary Supplement» ce ne ha dato atto entusiastico nel giugno scorso. È stato questo un lavoro a cui Aldo Camerino ha dato il suo contributo. I saggi di cui ora si parla vengono appunto da quelle fonti; e prima di essere libro, furono prefazioni di

traduzioni, articoli di rivista e di «terza pagina»: dal già lontano 1933 fino al vicinissimo 1965. Leggerli, o rileggerli, oggi è quindi anche ripercorrere le tappe di un inserimento culturale che fu anche nostro, con le sue scoperte e le sue lotte interiori: si vedano a questo proposito i saggi su Faulkner e su Joyce, ritorni che coprono un arco di quasi trent'anni (dal '34 al '62) e che mostrano, nelle loro contraddizioni e nei loro approfondimenti, tutte le angosce e tutte le difficoltà provate da una generazione letteraria nell'accettare la seguente.

Cosicché il tratto più immediatamente suadente di questa testimonianza è proprio la sua onestà. Il primo saggio (cronologicamente) è del 1933, su quel capolavoro di grazia che è *Flush* di Virginia Woolf (cioè la biografia del cane di Elizabeth Barrett Browning), e comincia proprio con la confessione della diffidenza con cui il Camerino si accostò a questo libro, per finire narrando di come ne fu conquistato. Quasi una premessa metodologica. Sarà questa infatti la sua posizione costante: dalla disinvoltata narrazione, apparentemente aneddotica, dell'incontro casuale, procedere ad una sistemazione coerente dell'autore incontrato in una scala di valori, sì che anche quello divenga un valore, e quindi tutta la prospettiva si muti e sia pronta ad un altro incontro. Così progredisce una vita letteraria.